

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE LETRAS



**“LINDA LONGA MELODIA IMENSA”:
POESIA E MÍSTICA EM *SERRA-MÃE*, DE
SEBASTIÃO DA GAMA**

ALEXANDRE OGINO SARTÓRIO

Dissertação orientada pela Professora Doutora Margarida Maria dos Reis Braga Neves, especialmente elaborada para a obtenção do grau de Mestre em Estudos Portugueses e Românicos Especialidade em Literatura Portuguesa

2021

Índice

Agradecimentos	3
Resumo	4
Introdução	5
1. A mística: os caminhos até o transcendente	10
1.1. A união com Deus.....	10
1.2. Pseudo-Dionísio Areopagita: ‘mística intelectual’ (ou “o amor ao que se sabe”)	13
1.3. São João da Cruz: ‘mística amorosa’ (ou “o amor sabe a quê”).....	16
1.4. Dentro da “múltipla dimensão da mística”, uma “mística poética”.....	21
2. Simbolismo: símbolo, sinestesia, música – e a busca do Absoluto	24
3. Simbolismo e mística: a essência da poesia e a expressão do mistério	35
4. Serra-Mãe e a “tradição clássica do modernismo” português	37
5. Os “poemas místicos” de Serra-Mãe: mística, som e símbolo	55
5.1. “ <i>A corda tensa que eu sou</i> ”: som e mística.....	55
5.2. “Harpa”: vocação musical.....	63
5.3. “Poesia” e “ <i>Quem me quiser amar</i> ”: ‘Poesia’ e transcendência.....	69
5.4. Mística e natureza: a Serra e o encontro “direto intermediado” com Deus.....	72
6. Experiência mística e existência	80
6.1. “Apontamentos” e “Jesus”: entre calma e ventania.....	80
6.2. “Presença”: o Outro e o “mais íntimo que o meu próprio íntimo”.....	83
6.3. ‘Mística poética’: um chamado à conversão da vida.....	87
Conclusão	93
Bibliografia	95

Agradecimentos

Agradeço à minha orientadora professora Doutora Margarida Maria dos Reis Braga Neves, a meus poucos amigos, à minha família e a Deus.

Resumo

Nesta dissertação, busco realizar uma leitura de *Serra-Mãe* (1945), de Sebastião da Gama, na qual destaco e analiso detidamente alguns poemas que considero o fundamento da obra, os quais classifico “poemas místicos”. É a experiência expressada neste núcleo de poemas, argumento, que inspira não só estes, mas toda a poesia do livro. A fim de aprofundar o entendimento de *Serra-Mãe*, procuro evidenciar o diálogo que sua poesia faz com um passado literário e espiritual – a poesia clássica, simbolista e modernista, e a mística cristã –, o que desvela um elemento essencial para o poeta português: a tradição.

Palavras-chave

Mística – Símbolo – Cristianismo – Poesia Portuguesa do século XX

Abstract

In this dissertation, I endeavor to make a reading of Sebastião da Gama’s *Serra-Mãe* (1945), in which I highlight and analyze closely some poems that I consider to be the foundation of the book, and that I categorize as “mystical poems”. It is the experience expressed in this group of poems, I argue, that inspire not only these poems, but of the whole book. In order to deepen the understanding of *Serra-Mãe*, I try to evidence the dialogue that its poems establish with a certain literary and spiritual past – classical, symbolist, and modernist poetry, and christian mystics –, which unveils an essential element for the portuguese poet: tradition.

Keywords

Mysticism – Symbol – Christianity – Twentieth-Century Portuguese Poetry

Introdução

Buscarei, ao longo das próximas páginas, fazer uma leitura de *Serra-Mãe*, livro do poeta Sebastião da Gama, lançado em 1945. A obra é importante por se inserir – precocemente, como uma antecipação – num momento de mudança da poesia portuguesa, que, depois da hegemonia neorrealista, procurava caminhos que seguissem os passos do segundo modernismo, já consolidado como referência na literatura do país: nos anos seguintes e ao longo da década de 50, de um lado, surrealistas tomaram o caminho da ruptura, e de outro, Sebastião da Gama, António Manuel Couto Viana, David Mourão-Ferreira e outros poetas que colaboraram com a revista *Távola Redonda*, escolheram prosseguir no caminho da tradição: a “tradição clássica do modernismo” (expressão de Gaspar Simões *apud* Martinho, 2013, p. 115), realizando uma poesia marcada por “equilíbrio” e “harmonia” (Martinho, 2013, p. 115).

A palavra tradição é, de fato, essencial para a análise que farei. Em Sebastião da Gama, os versos remetem constantemente ao passado da poesia portuguesa, em alguns aspectos formais, como o recurso às redondilhas, e também nas referências a poetas antigos, como Frei Agostinho Da Cruz, do século XVI. Mesmo suas influências modernas são poetas que preferiam a prudência à audácia: como aquele que ele considerava seu mestre, José Régio¹. O jovem poeta seguiu a “tradição clássica do modernismo”, tomando o exemplo dos presencistas, como Régio, que buscaram nas fontes da poesia moderna (romantismo e simbolismo-decadentismo) aquilo que tinham de menos radical (Guimarães, 2002, p. 32). Também a visão de mundo que fundamenta a poesia de *Serra-Mãe* liga-se à tradição: trata-se de uma visão de mundo essencialmente cristã, e, ao contrário do que ocorre na poesia de Régio, sem traços de desvio ou ceticismo²: a angústia e as autorrecriminações que se espalham pelos poemas brotam dentro desse mesmo universo religioso, sem o questionar.

Ainda profundamente mergulhado na tradição do universo cristão está outro elemento – essencial para minha argumentação – da poesia de *Serra-Mãe*: a mística. Este ramo da experiência espiritual humana tem raízes tão antigas quanto, pelo menos, o século V, com o Pseudo-Dionísio Areopagita. A fim de produzir essa “poesia mística”, que

¹ Relata Luís Filipe Lindley Cintra: “Recordo perfeitamente as suas preferências desta época [da composição dos poemas de *Serra-Mãe*]: em primeiro lugar José Régio («meu mestre José Régio», como ele gostava de dizer [...]) (Cintra, s/d, p./ 12).

² Como analisa Martinho (2013, pp. 136-137), enquanto em Régio, a relação com Deus é marcada por um «dualismo gnóstico e maniqueu», na definição de Antunes, em Sebastião da Gama o máximo que se poderia chamar de um desvio do catolicismo seriam as insinuações de panteísmo (que, conforme discutirei neste trabalho, não existem verdadeiramente, e que Martinho atribui, corretamente, ao franciscanismo do poeta).

reputo o núcleo fundamental do livro, Sebastião da Gama recorre principalmente a técnicas da poesia simbolista, uma referência que não é, numa leitura rápida da obra, evidente.

Digo que esses poemas formam o “núcleo fundamental” não por serem esses necessariamente os melhores poemas do livro, mas devido ao fato de os outros poemas que compõem a obra serem resultantes dessa expressão poética mística, que se posiciona, assim, no centro da obra. O uso dessa qualificação de mística para sua poesia, aliás, não é incomum entre estudiosos do autor: David Mourão-Ferreira, amigo e crítico do autor de *Serra-Mãe* escreveu alguns anos depois da morte deste: “O *Cabo da Boa Esperança* [segundo livro de Sebastião da Gama] é, de facto, um hino à Vida, uma enredada e complexa exaltação de valores existenciais, – mas é, sobretudo, e por isso mesmo, uma aprendizagem mística da Morte” (Mourão-Ferreira, 1960, p. 162-163). O poeta teria aprendido o valor imenso da vida por meio de uma “mística da morte”, ou seja, uma aprendizagem invulgar de algo que transcende nosso saber, a morte. Em outro artigo, Mourão-Ferreira diz que o “encontro da graça divina, em toda a parte, dá aos versos de Sebastião da Gama um tão fresco sabor de descobrimento, de surpresa, de milagre continuamente renovado” (Mourão-Ferreira, 1960, p. 169), o que remete, ainda que não conscientemente, para a ideia de Mestre Eckhart, místico medieval cristão, de que o místico deve “encontrar Deus em todas as coisas” (Sudbrack, 2007, p. 54).

Em seu abrangente estudo sobre a obra de Sebastião da Gama, Alexandre Santos diz, ao tratar dos versos do livro de estreia do poeta: “Há neles como que uma fusão do homem com a mãe natureza, fruto de um forte recolhimento e de uma união mística com a Serra da Arrábida, sua amada, sua mãe e sua noiva” (Santos, 2007, p. 62). Enquanto Mourão-Ferreira destaca “mística da morte”, Santos fala de uma união mística com a própria Serra, elemento fundamental no caminho traçado na obra. Na Serra, “nos surpreende a espontânea manifestação silenciosa da poesia primordial”, destaca Santos (2007, p. 62). Nos versos de *Serra-Mãe* a união profunda do sujeito poético com a Arrábida abre o entendimento para o transcendente, a “poesia primordial”.

Já Fernando J. B. Martinho é mais cauteloso com relação à qualificação da poesia de Sebastião da Gama como mística, mas usa este termo para melhor entender elementos essenciais dos versos do poeta:

O canto não é, por outro lado, para um poeta como Sebastião da Gama que, por ele, se aproxima da experiência contemplativa dos místicos, a melhor forma de entendimento. O

perfeito entendimento só o silêncio o alcança, só a entrega plena da adoração, o conseguem (...). A intensidade, a desmesura emotiva das exclamações acaba por se reconhecer incapaz de cingir a grandeza da Serra, que só pela iluminação que a contemplação traz pode entender-se (Martinho, 2013, p. 134).

E, mais à frente, analisa:

Sebastião da Gama poderá não ter sido um místico (cf. Belchior, pref. a Gama, 1983, p. 25). Uma coisa, no entanto, é certa: o seu modo de chegar a Deus não é através dos «preceitos», dos «dogmas», dos «ritos», mas através de uma súbita revelação da sua «Verdade» (cf. «Hoje Deus é Verdade», Cabo da Boa Esperança, pp. 165-166). Do que o sujeito fala em «Hoje Deus é Verdade» é de uma experiência fulminante de Deus que nenhuma «convenção» ou «formalidade» está em condições de dar (Martinho, 2013, p. 141).

Sebastião da Gama não teria sido propriamente um místico, nem sua poesia seria propriamente mística, mas, segundo o crítico, ela se aproxima da “experiência contemplativa dos místicos”, pois o poeta busca, por meio de seus versos, expressar aquilo que só se entende “pela iluminação que a contemplação traz”. Quanto à abordagem de Deus na sua poesia, Martinho diz que também ela não é intelectualizada ou dogmática, mas é expressada nos poemas como uma “súbita revelação”, a constatação direta de uma presença, o que guarda semelhança com a experiência mística, como, na leitura do crítico, acontece em “Maré Alta”: no poema, “o sujeito abdica de si próprio, a sua identificação com Deus é completa. A experiência mística, pode dizer-se, não anda longe deste arrebatado e total abandono à vontade de Deus” (Martinho, 2013, p. 142). De fato, o sujeito, ao identificar-se completamente com Deus, ao abandonar-se à Sua vontade, aproxima-se das concepções místicas de alguns teólogos e místicos cristãos, como São Bernardo de Claraval, que não hesita em chamar a “infusão do espírito” (uma das expressões com que se refere à contemplação mística afetiva) de “deificação”:

Como uma gota d’água deixada cair no vinho se confunde toda nele e assume o seu sabor e calor, como um ferro em brasa e incandescente se torna totalmente semelhante ao fogo, perdendo a sua forma primitiva, e como o ar, quando é iluminado pelo sol, se transforma na clareza mesma daquela luz, tanto que não parece recebê-la, mas ser luz ele mesmo, assim todo afeto humano nos santos deverá necessariamente, de modo inefável, perder a própria força e transforma-se na vontade de Deus. De outro modo, se no homem permanecer algo de humano, como poderá Deus ser tudo em todos (1Cor 15,28)? (São Bernardo de Claraval, *apud* Vannini, 2005, p. 58).

Com belas imagens, o místico medieval busca clarificar, tornar mais viva, a afirmação de que mesmo aquilo que há de mais elevado nas mais santas almas humanas deve, caso se queira falar de uma verdadeira união mística com Deus, enfraquecer-se e diluir-se na Sua vontade. A deificação, neste caso, não busca afirmar uma prepotência do humano, mas o amor inexorável do divino, que pode elevar as frágeis almas dos homens para além das suas limitações.

Na análise que me empenharei em fazer nesta dissertação, centrar-me-ei na ideia de mística, fazendo, primeiramente, uma discussão sobre este conceito e, a seguir, discutirei aspectos e influências poéticas da obra, ou seja, o que era a tradição poética de Sebastião da Gama. Esta engloba aspectos do simbolismo, os quais são fundamentais para minha análise, de certas manifestações da poesia portuguesa moderna, que teve entre seus principais cultores José Régio, e, por fim, do passado pré-moderno, do qual se destaca a figura tutelar de Frei Agostinho da Cruz. A tradição de Sebastião da Gama está encarnada em seus poemas, dando-lhes “equilíbrio” e “harmonia”, espelhando uma experiência humana de busca de harmonia, de concórdia com o real, o que dá aos versos o sabor do “milagre continuamente renovado”, referido por Mourão-Ferreira.

Buscarei ater-me aos poemas, analisando-os do ponto de vista estético-literário, evitando fazer referências à experiência do homem Sebastião da Gama, pois não é esse o intuito desta dissertação, além de evitar, assim, o “perigoso fascínio”, como o chama Ruy Belo (1999, p. 13), que o poeta exerceu sobre todos os que o rodearam e que está registrado em vários estudos sobre ele. Seguindo a trilha de indícios aberta pelos estudiosos que citei ao longo desta introdução, procurarei dar um passo além ao ler alguns poemas de *Serra-Mãe*, principalmente (mas não só) o primeiro deles e aqueles que compõem a primeira secção da obra, como “poemas místicos”, ou seja, que registram uma experiência de união com Deus, por meio de símbolos e outras técnicas da tradição poética. Por fim, farei uma análise dos poemas das secções restantes da obra, nos quais vejo a expressão existencial de um sujeito poético sob o impacto da experiência espiritual que manifestam os primeiros poemas, análise que fechará minha leitura de *Serra-Mãe* como uma obra de arte coesa, cujos membros têm funções específicas na vida do corpo.

Espero mostrar, ao fim desta dissertação, um pouco da riqueza da poesia de Sebastião da Gama, que, não tomando o caminho da ruptura, realizou uma obra relevante e de qualidade, que influenciou os rumos da poesia portuguesa da década de 50. O poeta, apesar de ter feito versos e deixado este mundo muito jovem, dedicou-se a um diálogo

profundo com a tradição – tanto poética, quanto espiritual e religiosa –, deixando sua marca pessoal na literatura portuguesa.

A mística: os caminhos até o transcendente

1. A união com Deus

“União com Deus”: com estas três, aparentemente simples, palavras, pode-se definir um ramo rico – espiritual e literariamente – da experiência humana: a mística. No entanto, a expressão ganha complexidade à medida que refletimos mais profundamente sobre o que significa “união”: seria o mesmo que se tornar um com Deus, ou manter-se

como indivíduo e ligado a Deus? E quem seria esse “indivíduo”, um eu, uma alma, um espírito? Seria uma união no campo intelectual, espiritual, sentimental ou outro, além deles? E Deus, seria possível dizer quem exatamente Ele é? As perguntas infundáveis que uma definição concisa pode suscitar dão um indício de quão complexa é a mística. Além disso, são múltiplos os significados que ela tem para cada um dos místicos que registraram por escrito seu caminho de ‘união com Deus’. A história da mística é antiga e segue se escrevendo na contemporaneidade, atada à espiritualidade, à religião e à linguagem. Na intersecção entre esses ramos da experiência humana, pretendo situar a poesia de *Serra-Mãe*, para entender certas riquezas que, de início, ela não parece possuir.

A fim de reduzir à essência o entendimento da mística – que define como “tornar-se ‘uno com Deus’” (Sudbrack, 2007, p. 25) –, Josef Sudbrack, teólogo jesuíta alemão e profundo conhecedor da mística, propõe dois conceitos, sem definições precisas: “Trata-se do absoluto – qualquer que seja o nome ou o não-nome que isso possa ter”; “Trata-se da experiência – o que quer que se entenda por tal” (Sudbrack, 2007, p. 17). O teólogo deixa de lado, assim, o termo religioso – e no caso cristão, pessoal – ‘Deus’, por um termo mais filosófico, preferido pelos poetas românticos para tratar de sua ânsia espiritual: o ‘Absoluto’: “used by idealists to describe the one independent reality of which all things are an expression” (Audi, 1999, p. 3). O que chamamos atualmente de mística é uma experiência análoga ao que se denominava, antes da modernidade, como ‘contemplação’ (Sudbrack, 2007, p. 21), que o filósofo italiano Marco Vannini, um dos pensadores mais importantes da área na atualidade, define como:

experiência de unidade, aliás, experiência do Uno. ‘Mas aquele que se une ao Senhor é com ele um só espírito’, escreve o apóstolo Paulo (1Cor 6,17), e a *unitas spiritus*, a unidade do espírito, é o dado fundamental da mística, no seu verdadeiro sentido, clássico e cristão (Vannini, 2005, p. 13).

No trecho citado, o pensador acrescenta mais conceitos à definição: as ideias de que essa experiência é de ‘unidade’ ou ‘do Uno’³, e uma unidade ‘do espírito’. Em seguida, ele explica (Vannini, 2005, p. 17) que a vida do espírito é a soma do nível mais elevado de inteligência, capaz de apreender o todo (o ser), com o nível mais amplo do amor,

³ “O Uno hipostático ou teológico: Deus ou o Bem como primeiro termo do processo de emanção e último termo do processo de retorno. Nesse sentido Heráclito dizia ‘de todas as coisas o Uno, e do Uno todas as coisas’. Mas foram principalmente os neoplatônicos que usaram esse termo para designar a divindade ou o bem, que é transcendente em relação ao ser e à inteligência, portanto, está além de qualquer multiplicidade” (Abbagnano, 2012, p. 1165). É neste sentido que Vannini utiliza o termo.

universalizante e “sem porquê”: esta inteligência e este amor *são o espírito*. E a experiência do espírito é:

uma experiência de unidade; não no sentido de um indiferentismo sem vida ou de uma impossível união com um Outro que permanece sempre Outro justamente em virtude do conceito de união, mas no de sentir o nada como a própria pátria, fundo sem fundo que é o todo no qual habitam o idêntico e o distinto em íntima solidariedade e paz, anterior e mais forte do que qualquer uma das suas diferenciações” (Vannini, 2005, p. 9).

A vida do espírito é a da ‘inteligência amorosa’, ou do ‘amor inteligente’, que busca o que está para além da transitoriedade, do que está condenado a fenecer – a busca da permanência. O espírito do místico busca o fundamento de si e do real, e encontra-os apenas na unidade, em Deus. Assim, ele acha uma paz profunda, advinda do arrefecimento do desejo, do egoísmo, da angústia, em “uma realidade mais profunda do que aquilo que se vê, e que está ligada precisamente à realidade do espírito, no qual desaparece todo dualismo, toda laceração, dor e mal, e no qual tem lugar somente aquela profunda alegria que irrompe do sim, da negação da negação” (Vannini, 2005, p. 9). Enfim, podemos entender a mística como uma experiência espiritual em que se vivencia o fundamento uno do real; uma experiência em que se elevam, unidos, a inteligência e o amor do místico até à fonte que pode saciar sua sede de entender e de amar – ou, simplesmente, a união com Deus.

As origens da mística estão no cristianismo. Só nos referimos à experiência da “união com o transcendente” como mística por causa da utilização do termo na história da espiritualidade cristã. No entanto, há, em outras religiões, experiências análogas, por vezes iguais, à experiência mística cristã. Vannini não tem dúvida “sobre a existência de uma mística hinduísta” (Vannini, 2005, p. 31) e afirma que “no mundo muçulmano podem-se encontrar algumas grandíssimas figuras de místicos” (Vannini, 2005, p. 33). Da mesma forma, o teólogo jesuíta Josef Sudbrack escreve que “aquele que estudar seriamente a religiosidade asiática oriental mal vai se atrever, apesar dos contrastes de crenças e ritos, a negar o predicado de “místico a algumas das experiências como as de Ramana Maharishi, mesmo no entendimento cristão” (Sudbrack, 2007, p. 45). Não obstante, nesta dissertação ater-me-ei à mística cristã – ou seja, sustentada “pela fé cristã no eterno ‘você’ de Deus” (Sudbrack, 2007, p. 17) –, tratando de alguns de seus conceitos, ideias e autores.

Para Vannini, os fundamentos da mística estão nos próprios Evangelhos, mais especificamente em São João, onde se encontram “os conceitos joaninos da realidade de Deus como Espírito, da divindade de Cristo e da comunhão espiritual entre ele e o fiel”, e nas cartas paulinas (Vaninni, 2005, p. 24), como, por exemplo, em Gl 2, 15-20, versículos em que defende que, para o cristão ser considerado justo aos olhos de Deus, mais importante que as obras da Lei é a fé em Cristo, ser crucificado com ele, ideia que São Paulo arremata com a frase concisa e com um largo campo de interpretação: “Já não sou eu que vivo, mas é Cristo que vive em mim”. Aqui, podemos seguir a interpretação talvez mais segura de que a experiência da fé, vivida como o caminho preferencial para a redenção, leva o sujeito a uma união de tal modo estreita com Deus, que ele se sente, em vida, na presença Dele – o que é, basicamente, a experiência mística –, e sua vida espelha a vontade divina. A fé e a mística cristãs exigem a conversão da vida – exigem a imitação de Cristo no amor a Deus e a seu próximo como a si mesmo.

A palavra “mística” tem origem na cultura grega – *mystikós* vem de *myein*, silenciar –, e entrou para o universo cristão pelas mãos dos primeiros Padres, como Orígenes e Clemente, os quais a utilizavam para designar o modo misterioso (*mystikōs*) com que, por exemplo, a mensagem do Novo Testamento estava guardada no Antigo (Sudbrack, 2007, p. 20-21), de modo que este prefigura a revelação contida naquele. Para Brandão (Brandão, 2005, p. 95) – que segue a intuição de Werner Jaeger de que o cristianismo primitivo buscou traduzir-se para a cultura do entorno, a cultura helênica –, um dos esforços importantes dos cristãos dos primeiros séculos foi o de criar, a partir da Paideia grega (a formação do homem tomando por base o exemplo dos grandes heróis e figuras da civilização grega), a Paideia cristã, sustentada pela ação do Espírito Santo e pela Bíblia.

Já no século IV, esse esforço de “tradução” resulta, com Gregório de Nissa, em importantes desenvolvimentos para reflexão sobre a vida espiritual cristã: “para Gregório os três livros atribuídos a Salomão – os Provérbios, o Eclesiastes e o Cântico dos Cânticos – são o retrato dos estágios da vida espiritual, equivalentes da purificação, da iluminação e da união com Deus, respectivamente” (Brandão, 2005, p. 96). Nos escritos espirituais de Gregório, os quais Vannini chama mesmo de místicos, destacam-se dois elementos: o “platônico conceito de ‘semelhança com Deus’, que nele substitui sempre o de união a Deus”, e o conceito de *epéktase*, de origem paulina, o qual contém a ideia de que Deus está sempre além, inalcançável para o homem (Vannini, 2005, p.47). É do Padre também a leitura da história de Moisés como símbolo da ascensão da alma cristã, desde o mundo

sensível às trevas da nuvem, desde o Egito ao encontro com Deus, encontro que não anula a inapreensibilidade Dele para o intelecto humano, para o qual, diante da treva divina, “a ausência de determinações representativas, mesmo conceituais, está ligada a um sentimento profundo de plenitude, de paz, de luz, que é aquilo que faz pensar na realidade divina presente” (Vannini, 2005, p. 48). Deste modo, estavam construídos os fundamentos da mística cristã.

2. Pseudo-Dionísio Areopagita: ‘mística intelectual’ (ou “o amor ao que se sabe”)

A estrutura dos três estágios na ascensão da alma a Deus, a utilização da vida de Moisés como símbolo desta ascensão e o conceito de *epéktase* influenciaram, por volta de 500 d.C., o pensador graças ao qual “o adjetivo ‘místico’ obteve validade geral irrestrita para a experiência com Deus nas realidades deste mundo e sobre elas” (Sudbrack, 2007, p. 21): Pseudo-Dionísio Areopagita. Da fonte grega, Dionísio não bebeu apenas por meio de Gregório de Nissa, mas também diretamente, do filósofo neoplatônico Proclo, que viveu no século V (Sudbrack, 2007, p. 49). O mistério envolve o fundador da mística ocidental até mesmo em sua identidade. Dele, que se identifica num de seus escritos como o Dionísio Areopagita convertido por São Paulo (At 17, 16-34), só sabemos que foi provavelmente um monge sírio que viveu entre fins do século V e início do VI (Brandão, 2005, p. 90). E, nos seus escritos, o mistério impenetrável também envolve Deus, o centro que atrai as almas, ao qual, não por acaso, o teólogo se refere com hipérboles e paradoxos, pois Ele está além da lógica e do cognoscível: o “raio supra-essencial da treva divina” (Pseudo-Dionísio Areopagita, 2005, p. 149), a “bruma supraluminosa” (Pseudo-Dionísio Areopagita, 2005, p. 153).

Estas expressões são de *Teologia Mística*, um dos poucos escritos de Pseudo-Dionísio que chegaram até nós, e que não é propriamente um texto místico, no sentido de que expressa uma experiência de união com Deus, mas discorre sobre a natureza e os processos que envolvem a mística. Nela, ele trata do estágio místico como o degrau mais alto da ascensão da alma, no qual esta se une à treva divina, acima de todo entendimento, por meio da *teologia negativa*: a aproximação do cristão a Deus através da expressão

daquilo que Ele não é. Mas a alma não pode chegar ao cume da ascensão diretamente, sendo-lhe imperativo partir do chão e subir progressivamente. Pseudo-Dionísio fala sobre os estágios do seu esquema anagógico em outros escritos: *Hierarquia Eclesiástica, Sobre os Nomes Divinos e Hierarquia Celeste*. Nesta obra, o pensador trata da necessidade que (a) *a alma tem de partir dos mundos sensível e inteligível, que pode conhecer racionalmente, para se elevar ao transcendente*, pois “nós, os homens, não poderíamos de modo algum elevar-nos por via puramente espiritual a imitar e contemplar as hierarquias celestes sem a ajuda de meios materiais que nos guiem conforme requer nossa natureza” (Pseudo-Dionísio Areopagita, 2019, p. 9). Não podemos nos aproximar intelectualmente, por exemplo, dos anjos, sem nos servirmos de realidades que nos são mais próximas, experimentadas na vida material; as realidades sensível e inteligível podem nos apresentar elementos mais elevados. O caminho ascensional através do mundo sensível faz-se possível porque (b) *as coisas do mundo contêm algo do suprassensível, da luz divina*: “em todas as coisas há algo de beleza, como diz corretamente a Escritura: Deus viu todas as coisas que tinha feito, e eram muito boas (Gn 1, 31)” (Pseudo-Dionísio Areopagita, 2019, p. 16). Ambas as ideias destacadas perpassam toda a tradição da mística cristã, e Pseudo-Dionísio afirma, em *Teologia Mística*, tê-las desenvolvido mais noutro tratado seu, *Teologia Simbólica*, que sequer sabemos se efetivamente existiu. Neste tratado, ele teria “celebrado”

quais as metonímias acerca do divino a partir das coisas sensíveis; quais as formas divinas, quais as figuras divinas, partes e órgãos, quais os lugares divinos e ornamentos, quais os furores, quais as tristezas e ressentimentos, quais as ebriedades e entorpecimentos, quais os juramentos e quais as imprecações, quais os sonos e quais as vigílias e quantas outras formas santamente modeladas existem das figuras simbólicas de Deus (Pseudo-Dionísio Areopagita, 2005, p. 155).

Assim, o teólogo formula o raciocínio de que, por um lado, Deus semeou o mundo com imagens sensíveis que são sinais do transcendente (suas ‘figuras simbólicas’), e, por outro, que os seres humanos podem perceber, na beleza sensível e inteligível, os sinais de Deus, que Ele mesmo deixou; ou, nas suas palavras: de um lado, “a fonte da perfeição espiritual nos forneceu imagens sensíveis que correspondem às realidades imateriais do Céu, pois cuida de nós e quer fazer-nos à sua semelhança” (Pseudo-Dionísio Areopagita, 2019, p. 10); e de outro, “qualquer pessoa, após uma reflexão, se dá conta de que a beleza aparente é sinal de mistérios sublimes. O bom odor que sentimos manifesta a iluminação

intelectual. As luzes materiais são imagens da copiosa efusão da luz imaterial” (Pseudo-Dionísio Areopagita, 2019, p. 9).

No entanto, para Pseudo-Dionísio, só podemos chegar até certo ponto do caminho a Deus por meio dos símbolos, que, aliás, são o primeiro degrau da ‘teologia afirmativa’ que, por sua vez, é o primeiro estágio do esquema anagógico. Brandão resume o papel, que cada obra de Pseudo-Dionísio representa na sua ‘teologia afirmativa’ desta forma: “Nas duas Hierarquias, investiga-se como a revelação de Deus é transmitida através dos anjos e da Igreja; nos Nomes Divinos, expõe-se o conhecimento afirmativo de Deus: no que consistem os conceitos inteligíveis que atribuímos ao divino” (Brandão, 2005, p. 93). Neste primeiro tipo de teologia, pode-se utilizar os símbolos para vislumbrar-se algo do divino, atribuir-lhe características e nomes, mesmo que não passem de analogias e se entender algo da hierarquia celeste (anjos, arcanjos etc.), sem, no entanto, vencer a última barreira para o conhecimento do divino.

A fim de se achegar mais ao transcendente, o teólogo medieval explica em *Teologia Mística* (capítulos IV e V) que se deve, por meio da ‘teologia negativa’, ultrapassar os elementos sensíveis e inteligíveis, negando-os todos, pois “sobre toda atribuição está a causa perfeita e unitária de tudo e sobre toda supressão, a excelência do que se encontra simplesmente liberto de todas as coisas e acima do universo” (Pseudo-Dionísio Areopagita, 2005, p. 157). Assim, abandonando “todas as coisas sensíveis e inteligíveis, todas as coisas que não são e que são”, pode-se chegar ao ápice da ascensão da alma, sendo-se “erguido no desconhecimento, à união com o que está acima de toda essência e conhecimento” (Pseudo-Dionísio Areopagita, 2005, p. 149) – unir-se a Deus. Neste estado, o místico, “sendo todo do que está além de todas as coisas e de ninguém mais, nem de si mesmo, nem de outro, une-se conforme o que é superior ao inteiramente desconhecido, na inatividade de todo o conhecimento e, com o não conhecer nada, além da inteligência conhece (Pseudo-Dionísio Areopagita, 2005, p. 151)”. Deus está sempre além do tangível, de tudo e de todos, e está além do inteligível. Para se chegar a ele, é preciso ir além do que se pode conhecer, formular, pensar, pois Deus é sempre maior do que aquilo que podemos dizer: aí temos outra ideia-chave da mística, ideia que, em seu comentário aos *Exercícios Espirituais* de Santo Inácio de Loyola, o teólogo Erich Przywara capta com a expressão “Deus é sempre maior” (Sudbrack, 2007, p. 121).

Desse modo, o ápice da obra de Pseudo-Dionísio, a qual é toda “orientada para o problema do conhecimento de Deus” (Brandão, 2005, p. 93), tende para a mística, que “é

o conhecimento sem palavras. Melhor dizendo, a união com Deus, que está além de todo conhecimento, de todo conceito e de toda palavra” (Brandão, 2005, p. 93). Como o ápice do conhecimento de Deus, que ilumina a alma como nada mais pode, continua sendo mistério, ou seja, de certo modo obscuro, não abarcável e traduzível em palavras, Pseudo-Dionísio refere essa experiência por meio de paradoxos ou oxímoros como “supradesconhecido, supraclaro”, “treva divina” ou “bruma supra-luminosa”: a fonte de toda iluminação, a Luz, de tão fulgurante, arrebatada e absorve a alma que a toca, e a alma não pode explicá-la: “a luz divina é tão forte que nos deixa no escuro”, nas condensadas palavras de Brandão (2005, p. 93).

3. São João da Cruz: ‘mística amorosa’ (ou “o amor sabe a quê”)

Se a reflexão sobre a mística ou mesmo a expressão da experiência mística se concentram, por vezes, como em Pseudo-Dionísio Areopagita, na referência reiterada à pequenez do conhecimento humano diante da infinita sabedoria divina, outras, ela afirma-se como experiência de amor, expressa na linguagem do amor. Já no século XII, São Bernardo de Claraval, responsável por uma “virada essencial na história mística cristã” (Vannini, 2005, p. 56), diferencia essas duas espécies de contemplação mística: uma intelectual, outra afetiva. A primeira é uma “contemplação serena e suave das coisas celestiais, intelectuais e divinas, na qual a mente bebe com prazer longos goles dos sacros e escondidos mistérios da verdade e da sabedoria” (São Bernardo de Claraval, *apud* Vannini, 2005, p. 57); quanto à outra espécie, diz Vannini:

É a segunda, porém, a afetiva, a que ocupa lugar central, a ponto de poder ser considerada a experiência mística propriamente dita. Bernardo fala dela continuamente, indicando-a com diferentes expressões, embora equivalentes: a infusão do espírito, doçura infusa do santo amor, sabor infuso da doçura celeste, abraço interior, alma que experimenta uma alegria inefável (Vannini, 2005, p. 57).

Para expressar esse encontro místico com o divino, encontro motivado pelo amor e realizado no amor, São Bernardo retoma a riqueza poético-simbólica do *Cântico dos Cânticos*, fazendo viver, assim, a tradição do “matrimônio espiritual” ou “mística

nupcial”. Desta linha mística, diz Henrique Cláudio de Lima Vaz: “no âmbito da contemplação unitiva que floresce, na tradição cristã, a chamada ‘mística nupcial’ (*Brautmystik*), que a tradição, desde Orígenes, alimentou com a interpretação alegórica de *Cântico dos Cânticos*, e que, através da mística medieval – São Bernardo e a mística cisterciense –, atinge a plenitude da sua riqueza simbólica e doutrinal em São João da Cruz e Santa Teresa” (Vaz, *apud* Teixeira, 2006). A utilização de símbolos nupciais faz parte da expressão da relação do homem com Deus desde a base bíblica até suas grandes expressões na Idade Média, período em que é central a figura de São Bernardo, e na modernidade, quando São João da Cruz mantém viva essa tradição.

Na *Teologia Mística*, de Pseudo-Dionísio, não se fala de amor, de um tipo de prazer superior que se sente ao encontrar-se uma pessoa amada; a união com Deus está acima do mais elevado que se possa conceber e pensar; na união com Deus não se pode propriamente amar. Por nossa mente e nossa alma não estarem à altura de conceber Deus, unir-se a Deus é fazer cessar – por serem, então, inermes, inúteis – o pensamento, o amor, o desejo, e mergulhar na ‘bruma supraluminosa’. Mesmo se concebermos o amor mais elevado que pudermos, diante de Deus, esse amor se mostrará nada, anulado pela experiência superior de se abandonar à ‘bruma divina’. O texto de Pseudo-Dionísio gira em torno, sobretudo, do universo do pensamento e do conhecimento, não no do amor: é uma expressão da ‘mística intelectual’. Logo de início, no hino à Trindade, o autor roga:

conduz-nos ao supradesconhecido, supraclaro e altíssimo cume das Escrituras místicas, ali onde os simples, livres e imutáveis mistérios da teologia estão escondidos sob a bruma supraluminosa do silêncio iniciático oculto, no mais obscuro supra-resplandecem o mais supraclaro e, no totalmente intangível e invisível, suprapreenchem de esplendores suprabelos as inteligências sem olhos” (Pseudo-Dionísio Areopagita, 2005, p. 149).

Na passagem, com tradução de Bernardo Brandão, sucedem-se palavras que remetem para a superioridade de Deus e sua sabedoria – com a repetição do prefixo supra –, que ultrapassam concepções humanas, e, por consequência, à sua intangibilidade para o homem, o que se expressa pelas palavras que referem a falta de claridade do transcendente para a mente humana: mistérios, oculto, obscuro. Um segundo ponto destacável é que a aspiração do místico é essencialmente intelectual ou sapiencial. Ele está interessado no *conhecimento* de Deus e das coisas divinas (trata-se, afinal, de uma teologia: conhecimento acerca de Deus), aquilo que guardam as “Escrituras místicas”, que são os “simples, livres e imutáveis mistérios da teologia”, que “suprapreenchem as *inteligências sem olhos*” (grifo meu), e não na vivência ou experiência do *Ágape* (o amor

de Deus). É preciso reiterar, no entanto, que Pseudo-Dionísio não exclui o amor da experiência mística; esta simplesmente engloba, não só o amor, mas também o conhecimento e a sabedoria, pois o Deus verdadeiro está acima do que os homens podem perceber ou imaginar, sendo assim falho, ao discorrer-se sobre o encontro místico, resumi-lo ao amor. Na união com Deus, é-se “elevado para o raio supra-essencial da treva divina, *tendo afastado tudo e de tudo tendo-se libertado*” (Pseudo-Dionísio Areopagita, 2005, p. 149; grifo meu), ou seja, a alma liberta-se de sensações, *sentimentos*, ideias; liberta-se do mundo sensível e do inteligível, e mergulha no transcendente. Esta concepção de mística, apesar de fundamental para a tradição ocidental, é *uma* das possíveis formas de conceber e expressar a união mística.

A expressão da experiência mística por São João da Cruz, por outro lado, é fundada no amor, usa a linguagem do amor e busca, sobretudo, o amor divino. No comentário que escreveu a um de seus poemas místicos, ele diz que a teologia mística é “sabedoria de amor”; nela, “se sabe por amor” e, não apenas se sabem as verdades divinas, “mas ao mesmo tempo se saboreiam tais verdades” (São João da Cruz, 1988, pp. 576-577). A questão do conhecimento teológico está presente e continua sendo essencial⁴, porém nada parece se sobrepor ao amor, a sentir o amor de Deus.

Dentre seus muitos textos espirituais em prosa e verso, o ápice da escrita mística de São João da Cruz encontra-se condensado nos poemas maiores, as *Canções da alma*, que são, nas suas palavras, “expressões amorosas de inteligência mística” (São João da Cruz, 1988, p. 575): “Cântico espiritual”, “Noche Oscura” e “Llama de Amor Viva”, os quais compôs, provavelmente, entre os anos de 1577 (no qual foi preso por conta de uma perseguição de alguns companheiros de ordem, Jiménez, 1991, pp. 13-14) e 1585 (Jiménez, 1991, pp. 17-18). No prólogo que escreveu para o *Cântico*, ele afirma saber a dificuldade – ou melhor, a impossibilidade – de descrever exatamente a experiência mística:

Na verdade, quem poderá escrever o que esse Espírito dá a conhecer às almas inflamadas no seu amor? Quem poderá exprimir por palavras o que ele lhes dá a experimentar? E quem, finalmente, dirá os desejos que nelas desperta? Decerto, ninguém

⁴ Nas “Coplas del mismo, hechas sobre un éxtasi de harta contemplación”, por exemplo, o sujeito poético trata da experiência de adentrar o desconhecido e, ali, grandes coisas conhecer, além da razão: “Yo no supe dónde entraba,/ pero, cuando allí me vi,/ sin saber dónde me estaba/ grandes cosas entendí;/ que me quedé no sabiendo,/ toda ciencia tracendiendo” (São João da Cruz, 1991, pp. 56-59). Este último verso é o mote do poema, que dialoga com a *Teologia Mística* de Pseudo-Dionísio, ao referir a experiência da “bruma supra-luminosa”.

o pode. De fato, nem as próprias almas nas quais isto se passa podem exprimi-lo. Este é o motivo de empregarem figuras, comparações e semelhanças, para com elas esboçar apenas algo do que sentem; e da abundância do espírito transbordam segredos e mistérios, mais do que procuram, por meio de razões, explicá-los” (São João da Cruz, 1988, p. 575-576).

A elevação e a plenitude que experimentam as almas em união com Deus, “inflamadas no seu amor”, não se podem registrar pela linguagem humana: os místicos podem “esboçar apenas algo do que sentem”. Para isto, forçam os limites do uso comum da língua, buscando o invulgar, o que se traduz, na obra do místico espanhol, em versos com paradoxos, sobreposição de imagens, frases nominais, versos em que “cada sintagma se associa aos anteriores de forma intuitiva, não conceptual” (Jiménez, 1991, p. 27). Por exemplo, no poema “Llama de amor viva”, em que a alma expressa liricamente o momento do encontro amoroso com Deus:

iOh cauterio suave!,
ioh regalada llaga!,
ioh! mano blanda!, ioh toque delicado,
que a vida eterna sabe,
y toda deuda paga!,
matando, muerte en vida la has trocado.

(São João da Cruz, 1991, p 54)⁵

Esta segunda estrofe (ou “canção”) do poema inicia-se com duas imagens paradoxais, ligadas pela imagem do cautério que queima causando dor (“cauterio suave” e “regalada llaga”), para se lhes sobrepor, no verso seguinte, a imagem contrastante da “mano blanda”, a que se segue, sem ligação sintática, a expressão “toque delicado”. A estrofe passa bruscamente da simbologia do fogo, que traz queimadura e dor (que, de modo paradoxal causa prazer no sujeito poético), para a do toque delicado de uma mão. Sugere, assim, a experiência espiritual que está além da experiência da vida comum, expande-a até o paroxismo, e, conseqüentemente, para expressá-lo, o místico precisa necessariamente de abalar a normalidade da língua e do entendimento racional. A vivência amorosa com o transcendente viola a sensibilidade humana, por, ao atraí-la para uma experiência incomum, exigir que se supere violentamente: é um cautério, causa

⁵ Na tradução de Maria Salete Bento Cicaroni: “Oh! cautério suave!./ oh! deliciosa chaga!./ oh! mão branda, carícia delicada,/ que à vida eterna sabe,/ que toda culpa apaga!./ matando, morte em vida é transformada” (São João da Cruz, 1991, p 55).

chagas. Ao mesmo tempo, aproximar-se do divino é experimentar a delicadeza impossível na vida comum, e aquilo “que a vida eterna sabe”. A estrofe termina com mais um paradoxo, mesmo num universo cultural em que se faz presente a fé cristã, que é o de o ‘cauterio suave’ a morte transformar em vida.

Com recursos estilísticos afins, São João da Cruz constrói seus poemas, rompendo, por vezes, com a sintaxe comum e com o encadeamento lógico de ideias, criando, assim, algo novo: “O novo em São João é a supressão de nexos, o justapor as imagens sugestivas sem se preocupar em ligá-las logicamente” (Jiménez, 1991, p. 29). Uma “imagem sugestiva”, que não se sujeita a interpretações unívocas, é, para Jiménez, a definição de símbolo (Jiménez, 1991, p. 30), que é uma das ferramentas, além das já comentadas, fundamentais para o poeta, ao ponto de Jiménez dizer que a poesia de São João da Cruz é “um sistema simbólico, onde o irracional, o inexplicável, o vagamente conotativo têm um papel preponderante” (1991, p. 23). Lançando mão desses símbolos, paradoxos, sobreposição de imagens, São João da Cruz esforça-se por exprimir a experiência inefável da união com Deus, a qual se faz por amor e por meio dele, de modo que, seus três grandes poemas místicos são poemas sobre o encontro nupcial de uma esposa com seu esposo, da alma que busca Deus e o encontra na união ‘mística amorosa’.

4. Dentro da “múltipla dimensão da mística”, uma ‘mística poética’

Ainda que sumária, minha análise das místicas de Pseudo-Dionísio Areopagita e São João da Cruz pretendeu argumentar que a experiência mística se realiza e expressa de modos diversos, fenômeno que Sudbrack denomina “múltipla dimensão da mística” (Sudbrack, 2007, p. 88); multiplicidade que reverbera, na tradição cristã, a multiplicidade da natureza de Deus: “A vida tripla de Deus é a base da diversidade na unidade” (Sudbrack, 2007, p. 88). Uma vez que, na Trindade, é tripla a natureza de Deus, o caminho para conhecimentos profundos de Sua verdade não pode pretender-se nem universal e exclusivo nem completamente isolado: “a plenitude da verdade de Deus não pode ser enquadrada em nenhum conhecimento de via única; a singularidade e a universalidade do seu amor não podem ser reduzidas a particularidades ou diluídas na generalidade”

(Sudbrack, 2007, p. 88). A situação se repete no campo da mística, no qual isso “é confirmado pela riqueza e pela multiplicidade de testemunhos místicos que atestam a universalidade do amor de Deus e ao mesmo tempo confirmam que Deus se dirige pessoalmente ao místico” (Sudbrack, 2007, p. 88). Como a Trindade é, ao mesmo tempo, o Deus único e triplo, a experiência de união mística é única e múltipla, manifesta-se por diversas vias, apesar de ser sempre mística. Sudbrack exemplifica com uma comparação entre Santa Teresa D’Ávila e São João da Cruz:

Os amigos Teresa de Ávila e João da Cruz podem nos mostrar o quanto a diversidade da mística pode ser esclarecedora para a idéia de Deus. Teresa, com a sua referência mais forte ao “diante” de Deus no homem Jesus, tem uma experiência de Deus estruturada de forma diferente da de João. Provavelmente para ela o mundo era importante, na sua independência, enquanto seu amigo místico pode ser considerado um seguidor da mística da unidade total, da religiosidade do Extremo Oriente. A diversidade da mística única testemunha a riqueza, a plenitude da fé cristã” (Sudbrack, 2007, p. 91-92).

O teólogo jesuíta destaca uma certa concretude ou carnalidade na experiência de Santa Teresa, enquanto vê uma mística com uma tendência maior à ligação de Deus com o todo, cujo cume seria um quase panteísmo, uma “mística da unidade total” em São João da Cruz.

Tendo em mente a ideia da “múltipla dimensão da mística”, é possível entender melhor a natureza da comparação que fiz entre Pseudo-Dionísio e São João da Cruz. A fim estabelecer as bases da mística ocidental, Pseudo-Dionísio desenvolveu não apenas uma mística voltada à verdade de Deus e os caminhos para conhecê-la, mas uma mística cuja expressão se faz em torno de referências ao saber, desconhecimento, ignorância, etc.; utilizando imagens paradoxais de luzes e trevas, ele tratou do conhecimento sobre aquele que está acima de toda possibilidade da mente e da alma humanas. Seu tipo de mística, visa sobretudo gozar o saber transcendente, a sabedoria infinita de Deus, nesse sentido acredito ser possível instalá-lo, utilizando-me da discriminação proposta por São Bernardo de Claraval, a qual já referi, no campo da ‘mística intelectual’.

Como também busquei demonstrar, São João da Cruz segue, nos seus poemas místicos maiores, outra via, uma ‘mística amorosa’ – que a tradição cristã denominou ‘mística nupcial’ e, para São Bernardo, a ‘afetiva’, ou a mística propriamente dita –, aos quais não faltam também elementos de uma mística voltada para a natureza, apesar de esta não ser o âmago da experiência. Para tratar da experiência da relação estreita com

Deus, esses poemas recorrem a imagens, símbolos do encontro amoroso de um casal – formando um *imaginário do amor* –, cujos membros são metáforas da alma (a esposa) e de Deus (o esposo), e os três constituem uma coesa expressão da experiência mística:

Os três poemas maiores estão unidos pela técnica simbolista e acumulativa e pelo tema erótico. São variações sobre o mesmo assunto, com predomínio do dramático no *Cântico*, do narrativo na *Noche* e do lírico na *Llama*. Parece não haver dúvida de que existe entre eles uma inter-relação” (Jiménez, 1991, p. 30).

Jimenez nota que a coesão dos poemas se dá, não apenas no campo temático e imagético, mas também no campo técnico. E esses elementos convergem para a expressão mística por meio do imaginário amoroso.

Por fim, para o que buscarei destacar como os “poemas místicos” de *Serra-Mãe*, apesar de o livro também conter, já desde seu título, aspectos abundantes de uma possível ‘mística da natureza’ – aspectos que também analisarei nesta dissertação –, sugiro a denominação de ‘mística poética’. Convém dizer que *não afirmo* (ou nego) que o poeta Sebastião da Gama seja um místico cristão – o que não está em questão –, mas apenas que aqui leio alguns poemas seus como poemas místicos. Escolho a denominação de ‘mística poética’ para os “poemas místicos” contidos no livro não pelo fato de ser uma mística que se expressa por meio de poesia (apesar de, obviamente, ser este o caso), mas por serem os poemas a expressão de uma experiência de união com o transcendente ligada ao universo do som, mais especificamente da música e do canto, remetendo para a poesia, pois é antiga a ligação entre a atividade de fazer versos e a de cantá-los, as quais se unem, por exemplo, nos trovadores medievais. Além disto, aos símbolos ligados ao som soma-se o fundamental símbolo ‘Poesia’, cujos sentido e papel esclarecerei ao longo deste trabalho. Na modernidade, a ideia de aproximar da música as concepções de poesia foi se desenvolvendo desde o romantismo até seu aprofundamento com os simbolistas (Vajda, 1982, p. 38), que procuraram tornar “the most closely the art of "the highest order", music, and thus Beauty, of which music was the realization” (Vajda, 1982, p. 38). Ao dialogar com essas concepções, Sebastião da Gama lança mão dos símbolos ‘Som’, ‘Frémite’, ‘Grande Vibração’ e ‘Poesia’ para tratar da poesia, ligando-a inextricavelmente ao transcendente.

Simbolismo: símbolo, sinestesia, música – e a busca do Absoluto

O simbolismo nasceu na França; quando exatamente é matéria de debate. Para Wellek (1982, p. 18), podemos entender o conceito por meio de círculos concêntricos, desde o primeiro círculo, que abarca um pequeno grupo de poetas franceses – que fazia literatura usando certas técnicas, nas décadas de 1880 e 1890 –, até um círculo enormemente abrangente, como “a recurring type of art spread all over the history of literature”. Aqui, limito o entendimento do que é simbolismo à poesia que começou a produzir-se na França, na segunda metade do século XIX, a começar por Baudelaire, “o primeiro dos verdadeiros simbolistas franceses, muito antes que o vocábulo entrasse na moda” (Peyre, 1983, p. 20), passando por Régnier, Mallarmé e Verlaine, e que se espalhou pelo resto do mundo, dando frutos primorosos, como a obra de Camilo Pessanha, em Portugal. De entre os traços marcantes da poesia simbolista, destacarei três: o uso dos símbolos, a busca do Absoluto (ou transcendente) e a questão da musicalidade.

Em um texto de caracterização geral do simbolismo, Vajda (1982, pp. 30-34) apresenta alguns dos principais aspectos da produção do “movimento”: o ideal (ou Ideia, no sentido platônico) de Beleza ocupa lugar central no seu imaginário; a meta da sua poesia é a abstração, expressar o ideal ou transcendente em versos; o impulso dessa busca é de tal maneira forte que um de seus propósitos é criar outro mundo, um mundo poético (e Mallarmé e Valéry procuraram criá-lo na sua *poésie pure*), e alguns dos poetas trabalham com o universo da mística, fundamentalmente num sentido não-religioso; o trabalho inovador com a linguagem; e, por fim, a relação da poesia com a musicalidade. A fim de ilustrar esta última característica, Vajda cita uma estrofe de “Les Fenêtres”, de Mallarmé (2006, pp. 10-13):

Je me mire et me vois ange ! et je meurs, et j'aime

— Que la vitre soit l'art, soit la mysticité —
À renaître, portant mon rêve en diadème,
Au ciel antérieur où fleurit la Beauté !⁶

No contexto geral do poema, o sujeito poético trata de uma situação presente de desgosto e enfado pelo ambiente de um hospital e as pessoas que neste circulam: “Las du triste hôpital et de l’encens fétide”. A obra tem dez estrofes de alexandrinos; as cinco primeiras referem-se a um velho, na terceira pessoa, e, na segunda metade do poema, o sujeito poético fala de si mesmo, usando o pronome ‘eu’. Ele cita diversos objetos e seres do ambiente presente, qualificando-os, descrevendo-os ou expressando seu sentimento em relação a eles, de modo a mostrar a aversão que lhe causam: “la blancheur *banale* des rideaux”; “sa *hantise*/ Vient *m’écœurer*”; “pris du *dégoût* de l’homme à *l’âme dure*”; “Ivre, il vit, oubliant *l’horreur* des saintes huiles,/ Les tisanes, l’horloge et le lit infligé”; “Et le *vomissement impur* de la Bêtise”; “ô Moi qui connais *l’amertume*” (destaquei as expressões ‘banal’, ‘assombração’, ‘enojar’, ‘desgosto’, ‘de alma dura’, ‘o horror’, ‘vômitos impuros’, ‘amargura’, que marcam o caráter negativo de cada coisa, e, metonimicamente, do ambiente em geral). Contrastando com esse espaço interior repulsivo, apresenta o exterior, de que se vê separado pelas janelas – que dão título ao poema e são, nele, um importante e complexo símbolo: para Paul de Man (2012, pp. 39-42), na análise que faz destes versos, “The window, however, is a strangely ambiguous symbol”. São elas que, ao mesmo tempo, dão ao sujeito poético a possibilidade de olhar o mundo luminoso, e separam-no da paisagem rutilante: lá está o “horizon de lumière gorgé”, onde vê as “galères d’or”; às janelas “un beau rayon clair veut hâler”. Na segunda metade do poema, já a usar a primeira pessoa, depois de entrar num mundo de sonho, que mistura lembranças à fantasia, *através* da janela – “Voit des galères d’or, belles comme des cygnes,/ Sur un fleuve de pourpre et de parfums dormir/ En berçant l’éclair fauve et riche de leurs lignes/ Dans un grand nonchaloir chargé de souvenir ! –, o eu lírico relaciona, como percebeu De Man (2012, p. 39), a observação pela janela a uma experiência religiosa: “bêni,/ Dans leur verre, lavé d’éternelles rosées,/ Que dore la main chaste de l’Infini”, ele chega aos versos da oitava estrofe, destacada por Vajda, na qual o vidro reflete a imagem do sujeito poético, e ganha qualidades de experiência artística e de experiência mística, ambas entrelaçadas, a participar de um mesmo processo profundo. A poesia, a arte, ligam o eu lírico ao transcendente. Em *Serra-Mãe*, como buscarei

⁶ A tradução a seguir é minha, interessado apenas em ela ser literal: Olho-me e vejo-me como um anjo!
e eu morro e amo/ – Que o vidro seja a arte, seja a mística –/ A renascer, usando meu sonho num
diadema,/ No céu anterior onde a Beleza floresce!

analisar nesta dissertação, os símbolos do universo sonoro, também remetem para a arte, a poesia, e são análogos às ‘janelas’ do poema de Mallarmé. Através da experiência místico-artística, o sujeito morre e renasce – ligado ao sonho, “portant mon rêve en diadème” – já no mundo ideal, criado no sonho e materializado pela poesia: “Au ciel antérieur où fleurit la Beauté”. Em “Les Fenêtres”, ideal, passado e paraíso são inseparáveis. O mundo ideal, onde ocorre o renascimento, aproxima-se da noção de ‘Absoluto’, a que a poesia simbolista (seguindo ideais que brotaram no romantismo) tanto aspirou, sendo, no poema, absorvida pelo símbolo das janelas, como analisa De Man (2012, p. 39):

the window, which is identified with true religious feeling – authentic ‘mysticité’ in contrast to the conventional Catholicism of Mallarmé’s pious youth – is also said to represent art; art thus becomes the means of access to a recovered unity as well as the activity which caused the separation.

Com a janela – símbolo que abarca arte, mística ou acesso ao ideal, sendo um “true religious feeling” – o eu lírico procura criar um novo caminho ao transcendente, pois o antigo, o caminho da religiosidade cristã, se havia fechado; em boa parte da obra poética dos simbolistas, em especial em Mallarmé, é isso o que acontece. Apenas a poesia pode tentar realizar a reconciliação do sujeito com o transcendente – a poesia poderia mesmo *ser* esse transcendente, construído pela linguagem –; místicos e poetas encontram, assim, uma conexão. Losso faz uma importante análise ao tratar dessa conexão, vendo esta no que chama de ‘tradição delirante’ (2018, 98):

O delírio dos místicos é feito do que eles acreditam ser uma “visão espiritual e sobrenatural”, para usar as palavras de Ruysbroeck traduzidas por Maeterlinck. Já o delírio dos simbolistas produz uma estetização dos símbolos religiosos com vistas a uma espécie de religião da arte, que, se for para ser franco, não é religião – reconduz a energia extática e entusiástica dela para o campo artístico. Ambos sofrem de sede de infinito: “Tenho sede, tanta sede!”, “E esta sede estranha/ Me escurece a entranha”, diz o Rimbaud de Uma estadia no inferno; o homem que busca a Deus “se parece àquele que tem uma sede ardente”, diz Ruysbroeck.

‘Delírio’, explica Losso (2018, p. 94), “vem de *deliriare* (estar louco), que provém da junção de (para fora) e lira (sulco do arado); lira aqui não é o instrumento musical, com o qual muitos produzem uma etimologia fantasiosa e não poucas belas rimas. Delirar é, portanto, sair fora do sulco do arado, isto é, desviar-se da linha”. Sentindo a ‘sede de infinito’ – para a mística, mais especificamente o “desejo de unir-se a Deus” –, o místico

e o simbolista recorrem ao ‘delírio’, ultrapassando as limitações da racionalidade, com a diferença de que, segundo o crítico brasileiro, o místico acredita no mundo espiritual a que ascende – um mundo que seria um dado da realidade –, no qual se aproxima de Deus, e o simbolista transporta a “energia extática e entusiástica” para a arte, ou seja, acredita no “outro mundo da poesia”. É importante registrar que isso acontece em muitos mas não em todos os poetas simbolistas, havendo entre eles – e entre os poetas posteriores que também lidaram com o transcendente – os que tratam da relação de eu líricos com o transcendente, sem desligar da religiosidade (ortodoxa ou não) essa experiência; entre os posteriores, não ligados diretamente ao simbolismo, temos o caso da poesia de *Serra-Mãe*, na qual a experiência do ‘delírio’, do mergulho no transcendente busca uma simbologia ligada à musicalidade e à ‘Poesia’, sem, no entanto, deixar de referenciar constantemente o sagrado, em sentido cristão. Quanto à diferença entre o ‘transcendente poético’ (não-religioso) simbolista e o da mística, pode-se ilustrá-lo usando, por exemplo, o poema de Mallarmé aqui em discussão, em que o sujeito poético diz que, através do vidro da janela, chega a “À renaître, portant mon rêve en diadème,/ Au ciel antérieur où fleurit la Beauté !”, ou seja, a renascer num mundo ideal, *de sonho*, preenchido pelo ideal da Beleza; em contraste, com versos de “Llama de amor viva”, de São João da Cruz, em que “lâmparas de fuego”:

en ujos resplandores
las profundas cavernas del sentido,
que estaba oscuro y ciego,
con extraños primores
calor y luz dan junto a sua Querido!

(São João da Cruz, 1991, p. 54)⁷

O místico espanhol expressa a iluminação interior que lhe veio das ‘lâmpadas’, que sugerem o elemento transcendente, indissociável de Deus.

Nas últimas estrofes de “Les Fenêtres”, o caráter passageiro da experiência de “authentic ‘mysticité’” traz sofrimento e desorientação: “the gaining of this knowledge [a form of spiritualised self-knowledge] involves an act which, from the point of view of the person who remains within reality, appears so negative that it can only be called a ‘death’

⁷ Na tradução de Maria Salete Bento Cicaroni: “em cujos resplandores/ as profundas cavernas do sentido/ obscuro e cego jogo,/ com mui raros primores/ cor e luz dão no encontro do Querido!” (São João da Cruz, 1991, p. 55).

(‘. . . et je meurs, et j’aime . . .’)” (De Man, 2012, p. 39). Por isto, no final o sujeito se apresenta vacilante: “Est-il moyen, ô Moi qui connais l’amertume,/ D’enfoncer le cristal par le monstre insulté,/ Et de m’enfuir, avec mes deux ailes sans plume/ — Au risque de tomber pendant l’éternité ?”. A ligação entre poesia, existência e morte “is still vague and obscure; all we know is that the power of poetry to restore us to a condition of unity seems to depend on it” (De Man, 2012, p. 39). Assim, sob essa condição pouco determinada de estar atada ao autoconhecimento e à morte, a poesia tem poder para nos restaurar à unidade, ao estado de relação profunda com o ‘Absoluto’, mas essa possibilidade é incerta e insegura. Em diversos poemas da obra de estreia de Sebastião da Gama, também estão presentes conflitos desse tipo, resultantes da impactante experiência mística do sujeito poético, os quais analisarei ao longo desta dissertação.

Dados essa discussão sobre o simbolismo e o meu breve comentário a “Les Fenêtres”, facilita-se o estabelecimento de uma ligação mais estreita entre poesia simbolista e mística. À explicação da primeira questão, da busca do Absoluto ou transcendente, a qual já comecei a analisar com alguma atenção, devo acrescentar mais algumas palavras. Partilhada por místicos e poetas, é a ‘sede de infinito’, a que se refere Rimbaud, que os leva a buscar o transcendente. Os místicos não buscam criar um ‘mundo poético’, e sim aproximar-se de um mundo existente mas que não se deixa captar pela linguagem descritiva, um mundo invisível e inefável que se experiencia, de modo que a linguagem mística lança mão, nas já citadas palavras de São João da Cruz (1988, p. 575), de “figuras, comparações e semelhanças, para com elas esboçar apenas algo do que sentem”. Quanto aos simbolistas, para o crítico francês Henri Peyre (1983, p. 17), “era o mistério que estes escritores queriam restituir à poesia, reencontrando vínculos ou paralelos entre o espírito humano, este microcosmo, e o macrocosmo de um universo que frustrava todos os esforços da razão e da ciência para desmontá-lo”. Aqui, com “vínculos ou paralelos” ele faz referência ao soneto “Correspondances” (Baudelaire, 2006, p. 126), poema extremamente influente de Baudelaire, em que o poeta trata da natureza como uma “forêts de symboles”, cujos ecos, os perfumes, se confundem “Dans une ténébreuse et profonde unité,/ Vaste comme la nuit et comme la clarté,” e ele faz referência a perfumes que têm “l’expansion des choses infinies”. Procurando “ultrapassar o palpável e o real para se aventurar no incognoscível” (Peyre, 1983, p. 15), o poeta cria um atmosfera etérea, misteriosa para a ‘floresta de símbolos’, e insinua que, em meio à vagueza dela, há uma ‘profunda unidade’, e que os perfumes têm possibilidade de se expandir infinitamente, tratando daquilo que a razão e a ciência não podem fazer desaparecer: assim, o poema

traz à superfície, mesmo que enevoadas, o mistério, sugere uma unidade que transcende o mundo material, e tende ao infinito. Num sentido mais profundo, os simbolistas, na ânsia de alcançar um “true religious feeling”, de que fala De Man ao tratar do poema de Mallarmé, utilizaram uma linguagem que “was not meant to ‘copy’ the world; its purpose was to create another, poetic world”, como resume Vajda (1982, p. 31). A poesia simbolista esforçava-se por, mais do que mimetizar a realidade – imanente ou transcendente – pela linguagem, construir um mundo a partir da linguagem – principalmente com o uso de símbolos –, o que se condensa na expressão *poésie pure*, que serve também para entender a obra de poetas mesmo depois de terminado o século XIX, como Rilke ou Stefan George, cujas obras alcançaram seus pináculos no século XX.

Além dessas questões, a simples presença da palavra ‘símbolo’ em “Correspondances” é um fato digno nota, pois é o símbolo uma das vias mais importantes no esforço de, por meio da linguagem, acessar o inefável, o invisível, e aplacar a ‘sede de infinito’; diz Peyre: “vários esteticistas e espíritos inclinados ao misticismo tinham, ao longo de todo o século romântico, consignado à verdadeira arte a função de ligar o visível e o invisível. O símbolo constituía este elo” (Peyre, 1983, p. 15). O conceito de ‘símbolo’ é de difícil definição, assim como deve ser difícil a definição do significado de cada símbolo. Em seu livro introdutório sobre o simbolismo, Peyre faz uma primeira investida, que considera insuficiente, para explicar esse conceito, que se consolidou em seu sentido moderno graças ao simbolismo (Spaggiari, 1982, p. 48), comparando-o à alegoria: “Será em geral verdadeira a afirmação de que a alegoria remete, de preferência, a um conceito preexistente à expressão de que será revestido, e designa uma idéia que, mesmo transformada em imagem sensível, conserva a sua identidade específica: será possível formulá-la e discuti-la como uma idéia. O símbolo, em contrapartida, apresenta concretamente e absorve nele a idéia que não lhe preexistia nem pode separar-se do seu invólucro” (Peyre, 1983, p. 13). Insuficiente mas importante, pois, enquanto a alegoria é algo como um emblema de uma ideia ou objeto, não é da natureza do símbolo se ligar direta e simplesmente a uma coisa apenas; o mesmo crítico completa: “há no símbolo algo como uma sobreposição de vários sentidos e, frequentemente, uma profundidade misteriosa escondida por trás das aparências” (Peyre, p. 13). A ideia de que o símbolo guarda algo de profundo e misterioso é fundamental; Wellek (1982, p. 27) resume sua definição do conceito a duas características: “simple replacement [of an object that isn’t even mentioned for a metaphor] and suggestion of the mystery” (Wellek, p. 27): para ele, ‘mistério’, no caso da poesia simbolista, refere-se forçosamente a “some internal event or

experience that hints at something transcendent and, with many symbolists, at something supernatural or even occult”, ou seja, não é um simples fenômeno da realidade ainda por se explicar racionalmente, um fenômeno ainda não explicado pela ciência, mas algo que remete para o transcendente, muitas vezes sobrenatural. Vajda faz outra caracterização – seguindo o mesmo caminho –, considerando o símbolo “as a shorthand sign for a wider and more pregnant meaning; it is, in fact, a kind of ‘condensation’, an abstraction of a concrete thing. A poetic symbol is particularly rich in shades of meaning” (Vajda, 1982, p. 34); o símbolo permite a abstração e carrega em si mais de um sentido, é enriquecido por matizes; e o crítico dá o exemplo do ‘bateau ivre’, de Rimbaud, que pode transportar o significado de situação da vida interior do poeta, um retrato da condição humana, entre outros. Assim, o símbolo artístico pede uma “intuitive discovery: the meaning of these symbols is a matter of conjecture, they can be but ‘felt’”; a definição de determinado símbolo é mais complexo do que um pensamento lógico pode dar.

Em resumo, utilizarei, neste trabalho, a noção de símbolo tal como se firmou a partir do simbolismo, como uma imagem poética cujo significado, que não pode ser precisado racional e inequivocamente, apenas sugere algo transcendente. Desse modo, acredito que fica esclarecido a exemplaridade das ‘fenêtres’ (‘janelas’) de Mallarmé como símbolo, ao qual podemos somar os ‘cygnes’ (‘cisnes’), também dele – e que o poeta usa não só em “Les Fenêtres”, mas outros poemas importantes, como “Le vierge, le vivace et le bel aujourd’hui” (2015, p. 28) e “Les Fleurs” (2006, p. 14) –, o ‘bateau ivre’ (‘barco ébrio’), de Rimbaud (1995, pp. 202-208), e os ‘restos do navio’ (Spaggiari, 1982, p. 31) e símbolos ligados à “água que escorre” (Spaggiari, 1982, p. 45) – a exemplo da ‘clepsidra’ –, em Camilo Pessanha. Se o sentido de ‘símbolo’ se firmou no simbolismo, ele continuou a ser utilizado como técnica ao longo do século XX, sendo presença importante na poesia modernista, até chegar, nos anos 40, a ser fundamental para a poesia de *Serra-Mãe*, com o ‘Som’, a ‘Harpa’, a ‘Grande Vibração’, símbolos ligados, como já indiquei, ao universo dos sons, da música e da poesia.

Em “Correspondances”, Baudelaire (2006, pp. 126-127) também utiliza uma das figuras de linguagem mais caras aos simbolistas: a sinestesia. Não apenas a utiliza, como chega mesmo a dar dela uma concisa definição, na segunda estrofe: “Les parfums, les couleurs et les sons se répondent”, confundindo-se “Dans une ténébreuse et profonde unité”. Na concepção do poema, por trás dos elementos que são captados pelos sentidos, há uma ‘unidade profunda’ que faz com que eles se comuniquem e elevem o espírito e os sentidos do homem. O poeta pode perceber e expressar esse entrelaçamento de sons, cores

e odores, a fim de trilhar o caminho ascensional da profunda unidade: e o sujeito poético de “Correspondances” o faz no primeiro terceto, ao fazer uma comparação entre um perfume e a carne de crianças, o oboé e as pradarias. Os perfumes podem ser “frais comme des chairs d’enfants”, “Doux comme les hautbois” e “verts comme les prairies”, ganhando, assim, características do som e da cor, as quais não lhe são intrínsecas. Recorre também à sinestesia Mallarmé, por exemplo, no seu poema “Le vierge, le vivace et le bel aujourd’hui” (Mallarmé, 2015, p. 28), de 1885: “Quand du stérile hiver a resplendi l’ennui” e “cette blanche agonie”. Aqui, os sentimentos ganham características visuais: o tédio “resplandeceu” e a agonia ganha cor, ela é branca.

Sebastião da Gama reclama, também no caso da sinestesia, uma herança simbolista – provavelmente por via da influência de Mário de Sá-Carneiro –, utilizando-a em diversos momentos de *Serra-Mãe*. No poema “Vida” (s/d, pp. 40-44) : “fiz pintar a Ternura os meus salões”, “música azul”, “e a minha varinha maga/ do perfume fez um grito/ da Serra” – a ‘Ternura’ vira cor e a música ganha cor; a ‘varinha’ do sujeito poético torna som o perfume. Na segunda estrofe do poema seguinte, “Céu”, o eu lírico diz ter sede de beber “os soluços do Sol quando declina” e “as carícias azuis do Luar de Agosto” e “os tons rosa da Tarde que se fina”; o sol soluça, as carícias ganham cor, e o sujeito as quer ‘beber’, assim como quer beber a cor da tarde. O que o poeta busca exprimir com as sinestesias que destaquei nos poemas é a ‘profonde unité’, a que alude Baudelaire, de que o indivíduo poderia se aproximar ao deixar ‘os perfumes, as cores e os sons’ elevarem-lhe o espírito e os sentidos. É com a visita da ‘Graça’ que o eu lírico de “Vida” tem a vida interior despertada e elevada, e ele exprime essa ‘festa’ por meio das citadas sinestesias, que, no entrelaçamento dos sentimentos com os dados dos sentidos, na confusão do que é o funcionamento comum dos sentidos, deixam vislumbrar a experiência de elevação espiritual. Da mesma maneira em “Céu”, em que fica sugerido o objeto de desejo do eu lírico, aquilo de que tem sede, não é de um simples elemento da natureza.

A música é outro elemento importante para a poética simbolista, e o é em vários níveis, como procurarei analisar, partindo do poema “Chanson d’Automne”, de Verlaine (2009, p. 43):

Les sanglots longs
Des violons
De l’automne
Blessent mon coeur

D'une langueur
Monotone.

Tout suffocant
Et blême, quand
Sonne l'heure,
Je me souviens
Des jours anciens
Et je pleure

Et je m'en vais
Au vent mauvais
Qui m'emporte
Deçà, delà,
Pareil à la
Feuille morte.⁸

A música infiltra-se por todos os aspectos do poema, que faz parte do livro “Poèmes Saturniens” (1866), a começar pelo seu título, que o define como uma “canção”, até a referência aos violinos, na segunda estrofe. Saindo do nível do referente, e dando atenção ao signo, percebe-se a extrema atenção que o poeta deu à sonoridade do poema: na primeira estrofe a iteração de sons nasalados *l* (*la, le, lo*) e *on* dão uma musicalidade marcante aos versos, como observa Tápia (2009, p. 28): “note-se especialmente a função das vogais nasalizadas, em particular a sequência de ‘on’ na primeira estrofe, que permite ouvir, nos versos, a lentidão e a ondulação presentes no ‘conteúdo’ do poema: uma perfeita associação de som e sentido”. É, de fato, claro o papel da sonoridade na construção do sentido – para além da referencialidade – do poema, ou seus “valores fonosimbólicos” (expressão de Spaggiari, 1982, pp. 8-9): o som carrega em si a “lentidão” e a “ondulação” referenciados. Acrescento, para um entendimento ainda mais amplo dos versos, que eles sugerem, pelos seus aspectos fonéticos de lentidão, *languidez* e uma certa *melancolia*, que são elementos-chave para o sentido geral do poema, pois se associam a outono, passado e música, e influenciam a vida interior do sujeito poético e, conseqüentemente, sua expressão poética: “Les sanglots longs/ Des violons/ De

⁸ Tradução de Guilherme de Almeida: Estes lamentos/ Dos violões lentos/ Do outono/ Enchem minha/ alma/ De uma calma/ De sono./ E soluçando,/ Pálido, quando/ Soa a hora,/ Recordo todos/ Os dias doudos/ De outrora./ E vou à-toa/ No ar mau que voa,/ Que importa?/ Vou pela vida,/ Folha caída/ E morta. (Verlaine, 2009, p. 43)

l'automne/ Blessent mon coeur” e “Je me souviens/ Des jours anciens/ Et je pleure”. Os ‘soluços’ – ou ‘lamentos’, na tradução de Guilherme de Almeida – dos ‘violinos do outono’ ferem o coração do sujeito, e ele chora ao se lembrar do passado.

Por fim, na estrofe final, o eu lírico deixa levar-se pelo vento de outono, e este o leva de um lado a outro: a repetição do som de *v* mimetiza o barulho do vento a roçar as folhas, e os três versos finais – “Deçà, delà,/ Pareil à la/ Feuille morte.” –, por sua vez, mimetizam o movimento pendular da referida folha morta, caindo no chão. Nesta estrofe, mesmo abandonando a “languidez” da sonoridade, o poeta ainda torna presente a ideia da melancolia, tanto por meio da metáfora, quanto pela valorização fono-simbólica.

No poema que abre *Serra-Mãe*, “*A corda tensa que eu sou*”, que analisarei detidamente mais à frente, Sebastião da Gama trata da relação do sujeito poético com Deus por meio da música, sendo este o músico e aquele o instrumento. No verso que abre a segunda estrofe – “Ai linda longa melodia imensa!” –, há uma iteração de elementos fonéticos muito próxima da que aparece na primeira estrofe de “*Chanson d’Automne*”; no entanto, enquanto neste poema, as iterações remetem para a languidez e a melancolia, em “*A corda tensa que eu sou*”, o verso refere a presença de Deus, ao mesmo tempo em que a melodia das palavras sugere o deleite do encontro com o transcendente. De todo modo, a música é presença fundamental em ambos os poemas, pois é referida como elemento simbólico ou metafórico e tem papel importante na construção do sentido do poema como um todo.

Dessa maneira, podemos perceber que o verso “de la musique avant toute chose” (Verlaine, 2009, p. 76), da “*Art Poétique*”, de Verlaine, não é fortuito, mas indica que a música é elemento significativo para o poeta francês, assim como para os outros simbolistas e muitos dos que cultivaram a arte poética depois deles. Provavelmente, os simbolistas tomaram emprestado dos românticos, por meio de Schopenhauer, “the concept of music as the ‘culmination’, the ‘model’ of all art”, pois a música ““transcends’ (übergeht) ideas, and individual objects as well; it is independent of the perceptible world (...) This idea, that the more independent an art is of the objective world the ‘higher’ it is, well illustrates the hierarchy into which idealist esthetics placed the arts” (Vajda, 1982, p. 38). Não precisando mimetizar objetos da realidade ou concretizar ideias – como, ao menos até o século XIX, as outras artes faziam –, a música descolar-se-ia do mundo concreto, elevando-se diretamente à região do Belo, e seria, por isso, mais elevada que a

pintura ou a literatura. Baseados nessa hierarquia das artes, fundamentada nas ideias do idealismo alemão, os simbolistas

demanded musicality from poetry not as "an end in itself", but rather in order that it might, through its own media, approximate the most closely the art of "the highest order", music, and thus Beauty, of which music was the realization and which "could exist to some degree even if there were no world at all" (Vajda, 1982, p. 38).

Fazendo a música infiltrar-se na arte de fazer versos, até que estes tratassem “de la musique avant toute chose”, a poesia simbolista buscava destacar-se do que é apenas material, para lidar com o mistério, o transcendente – para entrar no reino do Belo, até do Absoluto. A opção pela música não seria cosmética, mas filosófica e, até mesmo, existencial. Assim, a música é, como no poema de Verlaine, referenciada – nos seus instrumentos, formas e estilos musicais –; influencia a forma, os signos linguísticos (os poetas concentram-se no valor fono-simbólico das palavras); serve de modelo artístico, pois, por sua própria natureza, tem o poder de elevar-se, de fazer artistas e público transcenderem o universo imanente e aventurarem-se nos mistérios. E, desde os “sanglots longs/ Des violons/ De l’automne” até a “Linda longa melodia imensa”, é o que têm feito.

Simbolismo e mística: a essência da poesia e a expressão do mistério

Em seu estudo sobre a essência da poesia, baseado nos poemas de Hölderlin, Heidegger (2000, p. 60) diz que “poetry is a founding: a naming of being and of the essence of all things—not just any saying, but that whereby everything first steps into the open, which we then discuss and talk about in everyday language. Hence poetry never takes language as a material at its disposal; rather, poetry itself first makes language possible”. A poesia é fundacional por nomear o ser e a essência das coisas. Graças a ela, “everything first steps into the open”: a palavra poética dá à luz as coisas, e assim elas entram em nosso mundo, aparecem para nossa percepção, linguagem e conversação. Baseado no filósofo alemão, diz Carvalho (2012, p.57) que, na poesia, “é como se certas realidades que não se podem enunciar pudessem ser mostradas na linguagem, sem que esta as dissesse. De certa forma, a poesia se refere àquilo que a linguagem não diz e, desta maneira, diz”; com a poesia, a linguagem dispõe de um modo profundo – fundador, inovador e renovador – de se relacionar com o real.

Por causa dessa vocação especial de “desbravar o ser”, a poesia é linguagem privilegiada na expressão da experiência do mistério; segundo Carvalho (2012, pp. 54-55), a poesia, por andar à margem do discurso racional, permite a abordagem do sagrado pela linguagem: nas expressões do autor, ela “pode mediar o sagrado”, “religa o homem às origens”, “permite que se participe do mistério”. A poesia cria “a sua própria lógica da linguagem, um tipo de lógica mágica, elaborada para restabelecer a conexão entre o texto e a fluida e evasiva realidade externa à linguagem” (Carvalho, 2012, p. 58). Carvalho, no entanto, afirma que a poesia não trata necessariamente do religioso, pois fala no sagrado sem o acompanhamento obrigatório do sentido sobrenatural, de acordo com a definição generalizante de Eliade (Carvalho, 2012, p. 54): “manifestação de algo ‘de ordem diferente’ – de uma realidade que não pertence ao nosso mundo – em objetos que fazem parte integrante do nosso mundo ‘natural, profano’”; assim, “a poesia permite ao místico libertar a palavra simples de seu significado para falar da sua experiência, mas nem toda libertação da palavra provocada pelo poeta é resultado de uma experiência mística religiosa” (Carvalho, 2012, p. 64).

Levando-se em conta essa perspectiva sobre a natureza da poesia em geral, sua capacidade de revelar o mistério, percebe-se como o simbolismo procura reduzir sua poética ao essencial da arte da poesia, e como esta poética se aproxima do discurso da mística. Simbolistas e místicos esforçam-se por sondar o transcendente, por isso exploram

os limites da linguagem: “para conferir esse valor emotivo às ‘palavras da tribo’ o poeta místico e o simbolista permitem-se certas liberdades, certos desvios do que é o uso comum da língua.” (Jiménez, 1991, p. 25); dizendo de uma maneira desviante da racionalidade, a poesia desatranca a linguagem, e, aproveitando-se da língua libertada, a mística pode mostrar a experiência inefável em linguagem, com “os rastros do sagrado e as manifestações do mistério” (Carvalho, 2012, p. 55). Por isso, Jiménez (1991, p. 25) destaca, argutamente, que “os problemas que assinala São João [da Cruz] são os mesmos que três séculos mais tarde aborda Valle-Inclán em seu breviário de estética simbolista *La lámpara maravillosa*”.

Com místicos cristãos e poetas simbolistas, Sebastião da Gama compartilha o esforço para expressar, na sua lírica, a experiência do mistério por meio da linguagem poética, com as características desviantes desta. Especificamente com a mística, o poeta português compartilha a busca da experiência do Absoluto como experiência de Deus. Com os simbolistas, compartilha a importância dada à musicalidade no imaginário e na linguagem poéticos; das técnicas simbolistas, o poeta português pegou emprestados o uso do símbolo – no sentido moderno, de certo modo antecipado por São João da Cruz –, a sinestesia, além da prática do verso livre – “one of Symbolism's most significant stylistic innovations” (Vajda, 1982, p. 40) –, que, em *Serra-Mãe*, divide espaço com formas tradicionais, como o soneto, a elegia e as redondilhas. O poeta ainda carrega outros elementos da tradição da poesia portuguesa, tradição que engloba até o romantismo e a “tradição moderna”, que se desenvolve numa das vertentes do modernismo, num diálogo rico e inspirador para parte importante da poesia que se fez em Portugal, na década de 50.

Serra-Mãe e a “tradição clássica do modernismo” português

Sebastião da Gama foi uma figura significativa para a poesia que se fez em Portugal em meados do século XX, principalmente para aqueles poetas que, “na segunda metade dos anos 40, procuravam «uma possível síntese ou [...] uma possível superação das contraditórias tendências que o decénio patenteava» (cf. Mourão-Ferreira, [1982], p. 134), designadamente para os que se iriam empenhar no projecto de *Távola redonda*” (Martinho, 2013, p. 132), revista surgida no início do ano de 1950. Nesta década, o ideário do modernismo havia se imposto no universo literário português. Os poetas desta geração buscaram dialogar com os modernistas, seguindo, *grosso modo*, por duas veredas distintas que Pessoa, Sá-Carneiro e seus companheiros haviam aberto: uma mais tendente à ruptura, preferida pelos surrealistas, e outra mais apegada à tradição, a qual tomaram Sebastião da Gama, David Mourão-Ferreira e outros artistas da *Távola* (Martinho, 2013, p. 118), o que levou críticos a se referirem ao tipo de poesia que se publicara na revista como “modernismo classicista” ou “tradição clássica do modernismo” (Martinho, 2013, p. 115).

O projeto da revista, encabeçada por António Manuel Couto Viana e David Mourão-Ferreira, tinha por característica fundamental a preferência pela poesia lírica (Martinho, 2013, p. 114), que carregaria, segundo a definição de Mourão-Ferreira, essencialmente dois elementos: “involuntariedade urgente na origem” – ou seja, sua fonte é uma inspiração, um “espanto” diante da realidade – e uma “gratuidade fundamental nos objectivos” – com a qual buscavam contrapor-se ao neorrealismo, no qual reprovavam a atribuição à poesia de “objectivos mais concretos”, o que levaria a um “aproveitamento ilegítimo dos processos próprios do Lirismo” (Mourão Ferreira, *apud* Martinho, 2013, p. 115). Ao mesmo tempo que defendiam a “involuntariedade urgente”, os poetas da revista cultivavam o apuro técnico, buscando “equilíbrio” e “harmonia” (Martinho, 2013, p. 115) na sua arte. A preferência deles era pelo “eu individual”, não pelo “eu social”; pela expressão da vida interior do artista, não pela vida social; e pela tradição, não pela ruptura, ainda que tenham sido modernos. Cada uma dessas características está presente, em maior ou menor grau, na poesia de Sebastião da Gama.

O “equilíbrio” cultivado pelos poetas da *Távola* traduz-se numa busca de ordenamento, tornando nítida na sua poesia a “presença da regra”, na expressão de Vitorino Nemésio, e a “regra” expressa-se na recorrência; detalhado por Martinho deste modo (p. 2013, 129): “tais retornos ou regressos, consubstanciados, habitualmente, na regularidade das formas tradicionais, tornam-se particularmente visíveis na preferência pelas estrofes isométricas, nos paralelismos, nas repetições, no recurso frequente à rima,

consoante ou toante”. Essa ânsia pela ordem, pela harmonia, não se coaduna, obviamente, com o desejo de ruptura que é marca da outra face do modernismo e da poesia da década de 50. Em Sebastião da Gama, são poucas as fagulhas de ruptura; apesar da alta frequência de métricas e esquemas rítmicos irregulares, a ânsia pela ordem e pela harmonia – a “presença da regra” – impõe-se, se não pela maior quantidade de versos metrificados, pelas repetições e paralelismos.

Ao se concretizar nos versos de Gama, a “presença da regra” mostra-se nas rimas, que estão presentes na maioria dos poemas – quase sempre de modo irregular, mas também há poemas com rimas fixas e regulares (sobretudo os sonetos, de que são exemplos “Oração à tarde”, “Pasma” e “Teimosia”). Quanto à métrica, a maioria dos poemas é também irregular: apenas nove têm métrica totalmente regular, dos quais seis são sonetos (decassílabos e rimados); no entanto, apesar de os poemas serem majoritariamente em versos livres, apenas numa mínima parte deles não há predominância de um determinado número de sílabas poéticas, em geral versos decassílabos (“Serra-Mãe”, “Versos ao Mar” e “Céu”, por exemplo) ou redondilhas maiores (como em “Vida”, “O Sol já se escondeu...”, “Itinerário”, “Cortina”).

A ânsia pela ordem materializa-se também na repetição. Na “Elegia para a minha campá”, o verso “Agora, só”, que abre suas quatro estrofes e que se repete por cinco vezes, dá harmonia ao poema, que praticamente não tem rimas e é bastante irregular no que se refere à métrica. Nos “Versos da menina morta” replicam-se expressões ou versos – “já não as”, “«Ai dorme... dorme...»”, “Não era a Mãe, não era...”, “eram da Morte, eram da Morte” –, que, além de ordenar o poema, lhe dão o tom de uma cantiga, como que acompanhando o embalar da menina doente que adormece nos braços da morte. Do mesmo modo, repete-se o verso “Não posso ser feliz!...” por três vezes em “Elegia desta manhã”, reforçando a tristeza diante da passagem do tempo e da beleza; e, como último exemplo, em “As rosas”, o poeta repete o verso “As rosas não nasceram...” por três vezes, expressando a súplica do sujeito poético à rosa não nascida.

Com esses exemplos da ocorrência de rimas e de versos metrificados – ainda que irregulares, reafirmo –, e de repetições, procuro mostrar que Sebastião da Gama se esforçava por não se afastar demasiadamente do ‘equilíbrio’, o que o afasta da ‘tradição do delírio’ para o unir à corrente da “tradição clássica do modernismo”. Esta expressão é de Gaspar Simões, idealizador da revista *presença*, junto com José Régio. E talvez sejam Régio – de quem, não esqueçamos, Gama se dizia discípulo (Cintra, s/d, p. 22) – e sua

revista as principais influências do autor de *Serra-Mãe*. A *presença* foi veículo do segundo modernismo português, que, além de fundamental para a consolidação do primeiro modernismo (Martinho, 2004, p. 20), foi grande cultora da “tradição clássica do modernismo”; o grande teórico da revista, Régio, segundo Guimarães (2002, p. 32), “separou, de certo modo, Modernismos e Vanguarda, os quais não se sobrepõem tão completamente que um no outro se esgote”, e buscou uma outra via para o modernismo, que o crítico chama de expressivismo (2002, pp. 30-34). A literatura da *presença* buscou diálogo com as estéticas do século XIX que deram frutos no modernismo – também o fizera o primeiro modernismo, como é claro nos desenvolvimentos das experimentações simbolistas que realizam Pessoa e Sá-Carneiro, com o paúlismo e interseccionismo, por exemplo –, mas o fez buscando o que havia nelas de menos radical:

Eis o peso de um passado literário que se fazia então sentir: o de um Romantismo que até certo ponto ficara desviado das suas referências a uma experiência mais ampla e profunda do imaginário e o de um Decadentismo igualmente desviado das referências simbólicas para as quais a linguagem poética se podia abrir enquanto tal e sob uma forma de descoberta que, sobretudo com o Simbolismo tal como se afirma em França, seria mais radical e inovadora (Guimarães, 2002, p. 32).

Em muitos aspectos, os poetas da *Távola* seguiram este modelo, como afirma Berrini: “Nas pegadas da *presença*, não é a *Távola Redonda* um periódico publicado para provocar escândalo, sacudir o burguês bem instalado na vida, abrir unsuspeitados horizontes à poesia”; e “parece-me flagrante a intenção de manter os liames poéticos com o passado – o que se fez através da via presencialista” (Berrini, 1985, p. 12). No caso específico de Sebastião da Gama, a influência de Régio aparece mais fortemente; nas palavras de Cintra (s/d, p. 22):

Com Régio e com a geração da *Presença* coincide na atitude básica – na introspecção levada ao extremo – em muitos dos temas tratados, nos géneros (são poemas narrativos, orações, hinos, exortações, que constituem, fundamentalmente, *Poemas de Deus e do Diabo* e *As Encruzilhadas de Deus*) e até por vezes em particularidades do modo de se exprimir.

A “introspecção levada ao extremo” é evidente desde o início do livro: o sujeito poético, desde os poemas em que a “vida do espírito” se expressa puramente na interioridade (“A corda tensa que sou”), até aqueles em que trata da natureza com a mesma tendência espiritual, é o aprofundamento da vida interior que ele busca, uma vida de comunhão com Deus e a Criação – “Hoje, cá dentro, houve festa...” canta num tom intimista o acontecimento interior, no poema não por acaso chamado “Vida”. Seguindo a

trilha da mística cristã – como aqui busco argumentar –, Gama descobre que a “introspecção levada ao extremo” é a “vida do espírito”, a união com Deus, do qual pode dizer: é “mais íntimo que o meu próprio íntimo” (Santo Agostinho, 2015, p.73). Em Régio, essa introspecção molda grande parte da sua poesia: já desde seu primeiro livro, *Poemas de Deus e do Diabo*, muitos poemas são narrativos, mas sobretudo concentradas na vida interior do sujeito, como em “Painel” (Régio, 1985, pp. 31-33), poema em que o sujeito poético narra uma noite de angústia pela qual passou, cindido entre Deus e o Diabo; e não é à toa que faça parte da obra o poema “Narciso” (Régio, 1985, p. 34), que se inicia com “Dentro de mim me quis eu ver”, para expressar, ao fim, a angústia da busca de si mesmo: “Que eu vivo à espera dessa noite estranha,/ Noite de amor em que me goze e tenha/ ...Lá no fundo do poço em que me espelho!”. Em “Ronda dos braços quebrados” (Régio, 1985, pp.58-59), o sujeito trata da grandeza de sua alma, contrastada com a baixaza de seu corpo – “Minh’alma vai à frente, eu de rojo atrás dela”; “Que pena que a minh’alma/ só pela fala do meu corpo fale!”. Ao mesmo tempo, poemas como “Quinta-Feira Santa” (Régio, 1985, pp. 47-49), acabam, em meio à narrativa, por tornar-se hinos, aqui à Paixão de Cristo, em que se exalta o seu sofrimento humano:

Mas o que eu amo em ti, divino Cristo exangue,
É o que em ti é Dor, e assim a nós te irmana:
Teu sonho imenso, o teu suor de sangue,
A tua carne humana...

E o Cristo avança, à lua, esplêndido e chagado.
Jesus, Deus da Paixão, sim, amo-te, Jesus!
Oh, ser, por teu amor, crucificado
Na tua mesma Cruz!...

O tema e os sentimentos a serem expressos, e a forma de um hino dirigido diretamente a Cristo, este poema de Régio parece tê-los sugerido a Sebastião da Gama quando este escreveu “A um crucifixo” (Gama, s/d, p. 72-73). Aparecem o mesmo louvor à Paixão de Cristo e objetos relacionados a ela: “Abençoada a morte que sofreste...”; “Mil vezes santo, Jesus,/ o peso da Tua cruz/ e santa a esponja de fel/ que Te chegaram aos lábios...”; até mesmo as agressões sofridas são benditas: “Ah!, que eu bendiga todos os insultos,/ todas as troças e todas/ as pedradas...”. Além disso, em ambos os poemas, a dor irmana Cristo ao sujeito poético (o que, obviamente, não é estranho à tradição cristã): em “Quinta-Feira Santa”: “Mas o que eu amo em ti, divino Cristo exangue,/ É o que em ti é

Dor, e assim a nós te *irmana*”; e em “A um crucifixo”: “se não agora o Teu olhar (...)/ nunca mais me lembraria/ de que tivera um *Irmão*” (ambos os grifos são meus).

Essa forma de verso, que é essencialmente hino ao sagrado, ocorre nos versos finais de “Poema do Silêncio” (Régio, 1985, pp. 108-110), em que o sujeito poético canta a Deus, mesmo que seja a um Deus em que não crê:

Senhor! que nunca mais meus versos ávidos e impuros
Me rasguem!, e meus lábios cerrarão como dois muros,
E o meu Silêncio, como incenso, atingir-te-á,
E sobre mim de novo descerá...

Sim, descerá da tua mão compadecida,
Meu Deus em que não creio! e porá fim à minha vida.
E uma terra sem flor e uma pedra sem nome
Saciarão a minha fome.

Assim como acontece na obra de Régio, as orações, hinos e exortações estão presentes em *Serra-Mãe*. Em “Harpa” (Gama, s/d, pp. 33-34), por exemplo, o sujeito poético dirige-se a Deus numa verdadeira oração, em que expõe sua pequenez e suplica pela ajuda divina: “Olha, Senhor!/ o indigno cantor que Tu fadaste”; “Vem lavar-me, Senhor!”. Outros exemplos disso são “Vontade” (Gama, s/d, pp. 93-94) e “Ressurreição” (Gama, s/d, pp. 69-70), em que o eu lírico faz uma oração dirigindo-se a Cristo, preparando a vida interior para a ressurreição, que já antecipa (“Vejo-Te ainda incerto e vago”):

Até logo, Senhor!
(Deixa ser longa a Noite e o Logo longo,
que é de noite que eu seco os meus espinhos
e cavo, na minh'alma, o Teu jardim.

O *tom declamatório* que se vê em muitos poemas de Régio – a exemplo do citado “Poema do Silêncio” e “Cântico Negro” –, vê-se também em alguns poemas – sem dúvida, na minoria deles – de Sebastião da Gama, como “Harpa” – “Olha, Senhor!/ o indigno cantor que Tu fadaste/ e se não pode erguer/ à sua própria altura!” –, e é outra marca que o poeta presencista deixou na poesia de Gama.

O “Poema do Silêncio” mostra em Régio, além da questão da forma – com seu trecho que remete para um hino –, outra questão importante: a da visão acerca de Deus.

Neste poema, o sujeito poético exprime-se como um cético que carrega uma ânsia de crente, ou um crente com uma forte tendência cética, e reza a um Deus em que não acredita, como repete, com variações, três vezes ao longo das estrofes: “Senhor meu Deus em que não creio!” (v. 25), “Senhor Meu Deus em que não creio, porque és minha criação!” (v. 33), “Meu Deus em que não creio!” (v. 54). Da mesma forma, o grito de angústia, em que se misturam a súplica a Deus e o ceticismo com relação a Sua existência, está em “Poema de amor sem fé nem esperança” (Régio, 1985, pp. 100-103):

Em vão gritei por Deus, beijando o chão...

Deus não olhou para mim!

Como olhar-me, se eu grito que não creio

Nos próprios gritos com que chamo Deus?

A questão de Deus em José Régio não é simples. Trago para esta dissertação apenas uma reflexão de Eduardo Lourenço sobre o assunto (Lourenço, 1993, p. 137):

O jovem Régio fará a sua educação intelectual e moral já dentro desse ambiente republicano, de anticlericalismo quase militante que consagrará o afastamento efectivo de várias gerações da prática religiosa ancestral. Mas antes de receber na porosa vida de estudante coimbrão o impacto da sensibilidade marcada por esse indiferentismo institucionalizado, Régio havia bebido, com um fervor que jamais poderá ser esquecido, a água turva, e apaziguante como nenhuma outra, dessa religiosidade ancestral.

Para Lourenço, José Régio guardou por toda vida marcas da religiosidade com que conviveu na infância, religiosidade que sofreu com os golpes dos ambientes que frequentou a partir da juventude, antirreligiosos ou “indiferentistas”:

Mas, diferindo nisso [a absorção da atmosfera de naturalismo e de imanência] da maioria, Régio não aceitará a normalidade dessa existência profana, embora lhe respire os encantos e experimente como um possesso a abissal fascinação. (...) Toda a sua vida foi, consciente, difícil e quase jubilosamente, até à provocação de si mesmo e dos outros, *um homem religioso*.

Dessa forma, Régio teve sempre uma ânsia ou um sentimento religioso, embora marcados pelos caminhos intelectuais e culturais que trilhou ao longo da vida, o que os tingiu com vacilações e questionamentos, de uma vida intelectual conflituosa: “É nisto que reside a contradição: à necessidade profunda e violenta de um abandono «à Cristo», opõe-se uma auto-vigilância lúcida e inescapável, que trava a candura da entrega”

(Lisboa, 1992, p. 73). O difícil caminho a Deus é análogo, em sua obra, ao difícil caminho rumo a qualquer verdade – à Verdade, à “verdade de nós mesmos” –, pois, apesar da forte ‘sede de infinito’, ela é toda infiltrada pelo ceticismo, pela marca da dúvida. Em parte significativa de sua poesia, o sujeito poético dirige-se a Deus, com súplicas e interrogações, mas, também com grande frequência, questiona-O, mostra-se cético com relação a Ele, ou mesmo fala a Deus ao mesmo tempo em que O afirma uma ilusão, a exemplo do que ocorre em “Poema do Silêncio”. A questão muda de figura na poesia de Sebastião da Gama. Seus poemas não mostram questionamentos com relação à existência ou às características de Deus, de Jesus, tais como estão presentes no imaginário cristão; os sujeitos poéticos não mostram ceticismo: mostram, isto sim, dúvidas com relação a si mesmos, lamentam sua pequenez diante do transcendente – “Que não consegue a minha mão,/ que o lodo fez e o lodo maculou” (Gama, s/d, p. 34); “a mostrar que eu era ainda/ o mesmo/ pobre Zé de Carne e Vício” (Gama, s/d, p. 91) – ou, no máximo, suplicam diante do silêncio de Deus: “Não me deixes ficar/ com o Caminho todo iluminado/ e eu parado e tão cansado/ como se fosse a andar...” (Gama, s/d, p. 74); “ó, infinita em Deus, finita em mim, minha Chamada,/ porque te não deténs ao menos o bastante/ pra te eu caldear no meu assentimento/ até seres Resposta?...” (Gama, s/d, p. 77). Assim, a marca da religiosidade de Régio na obra de Sebastião da Gama pode ser vista, mas se transfigura, ganha sentidos diversos. Martinho (2013, pp. 136-137) resume a questão desta forma:

o diálogo de Sebastião da Gama com o Sagrado nada tem a ver com o «dualismo gnóstico e maniqueu» que define o de Régio (cf. Antunes, 1957, p. 59). Desvio, se o houvesse, relativamente à religiosidade cristã, que é um dos fundamentos maiores da poesia de Sebastião da Gama, seria por aproximação ao panteísmo (...) e não por aproximação ao dualismo maniqueu, mas, mesmo aí o catolicismo tinha para oferecer ao poeta uma tradição – a do franciscanismo”.

Assim, a influência de Régio sobre a poesia inicial de Sebastião da Gama é fundamental, pois sugere temas e “particularidades do modo de se exprimir”, como analisa Cintra, apesar das transmutações que as características regionais sofrem ao se infiltrar nos versos de *Serra-Mãe*. Além da influência direta, Régio serve de mediador entre o jovem poeta e a poesia portuguesa do passado mais ou menos recente, desde a feita no fim do século XIX, até àquela que se produziu no início do XX. É possível que tenha sido Régio aquele que mostrou a Gama um caminho para sua poesia: o da “tradição clássica do modernismo”, que, como diz Guimarães numa passagem que já citei, “separou, de certo modo, Modernismos e Vanguarda”, mostrando que havia uma vereda

que se poderia seguir, de intenso diálogo com a tradição. Guimarães (2002, p. 35) diz que, entre as principais referências que Régio traz na sua obra poética, estão:

a da tradição – que, no caso de Régio, se orienta sobretudo para poetas oitocentistas, como Guerra Junqueiro, Gomes Leal ou António Nobre –, a do Modernismo – que se afasta de um Fernando Pessoa ou de um Almada Negreiros para ir ao encontro de um Mário de Sá-Carneiro – e, sendo esta a referência mais importante de todas, a fixação num espaço de índole pessoal, rica de implicações psicológicas, éticas e religiosas.

De entre esses autores, António Nobre e Mário de Sá-Carneiro são aqueles cuja influência é mais marcada, de uma forma ou de outra, na poesia de *Serra-Mãe* (estes e Régio são os primeiros citados Cintra, s/d, p. 12, entre as preferências de Gama à época), e isto parece ter sido inspirado no exemplo de José Régio.

Das características da obra de António Nobre, destaca-se como uma das mais importantes o uso de uma linguagem menos elevada, mais coloquial, “um tom de conversa”, como dizem Lopes e Saraiva: “Do decadentismo de Laforgue aproveitou Nobre certas liberdades de versificação e linguagem: um tom de conversa ou diário íntimo; o contraponto da ternura com o humorismo, da religiosidade com o diletantismo” (Lopes e Saraiva, s/d, p. 992). Os autores põem mesmo o autor de *Só* entre os grandes renovadores da linguagem poética portuguesa:

Ao lado de Gomes Leal e Cesário, ele é um dos poetas mais renovadores do século XIX por ter libertado o vocabulário e a imaginaria das convenções de uma expressão que se pretendia simultaneamente poética e elevada, graças a certos ornatos e limitações de tom já atrás verificados em Antero ou Junqueiro, por exemplo” (Lopes e Saraiva, s/d, p. 993).

Em *Só*, o vocabulário e a sintaxe tendem a ser menos rebuscados do que eram na poesia que, em geral, se fizera até então em Portugal. Como boa parte da poesia portuguesa do século XX, Sebastião da Gama é devedor dessa renovação empreendida principalmente por Nobre, Leal e Cesário. O verso livre, que está em parte considerável da poesia de *Serra-Mãe* – não obstante, como argumentei, haja uma forte tendência à ‘presença da ordem’ –, não está entre as técnicas utilizadas por António Nobre, mas sua prática de “certas liberdades de versificação” foi importante para abrir o caminho ao versilibrismo.

Essa linguagem cotidiana, o tom coloquial – ou o “tom de conversa”, como o chamam Lopes e Saraiva – está presente, por exemplo, nas redondilhas maiores de “O Sono de João” (Nobre, 2009, pp. 189-191). Nele, o eu lírico trata do sono de uma criança, o qual deseja que se prolongue, desembocando diretamente na morte, quando encontrará a paz no “seio de Deus”, não conhecendo, assim, as vicissitudes do mundo: “Não acordes para o Mundo,/ Pode levar-te a maré:/ Tu mal sabes o que isto é...”. Para isto, recorre a um tom mais intimista e sem rebuscamentos – o que não quer dizer, evidentemente, falta de estilização, que está presente no poema com repetições de expressões, as rimas e a própria métrica. Nos versos que citei, em que se dirige ao menino, João, e em diversos outros momentos, por exemplo, quando o sujeito poético dirige-se a Maria – “Ó Maria,/ Dizer àquela cotovia/ Que fale mais devagar:/ Não vá o João, acordar...” – fica claro o que são o “tom de conversa” que, em grande parte do livro, o poeta utiliza. Algo do poema ressoa, em “Versos da menina morta” (Gama, s/d, pp. 55-56), a respeito do qual fiz um breve comentário anteriormente. Nele, expressa-se uma visão similar à do poema de Nobre a respeito morte, ao tratar do falecimento de uma menina durante o sono:

Mas a Menina doente, que não via
nem ouvia
senão p'lo coração
julgou que fosse a Mãe que entrava assim de manso
no seu quartinho branco...
e a menina sorriu...

Nos versos transcritos, está registrado o tom intimista e a linguagem cotidiana, simples, semelhantes ao que Nobre usou em “O Sono de João”. Este tom, que contrasta com o tom declamatório dos poemas à Régio, é, na verdade, o tom dominante ao longo livro, pois “o registo dramático, patético de Régio não é o que convém ao autor de *Serra-Mãe*” (Martinho, 2013, p. 136); ou, como diz Mourão-Ferreira (1960, p. 167):

Não fora feita a sua voz para estes diálogos com a Divindade, que exigem sempre fôlego e amplidão retóricas. A sua verdadeira voz, essa, ia-se denunciando, entretanto, num tom mais íntimo de colóquio com as pequenas grandes coisas da existência.

O poema praticamente não tem rimas, e a métrica varia – pouco mais da metade deles divide-se entre decassílabos e hexassílabos –, de modo que a ‘presença da regra’ se deixa ver nas repetições: “Não era a Mãe, não era...”; “eram da Morte”; «Ai dorme... dorme...». Palavras que remetem para uma certa paz, um bálsamo, repetem-se por todos os versos,

como ‘leves’, ‘suavíssimas’, ‘meigas’, ‘manso’, ‘sorri’ e derivações, além da presença das ‘flores’ e ‘açucenas’ – o que faz suavizar a ideia da morte, aproximando-a a um descanso doce e desejado.

Cintra enxerga, no livro de estreia de Sebastião da Gama, a presença da poesia de Nobre sobretudo “em poemas do segundo grupo [Serra-Mãe], os que têm forma de apóstrofe como *Versos ao Mar* («E se a Morte vier há-de quedar,/ toda encantada, a ouvir-te/ e sem ânimo já de me levar,/ sorrindo, voltará por seu caminho») e principalmente no tom de ladainha de *Versos para eu dizer de joelhos*” (Cintra, s/d, p. 23). Um dos poemas de Nobre que têm a “forma de apóstrofe”, que refere Cintra, é “O Meu Cachimbo” (Nobre, 2009, pp. 145-147), no qual o sujeito poético dirige a palavra a seu cachimbo, seu leal amigo que atenua a solidão, o abandono em que caiu: “Ah! quando for do meu enterro,/ Quando partir gelado, enfim,/ Nalgum caixão de mogno e ferro,/ Quero que vás ao pé de mim”. Quanto ao “tom de ladainha”, presente em “Versos para eu dizer de joelhos” (Gama, s/d, pp. 50-52) – “Ó meu país do Sol!/ Pressentimento/ da claridade celeste/ Ó fonte de Pureza!” –, aparece, em *Só*, por exemplo, no poema “A Vida” (Nobre, 2009, pp. 173-176) – “Ó Grandes olhos outonais! místicas luzes/ Mais triste do que o Amor, solenes como as cruzes/ Ó olhos pretos! olhos pretos!” – e em “Poentes de França” (Nobre, 2009, pp. 154-156) – “Ó Sol! ó Sol! poente de vinho velho!/ Enche meu copo de S. Graal (deu-mo a balada...)/ Ó sol da Normandia! Ocidente vermelho,/ Tal o circo andaluz depois de uma toirada!” –, poemas em que o poeta faz invocações encomiásticas aos olhos da amada e ao sol poente na Normandia.

Outro poema de Nobre que faz eco na poesia de Gama é “Da Influência da Lua” (Nobre, 2009, pp. 139-140), poema em que o sujeito poético faz um retrato lírico impressionista acerca da influência da lua sobre a natureza e o poeta, nas tardes de outono. Os elementos naturais ganham vida, trocam de características entre si, marcas da poesia simbolista, que é fundamental para a obra de Nobre – “O sol, qual brigue em chamas, morre/ Nos longes d’água”; “os rios de águas prateadas,/ Por entre os verdes canaviais, esguios/ São como estradas líquidas”; “Os choupos nus, tremendo, arrepiadinhos,/ O xale pedem a quem vai passando” –, estabelecendo-se, assim, uma atmosfera onírica – não poderia ser diferente por serem “Tardes de sonho em que a poesia escorre/ e os bardos, a cismar, molham a pena!”. A ‘Lua’, cheia, influencia o poeta – “Da Arte novas concepções descobro” – e, mais importante aqui, ‘Lua’ e ‘Oceano’ (em maiúsculas, como depois grafaria palavras com frequência Sebastião da Gama para as elevar ou lhes dar caráter simbólico) ganham atributos sagrados, ligados ao universo cristão: “E o Padre-Oceano,

lá de longe, prega/ O seu Sermão de Lágrimas, à Lua!"; e nas "tardes de novena", "Lá vem a Lua, *gratiae-plena*,/ Do convento dos Céus, a eterna freira!". O Oceano torna-se a figura masculina do padre, a fazer um sermão; a 'Lua' confunde-se com a Virgem Maria ("*gratiae-plena*") e com uma freira no "convento dos Céus". Esta transfiguração da natureza e do próprio sujeito poético, que acabam por transcender a realidade comum, está presente no poema "Oração da Tarde", de *Serra-Mãe*, sobre o qual já fiz alguns apontamentos. A 'Serra', o 'Mar', a 'Luz', todos com maiúsculas, cada um deles torna-se um dos integrantes desse coro da Criação que canta em louvor do Criador – "Tudo sente o senhor e se extasia": "a Serra é catedral"; A própria Luz ergueu «Ave-Maria»; "o Mar tomou as cores de um vitral". Tal como no poema de António Nobre, o 'poeta' deixa-se levar pela transfiguração da natureza, o sujeito poético de "Oração da tarde", cativado pela Serra 'elevada', também quer "ser da Oração".

Possíveis ecos do que há de estilo propriamente simbolista de António Nobre em "Ao Canto do Lume" (Nobre, 2009, pp. 161-163) – de atmosfera e espírito mais decadentista do que "A Influência da Lua" –, evidenciam-se também, por exemplo, em "Pasma" (Gama, s/d, p. 57). No poema de Nobre, o sujeito poético fala de "noites imortais" de novembro, nas quais sente o '*spleen*', e o mundo torna-se insuportável. A atmosfera sombria, melancólica, com certa vagueza, forma-se com as referências ao frio, ao "Vento" que "como um gato bufa e mia"; menções de "um sonâmbulo abandono", de "cair-de-folhas", de "choupos, à tardinha, altivos", que são "aspirações irrealizáveis", de "Luar, águas profundas". O mundo é, assim, insuportável; no entanto, o sujeito encontra um porto-seguro na fé: "Não me tortura mais a Dor. Sou feliz. Creio/ Em Deus, numa Outra-vida, além do Ar". No soneto "Pasma", Sebastião da Gama constrói, nas duas primeiras estrofes, uma atmosfera parecida com a do poema de Nobre, de tédio e lugubridade: o sujeito poético fala de "Noites de morna calma", "podres", em que "o Mar se não mexe", "a Lua boceja, se embacia,/ e as palavras estagnam, no ar quedo"; ele tem medo de se dissolver no ambiente – "até chego a ter medo/ de me volver também Monotonia". Para não permitir que isto aconteça, no primeiro terceto e nos dois primeiros versos do segundo, ele expressa um desejo de fazer um gesto brusco para não cair no tédio, na 'Monotonia': "E então sinto vontade de atirar/ meu corpo bruto e nu contra o espanto/ da Noite, a ver se quebro e vibro, enfim"; porém, ele não "se atira", acaba por fechar-se em si mesmo, vencido pelo tédio: "Mas só caio, afinal, dentro de mim". Neste verso – bem como em partes restantes do poema –, pode-se notar uma ressonância de Sá-

Carneiro, com sua frustrada incursão interior, por exemplo, em “Escavação” (Sá-Carneiro, 2009, p. 38): “Desço-me todo, em vão, sem nada achar”.

Se Régio parece ser, entre outras influências de seu próprio estilo, a ponte de Sebastião da Gama a Sá-Carneiro, este parece ser sua principal ponte para o simbolismo. Para Cintra (s/d, p. 22), a influência de Sá-Carneiro aparece em Gama principalmente “no tema da dualidade interna do Poeta e no estilo de certos passos”. Em ambos os casos, a presença mediadora de Régio é forte, mas buscarei apresentar as marcas de mais diretas do autor de *Dispersão* em *Serra-Mãe*. Em alguns dos poemas deste, a expressão de tom declamatório faz-se presente para deixar sentir o fervor da oração ou do hino do sujeito que se quer unir a Deus, e, alguns momentos, é possível ver mais uma expressão da “tradição do delírio”, a que se refere Losso. O delírio do poeta que, pelas palavras, quer elevar-se além da opacidade imanente, é presença constante na poesia de Sá-Carneiro. Em “Partida” (Sá-Carneiro, 2015, pp. 35-37), o sujeito poético diz: “Sou chuva de ouro e sou espasmo de luz;/ Sou taça de cristal lançada ao mar,/ Diadema e timbre, elmo real e cruz...”; e em “Distante Melodia” (Sá-Carneiro, 2015, pp. 66-67), do livro *Dispersão*, vê-se algo da construção do “outro mundo da poesia”, presente em “Les Fenêtres”, poema de Mallarmé, porém, aqui, num tom de saudade do sonho perdido:

Num Sonho de Íris, morto a ouro e brasa,
Vêm-me lembranças doutro Tempo azul
Que me oscilava entre véus de tule –
Um tempo esguio e leve, um tempo-Asa.

Então os meus sentidos eram cores,
Nasciam num jardim as minhas ânsias,
Havia na minha’alma Outras distâncias –
Distâncias que o segui-las era flores...

São estas as duas primeiras estrofes do poema, que se fecha com esta quadra:

Lembranças fluidas.... cinza de brocado...
Irrealidade anil que em mim ondeia...
– o meu redor eu sou Rei exilado,
Vagabundo dum sonho de sereia...

O eu lírico lamenta a perda de um tempo de tranquilidade, o ‘tempo-Asa’, um tempo onírico – “Sonho de Íris” – em que seus sentidos e sentimentos confundiam-se com

cores e flores – o que se exprime nos versos da segunda estrofe, com o “meus sentidos eram cores”, “Nasciam num jardim as minhas ânsias” e assim por diante. As lembranças desse tempo são a “Irrealidade anil” que ondeia no interior do sujeito, são uma vida interior voltada para a transcendência da realidade concreta e sufocante. Em Sebastião da Gama, aparece esse tom de excitação à beira do delírio em poemas como o já citado soneto “Oração à Tarde” (Gama, s/d, p. 47), do qual transcrevo, a seguir, o segundo quarteto e o primeiro terceto:

Tudo sente o Senhor e se extasia...
O Sol queimou os matos, pelo val',
e desprende incenso, Espiritual,
é mãos-postas a rude penedia.

E eu também quero ser da Oração...
- Com folhados na alma, pus a mão
na minha harpa e a música ascendeu.

Neste poema, há também o entrelaçamento de sentimentos e natureza: o poeta sente “folhados na alma”, o que lhe permite fazer ascender a alma ao tocar a harpa, ascensão que se faz em consonância com a natureza. O que em Sá-Carneiro é “Irrealidade anil” do sonho, no poema de Sebastião da Gama, é realidade espiritual, é a transfiguração extática da natureza por uma experiência mística: “Tudo sente o Senhor e se extasia...”.

Também em “Distante melodia” está presente outra marca do estilo de Sá-Carneiro da qual se apropriou Sebastião da Gama: as expressões compostas (muitas das quais sinestésias) que se tornam símbolos: como o “tempo-Asa”, “Novos Bizâncios-Alma”; e, em quantidade ainda maior, no poema “Apotese”: “Horas-platina”, “Olor-brocado”, “Luar-ânsia”, “Luz-perdão”, “Orquídeas-pranto”. Quanto à poesia de Gama, as expressões compostas aparecem, por exemplo em “Oração da Tarde”, com o “órgão-Silêncio”; em “Eternidade” (Gama, s/d, p. 83), o poeta recorre a “momentos-diamantes”, e em “Para que tu não chores” (Gama, s/d, p. 120), a “gestos-perfumes”. No caso de ambos os poetas, as expressões buscam tratar de algo que transcende a realidade comum, buscam chegar, através do visível, ao invisível.

O último ponto a respeito da influência de Sá-Carneiro é o da cisão do indivíduo – ou da “dualidade interna do Poeta”, como o chama Cintra –, questão que é expressa na relação problemática eu-Outro, que é importante – aliás, para Lopes e Saraiva (s/d, pp.

1019-1020), a mais importante – para a obra do autor de *Dispersão*: “O motivo central da sua obra é o da crise de personalidade, a inadequação do que sente ao que desejaria sentir”. A origem da crise parece advir de um sentimento que têm os sujeitos poéticos de Sá-Carneiro de estarem sempre num lugar aquém das alturas a que pertencem, aquém do que lhes pede a pujança da vida interior, a inquietude da alma – a ‘sede de infinito’: “A minh’alma nostálgica de além”, “Viajar outros sentidos, outras vidas” (“Partida”, Sá-Carneiro, 2015, pp. 35-37); “Reminiscências de Aonde/ Perturbam-me em nostalgia” (“Inter-sonho”, Sá-Carneiro, 2015, p. 39); “Vem de Outro tempo a luz que me ilumina” (“Epígrafe”, Sá-Carneiro, 2015, p. 59). Diante do fracasso dessa subida “além dos céus” (também em “Partida”), desse voo “Além-Tédio” (outros dos poemas de *Dispersão*, Sá-Carneiro, 2015, p. 53), ele vê-se afundado na desilusão, no tédio, perdido em si mesmo: “Divago por mim mesmo a procurar,/ Desço-me todo em vão, sem nada achar,/ E a minh’alma perdida não repousa”; “Perdi-me dentro de mim/ Porque eu era labirinto” (“Dispersão”, Sá-Carneiro, 2015, p. 43); “Se me vagueio, encontro só indícios.../ Ogivas para o sol – vejo-as cerradas;/ E mãos de herói, sem fé acobardadas,/ Puseram grades sobre os precipícios...” (“Quase”, Sá-Carneiro, 2015, p. 49-50).

Essa ‘sede’, o sentimento de que seu destino é ser grandioso – “O meu destino é outro – é alto e é raro” (“Partida”) –, sabe ele, custa caro: “Unicamente custa muito caro:/ A tristeza de nunca sermos dois...”. O sujeito é cindido em dois; impossibilitado de unificar-se, sua personalidade é tão-somente um estado intermédio: “Eu não sou eu nem sou o outro,/ Sou qualquer coisa de intermédio:/ Pilar da ponte de tédio/ Que vai de mim para o Outro” (“7” , Sá-Carneiro, 2015, p. 59). Dividido entre o Eu e o Outro, pois, enquanto aquele é puxado para baixo, não pode desligar-se da vida comum dos homens, este busca “outros sentidos, outras vidas”, o sujeito cai num conflito permanente, angustiante e sem saída, como explica Paula Morão (1990, p. 25):

O tédio, profundamente ligado à impossibilidade de ser e se reconhecer uno, é já em Sá-Carneiro um enormizado ‘Além-Tédio’ (...), excesso dramático, ruína e consumição, num trabalho de Sísifo que condena o sujeito a um recomeço destinado à derrota e à infinda repetição, princípio da des-razão em que só se subsiste à beira do abismo.

O resultado da impossibilidade de ter uma personalidade una é um profundo tédio e um sentimento de devastação. Desse modo, o mundo e a vida humana tais como expressos na obra poética de Sá-Carneiro, apesar dos voos que alçam, da sede que leva à expressão dos mais belos ‘delírios’, são desesperançados, trágicos. No que se refere ao conflito eu-Outro, a poesia de *Serra-Mãe*, tem algo de Sá-Carneiro, mas, como no caso da influência

de Régio, se transfigura. Martinho (2013, p. 135), ao analisar o poema “Brincadeira” (Gama, s/d, p. 84) resume muito bem a questão deste modo:

A tensão entre o Eu e o seu duplo que, em Sá-Carneiro, atinge um dramatismo paroxístico, é atenuada, em Sebastião da Gama, por uma certa ironia, por um desprendimento lúdico, que o próprio título do poema se encarrega de sublinhar.

De fato, a cisão que, em Sá-Carneiro, se expressa, no mais das vezes, carregada de angústia e um sentimento trágico, na poesia de Sebastião da Gama atenua-se pelo tom irônico:

Ando a correr atrás do Outro,
como fazem
dois meninos brincando num jardim...

...até me achar, de repente,
sem saber como, o Outro lá da frente,
que vai fugindo de mim.

De forma análoga ao que acontece em “7”, por exemplo, o Eu e o Outro são dois pontos separados, e o sujeito poético é qualquer coisa de intermédio, ou seja, permanece a “oposição entre um eu ferido pela *baixeza* do real e um Ele projectado para um ideal ao abrigo da contingência” (Martinho, 2013, p. 136); no entanto, o peso trágico da dispersão da personalidade, da falta tormentosa da unidade do eu, é retirado pelo “desprendimento lúdico”: é a distância irônica que permite ao sujeito seguir em frente ao se deparar com o irremediável, ou, nas palavras de Martinho (2013, p. 136): “essa crise é olhada com um distanciamento irónico, que lhe retira necessariamente o *pathos*”. Além disto, vejo um outro dado importante nesta questão. os poemas que tratam do “desdobramento do Eu” estão, como nota Martinho (2013, p. 134), numa das secções do livro: “Presença”. Acredito que mereça atenção o fato de os três últimos poemas desta secção – que analisarei detalhadamente mais à frente – apontarem caminhos para a reunião desta personalidade cindida, ligados todos à fé: em “Itinerário” (Gama, s/d, pp. 105-106), por exemplo: “Meu caminho é por mim fora,/ té chegar ao fim de mim/ a encontrar-me com Deus...”. Por angustiante que seja o conflito, o caminho tem o destino que a fé deixa vislumbrar, aliviando o peso da angústia existencial e permitindo até mesmo a ironia e o humor.

Por fim, esta fé firme e o franciscanismo – referido por Martinho – da poesia de Sebastião da Gama, dão ensejo a um comentário sobre a presença do poeta Frei Agostinho da Cruz (1540-1619) na obra de Sebastião da Gama, presença que mostra quão antigas podem ser as fontes em que bebe a “tradição clássica do modernismo”. Para Lopes e Saraiva (s/d, p. 294), os principais temas da obra do frade são: “a «saudade» (palavra que repisa) do Céu, a evocação da Cruz, o testemunho do Criador dado pela natureza ambiente”. Entre os seus sonetos, há louvores aos santos – “A S. João Baptista” (Cruz, 1994, p. 50), “A S. Francisco” (Cruz, 1994, p. 67), além de vários à Virgem Maria –, e lamentos pela vida pregressa, pela vida do pecado: “Os versos, que cantei importunado/ da mocidade cega a quem seguia,/ Queimei (como vergonha me pedia)/ Chorando por haver tão mal cantado” (Cruz, 1994, p. 46); “Mal se pode mudar tão triste estado;/ Pois para bem não pode haver mudança,/ E para maior mal não pode ser” (Cruz, 1994, p. 47).

É o frade poeta quem “apadrinha” *Serra-Mãe*, como diz Martinho (2013, p. 133), ao emprestar seus versos “Oh Serra das Estrela tão vizinha:/ Quem nunca de ti, Serra, se apartara” para a epígrafe do livro. A influência dá-se mesmo em algumas ideias expressas, como nota Martinho (2013, p. 133): “comparem-se os dois versos da epígrafe (...) com a seguinte passagem do poema «Vida» em *Serra-Mãe*: «então que vi/ os poucos metros que vão/ da minha Serra às Estrelas»”. Uma só ideia aparece nas duas passagens: a da pouca distância que separa a Serra das ‘Estrelas’, ideia que sugere a elevação dela, o quanto ela pode comportar sinais do sagrado. A Serra está presente em diversos dos poemas de Frei Agostinho, em geral como local onde busca a paz, a remissão, ou local que chama à elevação da alma: “No meo desta Serra, onde se cria/ Aquela saudade d’alma pura” (Cruz, 1994, p. 66). O ‘franciscanismo’ mencionado está espalhado pela obra do frade, e exprime-se na valorização da natureza, por ser ela Criação, na figura da Serra, que permite o encontro ‘direto intermediado’ – expressão do filósofo jesuíta Bernard Lonergan (Sudbrack, 2007, p. 106-107), a qual refere, sucintamente, a relação do sujeito com Deus *através* das coisas do mundo – com o Criador. Experiência semelhante aparece na poesia de Sebastião da Gama, como analisarei mais detidamente em outra secção, mas dou dela um exemplo, “Versos para eu dizer de joelhos” (Gama, s/d, p. 50-52): nele, a Serra é “Pressentimento/ da claridade celeste”, “fonte de Pureza” e, o que torna o encontro ‘direto intermediado’ ainda mais evidente, “Ó palavra de Deus a exprimir-se pelas bocas ingênuas das estevas!”: ouvir as estevas é ouvir a palavra de Deus.

Afora a proximidade de algumas concepções, o frade poeta é mencionado diretamente em *Serra-Mãe*, sempre ligado à Arrábida, reforçando o carácter espiritual

dela: em “Elegia para a minha campa” (Gama, s/d, pp. 48-49), poema no qual o sujeito poético, imaginando-se enterrado na Serra, diz: “eu poderei tratar por tu/ a meu Irmão Frei Agostinho”; e no há pouco mencionado “Versos para eu dizer de joelhos”, “Ó toda perfumada/ do corpo de Agostinho”. Além disto, é difícil não imaginar ser de Frei Agostinho “a alma de um Poeta que se finou”, no poema “Serra-Mãe” (Gama, s/d, p. 37-39).

Procurei localizar a posição de Sebastião da Gama na poesia portuguesa do século XX, analisando o diálogo que ele empreende com a tradição poética. Ele, que começou a publicar em 1945, pode ser compreendido como uma figura importante da retomada da “tradição clássica do modernismo” – que se insinua já na poesia da *Orpheu*, mas se torna uma corrente influente com a revista *presença* – que ocorreu na década de 50. A ‘tradição’ que o autor busca para alimentar sua poesia ‘moderna’ foi filtrada principalmente por Régio, e abarca modernistas, simbolistas e até poetas mais antigos, como Frei Agostinho da Cruz. Apesar de usar o verso livre, a tendência para a tradição também se faz presente com a constante ‘presença da regra’ nas técnicas e na opção que faz por sonetos e hinos, por exemplo. Na minha leitura, a experiência mais importante expressada pelos versos de *Serra-Mãe* é uma experiência de ‘mística poética’, que está presente fundamentalmente nas secções iniciais do livro, e tem ressonâncias por todo seu restante, ligando Sebastião da Gama a uma tradição ainda mais antiga, a da mística cristã. A fim de realizar esta expressão poética, o mais importante diálogo que fez o jovem poeta português provavelmente foi com a poesia simbolista, na qual buscou algumas técnicas, destacadamente a do uso de símbolos, por isso dei atenção especial à discussão da poesia feita pelos franceses na segunda metade do século XIX. Assim, passarei agora à análise do “poemas místicos” de *Serra-Mãe*, dando ênfase aos símbolos com que se expressa o encontro com o sagrado.

Os “poemas místicos” de Serra-Mãe: mística, som e símbolo

1. “*A corda tensa que eu sou*”: som e mística

Os dois primeiros poemas de *Serra-Mãe* expressam a experiência que fundamenta a poesia de todo o livro. Utilizando imagens, em sua maioria, do universo dos sons, da música, o poeta trata duma experiência em que estão envolvidos a poesia e o sagrado, em inextricável ligação – a ‘mística poética’. “*A corda tensa que eu sou*” e “*Harpa*” formam o núcleo central da experiência mística que tem o sujeito poético, experiência que se replica no universo da natureza, ao longo do resto da primeira secção do livro, também nomeada *Serra-Mãe*, e tem seus desdobramentos em cada uma das outras cinco partes da obra.

O primeiro poema (Gama, s/d, p. 29) é curto, uma espécie de pórtico que dá entrada a *Serra-Mãe*. Na primeira das duas estrofes de métrica variável de que se compõe o poema, o sujeito poético apresenta uma definição de si como uma corda de um instrumento musical, tensionada, sempre pronta para o músico que a faz vibrar, Deus:

A Corda tensa que eu sou,
o Senhor Deus é quem
a faz vibrar...

A segunda estrofe trata do momento em que Deus toca o sujeito e produz uma melodia dele, e abre-se, por assim dizer, com a vibração da corda, com o fundamental verso “ai linda longa melodia imensa! ...”:

Ai linda longa melodia imensa! ...
- Por mim os dedos passa Deus e então
já sou apenas Som e não
se sabe mais da corda tensa ...

Ao tratar poesia de São João da Cruz, Baruzi fez uma análise que se tornou importante para o entendimento de toda expressão literária da mística, e que, com efeito, pode iluminar o poema em questão:

Haveria uma tão íntima fusão da imagem e da experiência que não podemos falar de esforço para figurar plasticamente um drama interior... Não haveria mais tradução por um símbolo de uma experiência: haveria, no sentido estrito da palavra, experiência simbólica (Baruzi, *apud* Veras, 2009, p. 31).

A fim de expressar o inefável, o mergulho no transcendente, o místico apela às referidas ‘imagens sugestivas’ ou *símbolos*. Uma dessas imagens – talvez a mais marcante na obra de São João da Cruz – é a da ‘noite’, que, por não se referir a algo delimitável numa palavra ou expressão, não é apenas uma metáfora. Em seu comentário ao poema, o místico espanhol define a ‘noite’, de modo direto, como “contemplação purificadora” (São João da Cruz, 1988, p. 440). No entanto, algumas páginas adiante, detém-se longamente a explicar em pormenores mais exatamente esta noite, e descobrimos que a ‘noite’ é na verdade duas: “a primeira noite, ou purificação, é a sensitiva, na qual a alma se purifica segundo o sentido, submetendo-o ao espírito. A segunda noite, ou purificação, é a espiritual, em que se purifica e despoja a alma segundo o espírito, acomodando-o e dispondo-o para a união de amor com Deus”. A ‘noite’ não é *um* acontecimento, uma purificação, mas divide-se em dois acontecimentos, e, ao longo da explicação, torna-se ainda mais complexa. A ‘noite escura’ é símbolo, e nele cabem muitos sentidos e *nuances*. Por conta disso, diz Jiménez, nela se “encaixa perfeitamente essa “noche amable más que el alborada’ com os ‘miedos de la noche veladores’ e com ‘la noche sosegada’” (1991, p. 30). O esquema racional não pode substituir perfeitamente a experiência dos versos,

por isso, avalia Jiménez: “se se pretende reduzir a uma alegoria em que cada elemento do plano literário guarde correspondência com outra realidade de signo espiritual, o edifício expressivo oscila e muitas das explicações que dá o próprio autor redundam arbitrárias e insuficientes” (1991, p. 23), limitações estas que, aliás, o próprio São João da Cruz dizia serem inevitáveis, no início de seu comentário.

Lançando mão desses símbolos, paradoxos, sobreposição de imagens – “figuras, comparações e semelhanças” – São João da Cruz esforça-se, como já analisei anteriormente, por exprimir a experiência inefável da união com Deus, a qual se faz por meio do amor, de modo que, seus três grandes poemas místicos são poemas de amor, que tratam do caminho e do encontro de uma esposa com seu esposo, da alma que busca Deus e o encontra na união “mística nupcial”. Nas três últimas estrofes da “Noite Escura”, o sujeito poético feminino, a amada, após passar pela noite guiada pela luz que ardia em seu interior, canta em versos como foi o encontro com seu Amado. É a alma que conta a experiência de união com Deus por meio da referência ao encontro amoroso:

6. En mi pecho florido,
que entero para él solo se guardaba,
allí quedó dormido,
y yo le regalaba,
y el ventalle de cedros aire daba.

7. El aire de la almena,
cuando yo sus cabellos esparcía,
con su mano serena
en mi cuello hería
y todos mis sentidos suspendía.

8. Quedéme y olvidéme,
el rostro recliné sobre el Amado;
cesó todo y dejéme,
dejando mi cuidado
entre las azucenas olvidado.”

(São João da Cruz, 1991, pp. 50-52)⁹

⁹ Tradução de Maria Salete Bento Cicaroni: “6. Em meu peito florido,/ que inteiro só para ele se/ uardava,/ quedou-se adormecido,/ e eu o acariciava,/ E eis que o leque de cedros perfumava.// 7. Da

Neste poema, depois de as estrofes iniciais fazerem referência à escuridão, à casa fechada e silenciosa, as últimas abrem-se para imagens da natureza, as quais envolvem o casal unido e simbolizam aspectos místicos desse encontro. O peito da amada é florido – “En mi pecho florido” – e seu cuidado, já abandonado, jaz entre açucenas – “dejando mi cuidado/ entre las azucenas olvidado” –; às flores, somam-se também outros elementos da natureza: o ar (“El aire de la almena”) e os cedros (“el ventalle de cedros aire daba”). Entre os possíveis sentidos para a simbologia da flor, Cirlot indica o de “an allusion to the ‘mystic Centre’ as represented by the Grail and other such symbols” (2001, p. 110), de modo que as flores podem sugerir, nos versos de *Noite escura*, o encontro da plenitude mística, que apaga as ânsias e tensões – daí porque, tanto na estrofe 6 (“En mi pecho florido,/ que entero para él solo se guardaba,/ allí quedó dormido,”), quanto na 8 (“dejando mi cuidado/ entre las azucenas olvidado”), as flores estão diretamente relacionadas com um estado de lassidão, o qual é a paz de um descanso alcançado na plenitude. Quanto ao ‘cedro’, que é o leque, ele produz um vento ameno que refresca, amaina os sentidos e, ao mesmo tempo, traz o sentido de paz. No campo dos gestos e dos sentimentos dos amantes, há referência apenas a ternura, um espírito de plenitude e desapego do mundo. O Amado apenas queda-se no peito da amada – “allí quedó dormido” – , recebe suas carícias e, por fim, deixa-a recostar-se em si – “Quedéme y olvidéme,/ el rostro recliné sobre el Amado”. A amada, que o peito guardava só para o Amado, regala-o e afaga seus cabelos. Ela fala da cessação de seus sentidos – “y todos mis sentidos suspendía” – e, ao fim, na última estrofe, “cesó todo”, ela deixou seus cuidados e, abandonada, apenas reclinou sobre o Amado, esquecida de si: a cena expressa a alma abandonando-se totalmente ao Outro quando eleva-se ao ápice de seu caminho ascensional – a união com Deus.

Com efeito, São João da Cruz demonstra que é possível expressar algo da experiência do transcendente, que é inefável por definição, e o faz, em suas “Canções” místicas, utilizando uma simbologia do encontro amoroso, afinal, nelas “a alma se exprime, de certo modo, com a mesma abundância e impetuosidade do amor que a move e inspira” (São João da Cruz, 1988, p. 575): a união amorosa com Deus infiltra-se na linguagem do poema.

ameia a brisa amena,/ enquanto eu seus cabelos espargia,/ Com sua mão serena/ o meu colo feria,/ e todos meus sentidos suspendia.// 8. Quedei-me e olvidei-me,/ o rosto reclinado sobre o Amado;/ tudo cessou, deixei-me,/ deixando meu cuidado/ em meio às açucenas descuidado” (São João da Cruz, 1991, pp. 51-53).

De maneira análoga ao que faz São João da Cruz em “Cântico Espiritual”, Sebastião da Gama abre *Serra-Mãe* com um poema em que não busca criar uma imagem poética equivalente da experiência – ou “figurar plasticamente um drama interior”, nas palavras de Baruzi –, mas cria versos em que a experiência continua, de certo modo, viva na linguagem. Tal como as imagens do encontro amoroso, as imagens do ‘Som’, a ‘melodia imensa’, que simbolizam algo como a presença do transcendente no interior do sujeito poético, não é traduzido em versos, mas permanece vivo na linguagem – é, “no sentido estrito da palavra, experiência simbólica” –, de modo que o signo poético expressa, ou torna presente, na sua forma mesma a experiência do transcendente, ou seja, a experiência mística. À melodia, o sujeito poético refere-se tanto semanticamente, quanto no nível do significante, realçando o caráter fonético, ou os ‘valores fono-simbólicos’, dos signos: a aliteração em *l* e *m* sugerem, na sua sonoridade, a própria melodia referida, e o verso tem, em sua musicalidade, uma cadência que o destaca do poema. O verso não exatamente refere a melodia, mas é a própria *presença* desta melodia, que, por sua vez, não é um som qualquer, fruto da criatividade humana, mas um som de uma fonte que ultrapassa a imanência, a “poesia primordial” (nas palavras de Alexandre Santos) – torna-se presente algo de transcendente. Por isso, considero o verso “ai linda longa melodia imensa!...” central no poema e mesmo no livro: ele é a experiência místico-simbólica registrada em verso; é a presença transcendente no interior do eu lírico tornada verso.

A musicalidade é reforçada pelo esquema rimático que se faz presente apenas na estrofe final: ABBA. Nos três últimos versos, o sujeito poético expressa a experiência mística ao referir o ato de Deus de fazer vibrar a corda tensa, o eu lírico, que se amalgama com o ‘Som’, afinando-se com ele:

– Por mim os dedos passa Deus e então
já sou apenas Som e não
se sabe mais da corda tensa...

Na mesma medida em que o ‘Som’ leva o sujeito poético a “afinar-se” consigo – “já sou apenas Som” –, confundindo-se consigo, o que refere a experiência de união com o transcendente, o ‘Som’ também continua a infiltrar-se nos versos, influenciando os signos. A aliteração em *s*, repetido 11 vezes ao longo destes três versos, caracteriza-se como nova valorização fono-simbólica dos vocábulos, criando um caminho para o ‘Som’, caminho que segue no interior do sujeito poético – e que, com as reticências do fim do

poema, alonga-se indefinidamente. O poeta fecha o livro com dois versos que expressam o caráter desestabilizador da experiência mística, ao quebrar a percepção normal do tempo corrente: “vi o meu presente/ a ser-me a vida toda” (Gama, s/d, pp. 142). Assim como o ‘Som’ alonga-se indefinidamente, o presente, abalado por essa presença, alarga-se e se uma vida toda. A experiência mística sugere a eternidade.

Os dois versos finais parecem, num primeiro momento, aludir a uma dissolução do sujeito poético no ‘Absoluto’: para que ele seja “apenas Som” seria preciso que sua existência individual cessasse, ou, nos termos poéticos dos versos, que não se soubesse “mais da corda tensa”, o que configuraria a experiência expressada como panteísta: ‘the view that God is identical with everything’, e que pode ser resultado tendências “an intense religious spirit and the belief that all reality is in some way united” (Audi, 1999, p. 640). No entanto, como acontece na mística cristã em geral, aqui, a experiência do transcendente não quer dizer uma percepção de que “Deus é idêntico ao todo”, que o místico e Deus são, na verdade, um e mesmo ser, mas, sim, que ele e Deus formam uma união sem eliminar sua individualidade, sem quebrar a dualidade eu-outro. Sudbrack analisa a questão recorrendo a Martim Buber e seu conceito de “unidade dialógica” (Sudbrack, 2007, p. 27). Nesse tipo de encontro místico, “aquilo que o extático chama de unificação é a sedutora dinâmica do relacionamento (...); sua unidade vital é sentida com tanta veemência, que as suas partes parecem empalidecer diante dela, que na sua vida o eu e você, no meio dos quais ela foi produzida é esquecido” (Buber, *apud* Sudbrack, 2007, p. 27). Assim, a “visão” de Deus é tão arrebatadora para o místico, que seu entorno e até seu próprio ser empalidecem até o ponto de lhe parecerem *nada*. Ideias fundamentalmente iguais à “unidade dialógica” de Buber têm formulações antigas na cristandade, como em São Bernardo de Claraval, que, no século XII, afirma também essa união na dualidade:

Como poderia, de fato, existir unidade onde existe diferença de substância? Deus e o homem, que não têm a mesma essência, não podem ser considerados uma coisa só (*unum*), enquanto pode-se afirmar com toda certeza e verdade que são ‘um só (*unum*) espírito’ quando são unidos pelo glúten do amor. Essa união deriva não mais de uma adesão de naturezas, mas de um encontro de vontades” (São Bernardo, *apud* Vannini, p. 57).

O que une homem e Deus é o “glúten do amor”, que é um “encontro de vontades”, não uma indiferenciação numa única substância. A mística cristã não é panteísta: o eu e o mundo, por assim dizer, parecem um “nada”, não porque cessam de ser como diferenciados e dissolvem-se no Absoluto que é Deus, mas porque vivenciam uma plenitude inigualável, ao experienciar a tão elevada unificação com Deus, a ponto de tudo

o mais ser ínfimo perto desta, o que não elimina a diferença de substâncias entre eles. Comentando outra passagem de Buber sobre a união mística e a impressão de que, tudo que não é Deus, é nada, Sudbrack (2007, p. 28) analisa:

Nessa experiência [da união apaixonada de um casal] Buber torna compreensível a relação mística com Deus, a *unio mystica*, como encontro: só de olhar para Deus, ou em sua ânsia por ele, o místico fica tão seduzido, que tudo, até ele mesmo, passa a segundo plano e é esquecido, tornando-se até um “nada”, apesar de justamente com isso as forças do eu se fortalecerem.

O que ocorre é uma percepção da dissolução do eu e do mundo, não uma dissolução de fato: tanto o eu, como “o mundo e seus anseios (...) não são dissolvidos numa unidade com o absoluto, no encontro do místico com o absoluto, porém vivenciados mais profundamente na veracidade do seu ser” (Sudbrack, 2007, p. 29).

Para tratar da unidade como um conceito geral, Teilhard de Chardin, importante teólogo do século XX, seguindo a tradição de São Bernardo, também usa o exemplo do amor, cuja unidade “não dissolve a independência dos amantes, mas oferece a cada um dos parceiros uma segurança mais profunda em si mesmo” (Sudbrack, 2007, p. 30). Ao invés de eliminar a alteridade, a união leva o eu e cada ‘outro’ à *plenitude da verdade de seu ser*. À luz desta argumentação, de que a experiência da união com Deus não elimina a individualidade mas a leva à sua plenitude, pode-se entender melhor a ideia, que já referi, da ‘deificação’ ou ‘divinização’ do homem, a qual é afirmada, por exemplo, por Clemente de Alexandria – “O homem com o qual o Logos coabita tem a forma do Logos, torna-se belo porque semelhante a Deus. Sim, se torna Deus, por que assim Deus o quer” –, além de São João da Cruz – que diz ter tratado em um de seus poemas do “mais alto grau de perfeição a que a alma pode chegar nesta vida, ou seja, a transformação em Deus” (São João da Cruz, 1988, p. 826) – e Frei Agostinho da Cruz, poeta tutelar de Sebastião da Gama. Para São João da Cruz, “para chegar à união com Deus tudo está precisamente em purificar a vontade dos seus afetos e apetites, transformando assim essa vontade grosseira e humana em vontade divina, identificada à vontade de Deus” (São João da Cruz, 1988, p. 359). Este sentido sugerem os versos de “Noche oscura”:

¡Oh noche que juntaste
Amado con amada,
amada en el Amado transformada!

(São João da Cruz, 1991, p. 51)¹⁰

A imagem do sujeito que, ao amar, se transforma na coisa amada, formulada por Camões no célebre verso “Transforma-se o amador na cousa amada” (Camões, 1989, p. 975), recebe expressão diversa em São João da Cruz com “amada en el Amado transformada!”, porém, não se deve esquecer que, diferentemente do poema de Camões, o do místico espanhol refere o encontro amoroso da alma com Deus, não a união de homem e mulher. Em ambos os casos, no entanto, o essencial é a ideia de que a admiração e o amor do amante são de tal modo profundos, que a união parece dar lugar a uma plena metamorfose. Nova formulação desta experiência humana da metamorfose na coisa amada, e, como no caso de São João da Cruz, experiência com o divino, aparece num soneto de Frei Agostinho da Cruz, “A S. Francisco” (Agostinho da Cruz, 1994, p. 143):

Seráfico Francisco, sp’rito puro,
Profundo mar de amor e de humildade,
Exemplo de pobreza e caridade,
De faustos e honras vãs imigo duro.

De santa fé coluna e forte muro,
Espelho de limpeza e castidade,
Clara fonte de clara e sã bondade,
Sempre servo de Deos firme e seguro.

Como é proprio de amante desejar-se
Na cousa amada todo transformado,
E vós com tanto amor o desejastes,

Deos, de vosso ardor santo namorado,
Quis também nesse habito encerrar-se,
E vós no proprio Deos vos transformastes.

Após louvar a caridade e a humildade do santo pelos dois quartetos do soneto, o sujeito poético, nos dois tercetos, trata do caminho místico de São Francisco, caminho no qual este desejou, “Como é proprio de amante desejar-se/ Na cousa amada todo transformada”. No poema, Frei Agostinho atenua o papel ativo do amante, o místico medieval, para a experiência transformadora, a fim de dar primazia à vontade de Deus,

¹⁰ Tradução de Maria Salete Bento Cicaroni: “Oh! noite que juntaste/ Amado com amada,/ Amada já no Amado transformada!” (São João da Cruz, 1991, p. 51).

de modo que, apenas pelo dom divino, o místico foi ‘deificado’: “E vós no proprio Deos vos transformastes”. Assim, é desejando o mais elevado, aquilo que transcende mesmo todas as possibilidades humanas, que o místico pode superar-se e elevar-se à plena verdade de seu próprio ser, que só se encontra quando o sujeito se esquece de si e irmana sua vontade, e de todo o seu ser, à vontade de Deus, em certo sentido, transformando-se Nele.

À luz da ideia das ideias de ‘unidade dialógica’ e de ‘deificação’, fica mais clara, acredito, a natureza dos versos finais do primeiro poema de *Serra-Mãe*. Deixando para trás suas limitações e faltas, o sujeito é elevado ao transcendente – pois o papel ativo cabe a Deus: “Por mim os dedos passa Deus” –, como o São Francisco do poema de Frei Agostinho, e nele abandona-se. O esplendor do ‘Som’ não dissolve o eu, mas, na experiência da ‘unidade dialógica’, a união que mantém a individualidade, o mantém coeso e, mais do que isso, potencializa-o, soerguendo-o à ‘plenitude da verdade de seu ser’. O ‘Som’ como emanção do transcendente, ao fazer o sujeito experimentar o que há de mais elevado, leva-o a identificar-se com o ‘Absoluto’ e desejar transformar-se nele – “Como é proprio de amante desejar-se/ Na cousa amada todo transformado” –, ser o ‘Som’ que é dentro de si.

2. “Harpa”: vocação musical

O segundo poema, “Harpa” (Gama, s/d, pp. 33-34), que abre a secção homônima ao livro, é mais extenso, tem 8 estrofes de tamanhos variados, com versos de métricas também variadas. O tom da lírica é de súplica angustiada e de lamento; o sujeito poético dirige-se a Deus seguidas vezes, pedindo, confessando e afirmando-lhe, sempre com exclamações: “Olha, Senhor!./ o indigno cantor que Tu fadaste”, “Tu a fizeste, Deus!”, “E eu sinto o Frémite, Senhor!”, “Vem lavar-me, Senhor!”, e repete o lamento de autocensura que eleva a Deus: “Ai o cantor indigno que fadaste!...”. Lido com rapidez, o poema expressa tão somente a angústia do sujeito diante da sua vocação musical, percebida como um dom transcendente, a qual parece ultrapassar suas capacidades. Com os dois primeiros versos, o sujeito poético apresenta claramente sua situação aflitiva:

Olha, Senhor!,
o indigno cantor que Tu fadaste
e se não pode erguer
à sua própria altura!...

Diz a Deus, diretamente, que é um cantor indigno, que não está à altura da nobre tarefa, o que reafirma seguidas vezes ao longo do poema. Com relação a si mesmo, o sujeito recorre a um vocabulário que expressa autodepreciação, sua humildade diante do Criador, tais como ‘lodo’, ‘impureza’ e ‘indigno’, de modo que fica posta a distância quase intransponível entre o Criador e a criatura. No entanto, diante dessa insegurança, o eu lírico pede para *ser* uma corda – “mais uma corda/ na Harpa que me tinhas destinado” –, o que torna menos viável uma interpretação simples, e as palavras ligadas ao universo sonoro não são simples signos que remetem para um referente específico.

As palavras fundamentais do poema pertencem ao campo lexical do som e remetem para o sagrado de modo não literal, mas apenas se aproximando daquilo que está além da experiência comum: o ‘Som’, a ‘Harpa’, o ‘Frémite’, ‘a Grande Vibração’, o ‘Canto’. O transcendente é inefável, e dele a linguagem só se pode acercar, não abarcar com precisão, como se pode perceber na poesia dos grandes místicos. Ao recorrer a palavras ligadas ao universo do som (considerando frémite e vibração referentes a cordas de instrumentos musicais) e grafar a primeira letra delas maiúscula, Sebastião da Gama eleva-as a símbolos da experiência com o transcendente. Em vez de referenciar o dom de músico, o sujeito poético trata do seu dom de poeta: o ‘Som’, o ‘Canto’ sugerem o ritmo, a música da poesia. E a poesia não é apenas a criação de versos, mas algo que está “no perfume das flores, no quebrar/ das ondas pela praia/ na alegria/ das crianças que riem sem porquê”, algo que paira “à flor das coisas” (versos de “Poesia”, Gama, s/d, pp. 136-137), ou seja, algo impalpável e dificilmente definível, e só se pode saber que ela está presente em certos momentos que encantam profundamente. Em *Serra-Mãe*, a poesia não é apenas um trabalho com a linguagem, mas está fortemente atada ao sagrado, sendo uma certa presença deste na natureza e nas pessoas, o ‘Som’ que vibra dentro do poeta e que o leva, por meio desta união mística, a querer ser um poeta digno que transforma o ‘Som’ em poesia, ou um homem que “seja apenas Som que um outro cante”.

Classicamente, a harpa é um símbolo de ligação do homem com o sagrado, com Deus (Chevalier e Gheerbrant, 1986, p. 141). Segundo Cirlot (2001, p. 139):

It acts as a bridge between heaven and earth. This is why, in the Edda, heroes express their desire to have a harp buried with them in their grave, so as to facilitate their access to the other world. (...) It might also be regarded as a symbol of the tension inherent in the strings with its striving towards love and the supernatural world, a situation of stress which crucifies man in every moment of the anguished expectation of his earthly life.

Assim, nesse símbolo podem estar condensados tanto a ligação entre terreno e transcendente, quanto a tensão humana em sua natureza dividida entre esses dois polos da existência. Dentro da tradição bíblica, a harpa é especialmente ligada ao Rei Davi: “Sempre que o espírito mandado por Deus se apoderava de Saul, Davi apanhava sua harpa e tocava. Então Saul sentia alívio e melhorava, e o espírito maligno o deixava.” (Sl 16, 23). Na passagem de “Samuel”, Davi toca a harpa para, por meio da elevação a Deus, devolver harmonia interior a Saul. Mas é nos Salmos, que a tradição cristã atribui a Davi, que a harpa aparece mais vezes, em geral quando o texto faz referência a momentos de louvação a Deus: “Exultai em Deus, nosso protetor, aclamai o Deus de Jacó./ Tocai o saltério, vibraí os tímpanos, tangei a melodiosa harpa e a lira” (Sl 80, 2-3); “É bom louvar ao Senhor e cantar salmos ao vosso nome, ó Altíssimo;/ proclamar, de manhã, a vossa misericórdia, e, durante a noite, a vossa fidelidade,/ com a harpa de dez cordas e com a lira, com cânticos ao som da cítara” (Sl 91, 2-4); “Louvai-o com tímpanos e danças, louvai-o com a harpa e a flauta.” (Sl 150, 4). É plausível que seja desta tradição cristã que bebe Sebastião da Gama quando recorre à harpa.

No poema em questão, o símbolo da harpa sugere o sentido a que se refere Ciriot, sendo uma ligação entre o terreno e o sobrenatural, mas carregada de tensão. Ela é o instrumento dado por Deus ao eu lírico para que este expresse aquilo que lhe transmite o ‘Som’. O sujeito poético cria um paralelo entre a ação da Criação por Deus e seu ato de criação poética, sendo esta uma imitação daquela, imitação tanto do gesto de criar, quanto imitação (mimese) da realidade criada por Deus, por isso fala da “glória quase igual de o entender”. O privilégio torna-se fardo, pois o sujeito não está à altura de tocar o instrumento, e, diante disso, com “saudade dos sons que não desprende”, a harpa destila sua beleza visualmente, acendendo “novos brilhos no Sol”; o poeta recorre, aqui, a uma sinestesia para sugerir o caráter maravilhoso da experiência.

É a partir da quarta estrofe que ao ‘Som’ se somam outros símbolos: ‘Frémido’ e ‘Grande Vibração’. O sujeito poético *sente* o ‘Frémido’ que ressoa em si, mas não o busca descrever ou explicar; a ‘Grande Vibração’ é essa música que sente dentro de si, mas não consegue dar à luz do mundo por meio da ‘Harpa’. Ambos os elementos, como são

símbolos, permanecem sem sentido demarcado, apenas sugerindo uma espécie de comunicação sagrada a ressoar dentro do sujeito, que podem sugerir-lhe o ritmo de versos e comunicar-lhe ‘Poesia’, e o sujeito refere-os com solenidade e respeito, por terem esse caráter de *mistério*. Quanto ao ‘Som’, o sujeito diz: “Dentro de mim é Som: o eco longo/ de uma nota sem fim e sem começo”. O ‘Som’ é misterioso, por isso não dimensionável – a nota não tem fim ou começo –, e o sujeito não o *ouve* – seu interior *é* o próprio ‘Som’: assim, o sujeito vê-se dominado pelo ‘Som’, uma voz que transforma seu interior para que ele se assemelhe a ela.

Mas esse estado interior de união com Deus deve se concretizar no mundo – é o chamado para uma missão: ele foi chamado “à tarefa sublime de tangê-las” [as cordas]; ele deve “passar à Harpa a Grande Vibração”, ou seja, viver de acordo com a experiência de aproximação com Deus, a experiência mística. Sua angústia é não saber se poderá realizar a tarefa. O sujeito poético expressa a tensão referindo sua distância enorme de Deus, autodepreciando-se por suas faltas, devido ao pecado – aqui, ligado, a certo momento, textualmente ao corpo (“assim purificado/ e liberto do corpo”) –, ao qual é feita referência com o ‘lodo’ que o ‘maculou’ e ‘impureza’. Esta impureza, só Deus pode limpá-la, lavando o sujeito “no azul do Mar” ou com a “luz clara” que banha a Serra (a Serra da Arrábida), ou seja, por meio das obras da Criação. O sujeito poético já faz, assim, uma primeira referência a um dos papéis que atribui à natureza: a purificação, a elevação, que traz o contato com ela. O poeta recorre ao símbolo do *Mar* no contexto de purificação do sujeito.

A história da simbologia das águas é extremamente antiga e tem um ramo importante no universo cristão. Eliade destaca e explica as características principais dessa simbologia do seguinte modo:

As águas simbolizam a soma universal das virtualidades; elas são *fons et origo*, o reservatório de todas as possibilidades de existência. (...) a imersão na água simboliza a regressão ao pré-formal, a reintegração no mundo indiferenciado da pré-existência. A imersão repete o gesto cosmogônico da manifestação formal; a imersão equivale a uma dissolução das formas. É por isso que o simbolismo das Águas implica tanto a Morte como o Renascimento. O contato com a água comporta sempre uma regeneração: por um lado porque a dissolução é seguida de um «novo nascimento», por outro lado porque a imersão fertiliza e multiplica o potencial da vida. À cosmogonia aquática correspondem — a nível antropológico — as hilenias, as crenças segundo as quais o gênero humano nasceu das Águas. Ao dilúvio ou à submersão periódica dos continentes (mitos do tipo «Atlântida»)

corresponde, ao nível humano, a «segunda morte» da alma (...) ou a morte iniciática pelo batismo. Mas, tanto no plano cosmológico como no plano antropológico, a imersão nas águas equivale, não a uma extinção definitiva, mas a uma reintegração passageira no indistinto, seguida de uma nova criação, de uma nova vida ou de um homem novo, conforme se trate de um momento cósmico, biológico ou soteriológico (Eliade, 1979, p. 159).

Assim, para o antropólogo romeno, na simbologia religiosa tradicional, as águas simbolizam o mundo *in potentia*, sem formas e puro, e a imersão de algo nelas significa o retorno deste algo para um estado imaculado, prenhe de possibilidades. As águas levam à morte do ser no estágio em que está, mas também lhe dá nova vida. Na tradição cristã, dois momentos em que as águas têm presença fundamental têm precisamente esse sentido: no dilúvio, Deus submerge boa parte do mundo para pôr um fim nela e, ao mesmo tempo, renovar a humanidade; no batismo, morre o homem caído pelo pecado original, e nasce o homem novo, purificado. Em “Harpa”, Sebastião da Gama lança mão do símbolo do ‘Mar’ exatamente nesse sentido, direto, sem segredos; o sujeito poético pede a Deus que o lave, que o limpe do ‘lodo’ que o macula. Esse banho no mar, como na simbologia das águas descrita por Eliade, não apenas limparia, mas faria o processo de morte e renascimento do sujeito: a seguir na estrofe, ele diz que estaria “purificado/ e liberto do corpo”, o que remete à morte para vida velha, a vida da carne maculada, e o nascimento para a nova, em que é “mais uma corda/ na Harpa”. Pelas águas do Mar, Deus poderia preparar o sujeito para a vida nova pedida pelo encontro místico.

De todo modo, depois que o ‘Som’ é dentro do sujeito, depois da experiência mística, o sujeito não pode deixar de buscar a elevação da alma. E ele deve fazê-lo de qualquer maneira – mesmo que não seja na concretização de uma obra, da feitura da poesia. Por duas vezes ele exprime o desejo de que outro cante seu ‘próprio Canto’ ou o ‘Som’, caso ele mesmo não o faça. Na última estrofe que se isola ao fim da página está a chave para entender que, mais do que criar um objeto estético a partir do ‘Som’ que lhe foi soprado, a experiência de receber o ‘Som’ em seu interior exige que o sujeito se torne o ‘Som’: “– Que eu seja apenas Som que um outro cante/ e, na renúncia de mim,/ igual a mim um dia me alevantel...”. ele precisa de *ser* o ‘Som’ que já é dentro de si, o que, dentro do universo da mística, poderia ser entendido como viver de acordo com o que lhe transmitiu aquele contato com o transcendente. Depois desse contato interior com Deus, que, nas palavras de Santo Agostinho (2015, p.73), é “mais íntimo que o meu próprio íntimo”, o sujeito sente-se pronto para renunciar-se a si mesmo para viver de acordo com aquilo que é mais verdadeiramente, para um dia se alevantar igual a si, chegar, nas

palavras de São João da Cruz (1988, p. 826), ao “mais alto grau de perfeição a que a alma pode chegar nesta vida, ou seja, a transformação em Deus”.

Em “Harpa”, como acontece na maior parte dos poemas da secção “Serra-Mãe”, o poeta usa uma linguagem, ainda que sem rebuscamentos vocabulares ou sintáticos, de tom declamatório, cheia de angústia e lamento, para tratar da experiência do transcendente; no entanto, há outros momentos em que, ao tratar desta experiência, o poeta recorre a uma dicção “simples, depurada, de um coloquialismo aparentemente rasteiro”, a qual “de modo inesperado toda se ergue *a lo divino*” (Mourão-Ferreira, 1993, p. 14). No comentário, Mourão-Ferreira refere-se a «Ave, Manhã...» (Gama, s/d, 60), poema da segunda secção do livro, “Apontamentos”:

A Manhã de hoje, branda,
parece Nossa Senhora...

Cantem-lhe os outros verso bem rimado...
— Eu, cá por mim, humilde, mais não sei
que continuar aqui ajoelhado...

O sujeito poético percebe uma brandura excepcional na ‘Manhã’, característica que lhe dá uma aura sagrada, fá-la parecer Nossa Senhora. A aura sagrada, a insinuação da imagem da Virgem, deslumbram toda a natureza e o homem, convidando-os à contemplação e à reverência. O eu lírico, ao contrário de outros poetas que poderiam fazer “verso bem rimado”, limita-se a ficar de joelhos.

Palavras do campo lexical de ‘branda’ são comuns quando o assunto é a Virgem Maria. No poema “A Nossa Senhora [da Memória]”, de Frei Agostinho da Cruz (1994, p. 76), por exemplo, o eu lírico diz a respeito de como é ser servidor dela: “Servir-vos é viver suave vida,/ Doce, quieta, branca, livre, isenta;”; no contexto do poema de Sebastião da Gama, a Serra é ‘branda’ tal qual Nossa Senhora, que aparece como imagem sagrada invocada, recobrando de esplendor a natureza. De forma análoga àquela em que se dá em “«Ave, Manhã...»”, no poema de Frei Agostinho, a evocação de Nossa Senhora solicita que o sujeito a glorifique, e ele questiona se tinha dignidade bastante para o fazer: “Que graças dar-vos posso? Que louvores/ pois quanto posso mais, tanto mais devo”.

Nesses cinco versos, com linguagem simples, coloquial, o poeta condensou dois elementos importantes da sua poética, ambos relacionados com seus atributos místicos, de que venho tratando. Nas redondilhas maiores da primeira estrofe, a linguagem e o uso

de ‘branda’ tornam suave o aspecto sagrado que toma conta da Serra, como se um véu da Virgem a cobrisse, convidando os seres a uma adoração íntima, “em tom menor”. De toda forma, expressa-se, mais uma vez – ainda que de forma atenuada, com o uso de ‘parece’ –, a mística *através da natureza*, o encontro ‘direto-intermediado’ com o transcendente, agora, não com Deus, mas com a Mãe de Cristo.

A união mística propriamente é apenas sugerida na segunda estrofe, com versos decassílabos. O primeiro verso, “Cantem-lhe os outros verso bem rimado...”, sugere, primeiramente, o que viu Mourão-Ferreira (1993, pp. 14-15): “Esta recusa do «verso bem rimado» essencialmente decorria, na perspectiva do Sebastião, de outra recusa bem mais profunda e arreigada: a da confusão que frequentemente se estabelece entre verso e poesia (e, no seu caso, Poesia sempre com maiúscula)”. A expressão remete, neste sentido, para versos sem vida, frios, que são opostos à ‘Poesia’, de caráter elevado e fundamental, para Sebastião da Gama. No entanto, o verso pode querer dizer também, e é neste sentido que o entendo aqui, que o eu lírico sabe que versos não serão suficientes para expressar aquilo que está a encontrar: o transcendente, não se deve esquecer, é inefável; por vezes, o poeta sugere esse inefável por meio de símbolos e outras técnicas poéticas, mas há momentos em que as palavras faltam. Então, os dois versos finais – “— Eu, cá por mim, humilde, mais não sei/ que continuar aqui ajoelhado...” – exprimem o resto: primeiro, a humildade do sujeito poético diante do sagrado, para o qual não tem resposta em palavras; e, segundo, ao ajoelhar-se, ele reage ao chamado da Virgem para contemplá-la. O encontro com o sagrado gerou no sujeito poético uma adoração silenciosa.

3. “Poesia” e “*Quem me quiser amar*”: ‘Poesia’ e transcendência

Em *Serra-Mãe* já é possível notar que concepção de poesia manteve Sebastião da Gama na produção de sua obra. David Mourão-Ferreira sugere qual é esse amplo conceito de poesia desta forma: “mais um modo de ser que um modo de fazer, mais um comportamento, uma atmosfera espiritual, uma ética da acção, do que um mero exercício de expressão ou comunicação literária” (Mourão-Ferreira, 1993, p. 16). Ser poeta não se resume a fazer versos, mas é um modelo de vida específico, que pede do sujeito um modo

de ser, um modo de viver envolto por uma “atmosfera espiritual” – é um sacerdócio: “o símile final [com que compara poeta e padre] inequivocamente remete para a identificação da missão do poeta com o transcendente exercício de um sacerdócio. As palavras Poeta e Poesia sempre ele as grafa, aliás, em quantos textos nos legou, com maiúsculas que logo revelam o sentido religioso que lhes atribuía”, analisa Mourão-Ferreira (1993, p. 12) ao comentar uma passagem da tese de licenciatura que Sebastião da Gama escreveu sobre a poesia social do século XIX. O também crítico e amigo do poeta da Serra da Arrábida, Luís Filipe Lindley Cintra, relata que o jovem Sebastião “referia as circunstâncias do «nascimento» do poema, insistia muito na sinceridade e na involuntariedade das suas criações. Considerava-as como dádivas, dons que em determinados momentos lhe eram concedidos”. Poemas eram dons e dádivas, o que, obviamente, expõe, como na análise de Mourão-Ferreira, o caráter religioso que essa arte literária tinha para o poeta. Em “Poesia” (Gama, s/d, p. 136-137) e “*Quem me quiser amar*” (Gama, s/d, p. 138), em que Sebastião da Gama se concentra em falar diretamente da poesia, é possível entender-se mais profundamente algumas implicações do conceito que referem os dois críticos.

Em “Poesia” (Gama, s/d, pp. 136-137), o sujeito poético trata da poesia, não como obra de arte literária, mas como algo que existe na realidade, no “perfume das flores”, “no quebrar das ondas pela praia” (Gama, s/d, pp. 136). Para Santos, a Poesia “é vista como um estado inefável ou uma aparição autónoma, alheia às palavras, que apresentava por isso afinidades com a realidade espontânea do mundo e com a pré-linguagem dos homens” (2007, p. 61). O que o poeta chama de Poesia é algo que encanta profundamente mesmo sendo impalpável, algo que fica “pairando à flor das coisas” (Gama, s/d, pp. 136), não sendo, assim, determinável com precisão, como se uma *coisa* fosse: ela é uma *presença*. Ao poeta, a quem não cabe nenhuma postura ativa diante da poesia, o sujeito lírico dá conselhos: “não tentes segurá-la nos teus braços,/ não pretendas vesti-la com palavras”. Como ela é uma presença indeterminada, não é possível abarcá-la pela percepção ou pela linguagem; assim, para “*tê-la*”, o poeta deve ficar inerte, numa postura receptiva, passiva: “fica aí/ no teu cantinho, e nem respires, Poeta, e não te bulas/ para que ela não dê por ti”.

No poema seguinte, “*Quem me quiser amar*” (p. 138), ela, a própria Poesia, toma a palavra e diz como se relacionar com ela, como tomar posse dela. Só se pode possuí-la sem a conhecer por completo, aceitando o que há nela de misterioso, de incognoscível – “que me leve/ fechado no meu mistério...”. Na segunda estrofe do poema, a Poesia – que,

de acordo com esta interpretação, é o sujeito poético – alonga-se mais sobre o que seria levá-lo “fechado no mistério”. Além de levada como um presente que não se merece, a Poesia diz que se deve, ter “medo que lhe fuja/ da caixinha cor da bruma/ em que se esconde”. A cor da caixinha, que guarda o mistério é nomeada, “da bruma”, e nesta caixa o presente não “está guardado”, mas se “esconde”: a referência a bruma e esconder reforça a caráter recôndito e nebuloso do eu lírico. Os termos remetem para a tradição mística, que busca incessantemente expressar o inefável, que nunca pode aparecer de forma clara para a inteligência humana. Retomo o exemplo do já citado “Hino à Trindade” com que Pseudo-Dionísio Areopagita abre sua *Teologia Mística*, na tradução de Bernardo Brandão:

Trindade supra-essencial, supradivina e suprabondosa, guardiã da sabedoria divina dos cristãos, conduz-nos ao supradesconhecido, supraclaro e altíssimo cume das Escrituras místicas, ali onde os simples, livres e imutáveis mistérios da teologia estão escondidos sob a bruma supraluminosa do silêncio iniciático oculto, no mais obscuro supra-resplandecem o mais supraclaro e, no totalmente intangível e invisível, suprapreenchem de esplendores suprabelos as inteligências sem olhos (Pseudo-Dionísio, 2005, p. 149, grifos meus).

Além do uso recorrente do prefixo supra, que sugere a superioridade do divino com relação a qualquer coisa que se diga, destaca-se a significativa coincidência dos termos a que o competente tradutor recorre para transpor para o português o original grego com aqueles que Sebastião da Gama usa em “*Quem me quiser amar*”: mistério, bruma, esconder. Em seu pequeno texto epistolar, Pseudo-Dionísio está interessado nos conhecimentos sobre Deus, alcançados pela via mística: as verdades teológicas mais profundas, que são *mistérios escondidos* sob a *bruma*. No poema em análise, ao invés de o sujeito tentar referir o que é o mistério, é a própria poesia que se torna o sujeito poético, e, de modo análogo à ‘sabedoria divina’ a que se refere Pseudo-Dionísio, apresenta-se como esse algo inexoravelmente misterioso e de valor inestimável, pois mais precioso “que quanto puder pensar”, “um presente imerecido”; o que no texto do teólogo medieval é a superior sabedoria divina, no poema de Sebastião da Gama é a poesia, que, assim, não se limita a objeto estético, mas se identifica como uma presença valiosa que não se pode definir com precisão – algo transcendente.

Diante desta análise dos dois poemas, acredito ser possível dizer que, em *Serra-Mãe*, a ‘Poesia’ é símbolo do transcendente, do inefável. O símbolo carrega em si um profundo sentido, ao mesmo tempo místico, religioso e artístico. O sentido religioso pode ser descoberto apenas pelo místico, pois a presença de Deus se torna clara por meio da

experiência Dele na realidade: “vivendo na presença de Deus”, na expressão de Eckhart (Sudbrack, 2007, p. 109). E essa experiência, por sua vez, ilumina-se na realização artística, no poema. No símbolo ‘Poesia’ está englobado algo de misterioso, que não pode ser visto claramente, à luz do dia, pois apenas paira “à flor das coisas”, exigindo um esforço invulgar para ser experimentado. O sujeito poético parece dar-se conta “de que a beleza aparente é sinal de mistérios sublimes. O bom odor que sentimos manifesta a iluminação intelectual. As luzes materiais são imagens da copiosa efusão da luz imaterial” (Pseudo-Dionísio Areopagita, 2019, p. 9). Isso que está “no perfume das flores”, “no quebrar das ondas pela praia” e “na alegria/ das crianças que riem sem porquê” (Gama, s/d, p. 136) não pode ser definido inequivocamente, e tem mais valor do que o mais valioso que se pode conceber: o poeta místico dispõe-se a receber a visita do transcendente; numa atitude passiva mas cheia de atenção diante da ‘Poesia’, dispõe-se a “encontrar Deus em todas as coisas” (Eckhart, *apud* Sudbrack, 2007, p. 109), e mantém essa experiência viva ao transpô-la para seus poemas, numa linguagem que sugere o inefável, a presença do sagrado que paira à flor das coisas. Para o poeta de *Serra-Mãe*, viver como poeta é viver para se aproximar do transcendente – é ser um místico.

4. Mística e natureza: a Serra e o encontro “direto intermediado” com Deus

No poema “Serra-Mãe” (Gama, s/d, pp. 37-39), diante do mergulho da Serra na noite, em que a percepção da realidade pelos sentidos se torna limitada, o sujeito poético depara-se com a “nódoa branca de uma fonte amiga”, e a água dela flui num “murmúrio de cantiga”, que absorve a atenção dele. O murmúrio, esclarece a seguir, é a alma de um Poeta, que, após deixar a vida, procura a “verdade dos sonhos que na Terra/ nunca alcançou”. A imagem da ‘fonte amiga’ é simbólica, não se refere metaforicamente a nada de concreto ou definido na realidade; sabemos apenas que ela abriga a alma de um Poeta em busca de uma verdade que não encontrou na realidade imanente, sugerindo-nos, com efeito, que a procura deve desembocar no transcendente e que a ‘fonte’ só se pode referir a algo também transcendente. Pode-se ver, assim, que o poeta recorre a técnicas que utilizam frequentemente os poetas simbolistas para expressar o inefável: o símbolo. É importante também atentar no campo lexical das primeiras quatro estrofes: já na primeira,

a ‘Paz’ e o ‘Silêncio’ – ambas com a primeira letra maiúscula, dando-lhes uma aura sagrada –, ‘negrume’, ‘adormeceu’, constroem o ambiente de quietude extrema, no qual pode brotar o ‘murmúrio(s)’, que aparece três vezes nessas primeiras estrofes do poema (além de uma sua variação, ‘murmurante’, estar presente numa das estrofes finais), substantivo que dá uma ideia de que algo secreto, muito próximo do silêncio (do ‘Silêncio’), algo que se insinua nas sombras, está sendo comunicado.

Nas quatro estrofes que se seguem (Gama, s/d, p. 38), o sujeito lírico, inspirado pelo ‘murmúrio’, entra em comunhão com a Serra adormecida, uma união que se aproxima de uma mística panteísta: o “combate magnífico da Cor”, perfumes e gritos da natureza “passam a dar-se” no poeta; “a minha alma sente-se beijada/ pela poalha da hora do Sol-pôr”; “a solidão augusta” desceu a Serra e concentrou-se em seu peito. Todavia, os versos de *Serra-Mãe* não expressam um panteísmo, mas uma inspiração franciscana, como analisa Mourão-Ferreira (1960, pp. 167-168):

Sebastião da Gama participa de um certo franciscanismo que vivifica largas regiões da poesia portuguesa; e por esta irmandade com as coisas, os seres, e o mundo inumerável das criaturas, se robustecia a sua fé no Criador (...) Não há, contudo, sequer laivos de panteísmo, mas antes pura inspiração franciscana.

Essas manifestações da Serra que, ao longo do dia, o sujeito acolheu pelos sentidos – cores, cheiros, gritos –, passam a manifestar-se dentro de si, na sua alma (“A minha alma sente-se beijada”). Assim, parece pertinente recorrer mais uma vez ao conceito de ‘mística’ para descrever essa relação, que não se dá entre o sujeito e as plantas, os animais ou a terra, mas entre ele e a Serra: “uma união mística com a Serra da Arrábida, sua amada, sua mãe e sua noiva” (Santos, 2007, p. 62). Interiorizam-se nele o “combate da cor” e, não os odores da Serra, mas o “casamento do cheiro da maresia/ com o perfume agreste do alecrim”, ou seja, uma interiorização de algo que transcende o domínio dos sentidos, algo que o poeta invoca por meio de sinestésias, a que se recorre para referir o indeterminado ou o que foge da racionalidade. Por isso, o sujeito poético diz: “a poesia da Serra adormecida/ vem recolher-se em mim”: da Serra, ele acolhe em si não o que se vê, ouve ou cheira, mas a ‘poesia’ dela, que é um algo que “paira à flora das coisas” (Gama, s/d, p. 136) e que o faz “julgar a Arrábida por Mãe”.

Essa união só se dá quando a natureza não mais atrai o sujeito pelos sentidos: num ambiente de ‘Paz’, na noite, quando toda a Arrábida silenciou, tal como se expressa nas primeiras estrofes do poema. A Serra adormeceu, fazendo calar seus sons, cores e

perfumes, e o sujeito pôde ouvir algo além do que os sentidos captam. Insinua-se nos versos a ideia, fundamental para a mística, de que se deve fazer arrefecerem os sentidos, para se abeirar do transcendente – e o poeta o faz construindo imagens envolvidas pela *noite*. É essa uma das ideias que São João da Cruz expressa exatamente com a ‘noite escura’:

Nesta noite que chamamos contemplação, os espirituais passam por duas espécies de trevas ou purificações, conforme as duas partes da natureza humana, a saber: a sensitiva e a espiritual. Assim, a primeira noite, ou purificação, é a sensitiva, na qual a alma se purifica segundo o sentido, submetendo-o ao espírito (São João da Cruz, 1988, p. 459-460).

O místico espanhol, nesse comentário, define ‘noite’ como contemplação, na qual o místico realiza uma purificação sensitiva, calando os sentidos, a fim de se abrir para a experiência espiritual. Em “Serra-Mãe”, de forma semelhante, é na noite que os sentidos do sujeito poético retraem-se e predisõem sua alma para a experiência interior de união com a ‘poesia’ da natureza, que é onde ele busca a “verdade dos sonhos”. Com os versos “E eu pressinto que a Noite, nesse instante,/ se vai ajoelhar...”, o eu lírico deixa entrever que essa vivência mística não é panteísta: a experiência mais profunda, que ele pressente, é a experiência espiritual que se daria a seguir, em que eu lírico e a ‘poesia da natureza’ se elevariam ao transcendente. A relação com Deus, na expressão de Lonergan. é a do ‘direto intermediado’; o homem aproxima-se de Deus *através* do mundo material.

A relação com Deus é difícil de se explicar e comprovar, pois, argumenta Sudbrack (2007, p. 108), “Deus é o próprio ser. Ao lado da sua infinitude não há ponto de vista a partir do qual possamos observar sua importância, descrevê-la materialmente e comprovar sua conformidade. Tudo existe apenas nele e a partir da sua força”. Estando Deus, no entendimento cristão (e, basicamente da mesma forma, no das tradições monoteístas), na origem e no fim de tudo, sustentando o real, não é possível postar-se ao lado Dele, vê-Lo como um objeto. O encontro com Deus deve ser “direto intermediado”, na já citada expressão do filósofo jesuíta Bernard Lonergan (Sudbrack, 2007, p. 106-107), a qual Sudbrack explica recorrendo à analogia da relação entre duas pessoas:

O amor verdadeiro (...) baseia-se numa diferença entre a figura externa “direta”, de que os médicos e psicólogos tratam, e aquela do ser interno do “você”, que é vivenciado “diretamente” no amor e na confiança, mas é “intermediado” pelo mundo material. O amor verdadeiro permanece vivo na sua condição de “direto” mesmo quando a figura externa “direta” muda, por acidente, doença, envelhecimento (Sudbrack, 2007, p. 107).

Duas pessoas podem “acessar” o ‘você’ uma da outra, por meio do amor e da confiança, no entanto, sempre com a intermediação do ser humano empírico. Com efeito, uma das pessoas da relação pode descrever a outra nos termos da ciência, de um médico, por exemplo, mas, o que a pessoa amada tem de mais profundo e, para a outra, a fonte do amor que as liga, não se entende pela linguagem racional. Apenas as artes podem fazê-lo, pois “com a linguagem (direta) do dia-a-dia elas abrem (...) a visão diária de um metanível, mais importante e direto do que o mostrado pelo dia-a-dia. Sua força consiste na superação da diferença descrita, entre o dia-a-dia e a condição bem mais importante de ‘direto’ do amor, do significado” (Sudbrack, 2007, p. 107). A arte consegue expressar o que é, na verdade, o mais importante numa pessoa, e o faz por não estar restrita à linguagem racional. Analogamente, o ser humano pode ter a relação com o ‘você’ de Deus, por meio da fé e do amor, sem no entanto prescindir do intermédio do material, que Ele criou e sustenta. Deus, porém, não pode ser “desvendado” ou explicado logicamente nas coisas materiais, mas captado ou experimentado na experiência da fé e do amor. O místico “encontra Deus *em todas as coisas*”, ama-O *através* da natureza, da beleza, de objetos sagrados, pois ele está misteriosamente (*mystikós*), com sua ‘presença ausente’ (expressão de Simone Weil, *apud* Sudbrack, 2007, p. 113), no mundo. Consequentemente, o mundo pode ser entendido simbolicamente, numa visão que “representa a profunda realidade do mundo real em geral: Estar na mão de Deus e, a partir dela, ‘aberto’ a ele” (Sudbrack, 2007, pp. 2110-111), o que permite que o ser humano perceba a grandeza e a beleza inapreensível de Deus, ao mesmo tempo em que valoriza enormemente a beleza do real. Para expressar esse encontro, novamente a linguagem racional é insuficiente, por isso a mística tem longa relação com a poesia e com a linguagem que rompe com a lógica. Nesse sentido, o místico – ou pessoas de fé em geral – só pode amar Deus numa relação ‘direta intermediada’.

Envolvido pelo silêncio da natureza ao redor, o sujeito lírico do poema “Serra-Mãe” pressente que a ‘Noite’ se ajoelharia e louvaria aquilo que está ainda mais além da ‘poesia da Serra’, talvez recôndita na ‘fonte amiga’: o fundamento transcendente de tudo. Assim, unidos, o poeta, a Serra e a “alma do Poeta”, elevam-se para o transcendente, o que culmina no silêncio, tal como sugerem as três linhas seguintes, preenchidas de reticências. A ‘poesia da Serra’ e as vozes dos Poetas, que se evidenciaram no ‘Silêncio’ que se fizera na natureza, levaram o sujeito para a fonte transcendente, que se experimenta com uma alegria mais poderosa do que sentiu com o beijo da “poalha da hora do Sol-pôr” e a “vida das seivas” – no poema, a alegria da união mística com o transcendente não se

traduz em palavras, mesmo os símbolos que sugerem o inefável, mas desemboca no silêncio.

Nos três versos finais do poema, o sujeito poético suplica à ‘água murmurante’ (a ‘alma do poeta’) e à voz do ‘Poeta errante’ que não se calem, para que a Serra não desperte. A cessação do murmúrio interromperia a busca da ‘verdade dos sonhos’, e a Serra desperta reavivaria os sentidos, levando ao fim o momento extático, a união mística com o transcendente.

Se não é o Poeta (do verso 11) ou o ‘Poeta errante’ (verso 41), certamente Frei Agostinho da Cruz é um dos Poetas que embalam a natureza, inspirando o sujeito poético, como inspirou Sebastião da Gama. Como este, o sacerdote franciscano deixou a cidade para morar na Arrábida e lá produziu a parte fundamental de sua obra poética. Um dos aspectos mais importantes da poesia de Frei Agostinho é ouvir e registrar o ‘testemunho’ que a natureza da Serra dá de seu Criador. A referência, apesar de esvaziada, que Lopes e Saraiva (s/d, p. 294) fazem de mística ao tratarem a obra do poeta, deixa entrever que há algo nela que lembra a mística. Não pretendo aqui discutir a avaliação dos autores; desejo apenas destacar algumas características da poesia de Frei Agostinho, cotejá-las com elementos dos versos do poema “Serra-Mãe”, a fim de indicar possíveis – ou prováveis – diálogos que Sebastião da Gama tenha buscado com a tradição. Em “Da Mudança da Vida”, o frade renascentista também expressa essa união com a natureza da mesma Serra da Arrábida:

Tempo foi que pastava neste prado
Bem fora de cuidar que poderia
Tornar a ver-me nele algum dia,
De tantos mil cuidados descuidado.

O Senhor que me trouxe a tal estado,
Quando penas maiores merecia,
Dando-me muito mais do que eu pedia,
Para sempre já mais seja louvado!

Estas agoas correntes, estas flores,
Estes bosques cobertos de verdura,
Os passarinhos neles escondidos,

Aqui lhe dem comigo mil louvores,

Sem fim o louve toda a criatura,
Não sintam outra cousa meus sentidos.

(Frei Agostinho da Cruz, 1994, p. 61)

Nos dois quartetos do soneto, o eu lírico celebra o fato de, mesmo indigno, voltar a ver-se no prado; impelido pela gratidão, louva a Deus e invoca os elementos da natureza a juntar-se a si na glorificação. Nomeando alguns desses elementos naturais – ‘agoas’, ‘flores’, ‘bosques’ e ‘passarinhos’ –, dá-lhes concretude, escapando de uma expressão mais abstrata como ‘Criação’, para mostrar que são seres vivos concretos dela, e que devem elevar-se e adorar, sem cessar, seu Criador. No verso final – “Não sintam outra cousa meus sentidos” –, o sujeito poético aproxima-se da noção de ‘noite dos sentidos’, de São João da Cruz, ao referir os seus sentidos, sobre os quais, apesar de não dizer que devem cessar, como na ‘noite escura’, diz que precisam de se voltar totalmente ao louvor do transcendente, fechando-se, conseqüentemente, para o mundo imanente no entorno. O soneto é exemplar como poema de ‘sensibilidade’ mística – de uma mística da natureza –, que tem como cenário a Arrábida, tal como o poema “Serra-Mãe” de Sebastião da Gama. Em ambos, o sujeito poético busca a vivenciar o transcendente de modo ‘direto intermediado’; uma experiência espiritual, partindo do mundo imanente, especificamente na natureza, mas que busca se realizar ao ultrapassar este mundo, com o fechamento dos sentidos – e achegando-se a seu objetivo final: a elevação ao transcendente, a Deus. Desse modo, o eu lírico do poema “Serra-Mãe” expressa uma experiência espiritual com a Serra e as vozes dos poetas que por lá rondam, a que se segue a insinuação de uma elevação mística, em união com a natureza e as almas poéticas.

Uma união com natureza de características análogas à que ocorre no poema “Serra-Mãe”, expressa-a o sujeito poético do soneto “Oração da Tarde” (Gama, s/d, p. 47). O momento não é noturno, porém, ainda assim, a experiência não se dá à luz plena do sol, mas à luz crepuscular. Na primeira estrofe, a Serra da Arrábida e a vida natural que ela sustenta transfiguram-se, deixam de ser elementos da natureza para que cada um deles assumam uma voz na grande ‘oração da tarde’:

Ao crepúsculo, a Serra é catedral
onde o órgão-Silêncio salmodia.
A própria Luz ergueu «Ave-Maria»
e o Mar tomou as cores de um vitral.

Tudo sente o Senhor e se extasia...

O Sol queimou os matos, pelo val',
e desprende incenso, Espiritual,
é mãos-postas a rude penedia.

E eu também quero ser da Oração...
– Com folhados na alma, pus a mão
na minha harpa e a música ascendeu.

... ..
... ..

Ai a minha alegria-de-menino,
quando, por só, então, se ouvir no Céu,
ajoelhado, deixei de ouvir meu hino!...

(Gama, s/d, p. 47).

A Serra passa a ser uma catedral, a “casa de Deus”. Mais uma vez presente, o ‘Silêncio’ é um órgão que salmodia, aproximando o silêncio e a experiência da relação com Deus (pois a experiência do inefável tende ao silêncio). A ‘Luz’ ganha voz e reza a Ave-Maria, e o ‘Mar’ assume as cores de um vitral. Os matos queimados exalam o odor do incenso ‘Espiritual’ e os penedos são as mãos em oração. Desse modo, transcendendo suas características comuns, “toda a criação geme” (Rm 8-22), “sente o Senhor e se extasia”; o poema é o lugar da transfiguração; o sujeito poético expressa essa visão da natureza que transcende sua condição imanente e aponta para o transcendente.

No primeiro terceto, o sujeito poético assume seu lugar na oração, tocando sua harpa, dessa vez, sem o medo do fracasso expressado no poema “Harpa” (Gama, s/d, pp. 33-34), e fazendo sua música ascender. Sebastião da Gama lança mão dos versos preenchidos com reticências (técnica muito utilizada por Mário de Sá-Carneiro), mais uma vez, insinuando, pela ausência de palavras, pelo ‘Silêncio’, o lugar da experiência inefável, mística, dentro do poema: “A mística tem necessidade (...) de uma dialética que não fique presa na rede das (falsas) oposições, e que diante da insuficiência da linguagem comum privilegie o silêncio”, diz Vannini (2005, p. 13). Por fim, o terceto final: o sujeito lírico refere a alegria inocente de quem, maravilhado, deseja apenas “ouvir no Céu” e deixar a experiência da vida presente, mesmo de seu belo hino, que não se pode comparar com a experiência do transcendente.

Mística e existência

1. “Apontamentos” e “Jesus”: entre calma e ventania

Seguindo a leitura de *Serra-Mãe* que estou a apresentar, podemos entender a segunda secção do livro, “Apontamentos”, como a expressão de reações de um mesmo sujeito poético à experiência fundamental dos poemas iniciais da obra: a experiência mística. O estado interior do eu lírico oscila entre elevação e angústia; entre fé e dúvida; entre um estilo coloquial e irônico, e um estilo expressivista e patético: o eu lírico vacila entre calma e ventania. Nos dois primeiros poemas, “Versos da menina morta” (Gama, s/d, pp. 55-56) e “Pasma” (Gama, s/d, pp. 57), os quais já analisei numa secção anterior desta dissertação (“*Serra-Mãe* e a “tradição clássica do modernismo” português”), a contraposição é clara.

No primeiro, os passos da ‘Morte’ confundem-se com os da mãe da menina, e o engano não é lamentado, mas parece remeter para um descanso doce e desejado, de um sujeito poético que encara a morte serenamente: “Dorme, sorrindo, entre açucenas/ que sorriem também/ e vão também adormecer sorrindo...”. Outra visão não pessimista mas pacificada sobre a morte, encontra-se expressa também em “Romântico” (Gama, s/d, p. 58), em que o sujeito poético dirige-se à ‘Morte’, pedindo que ela se faça sentir presente para o sujeito quando vier buscá-lo – “Quero sentir-te bem” –, pois, para ele: “que bom saber até ao fim/ a que é que sabe a Vida!”. Em ambos os poemas, a morte é encarada como complemento da vida, algo envolto em mistério, mas também de paz, ainda que neles não faça menção explícita a uma vida eterna cristã.

Já em “Pasma”, que tem referências da poesia simbolista-decadentista, expressa-se um estado interior de tédio e prostração existencial – “Nessas noites de morna calma” –, diante do qual o eu lírico se vê sem saída: “Mas só caio, afinal, dentro de mim”. Aqui, “calma” e “Ventania” estão do mesmo lado, exprimindo um pessimismo existencial, a figurar a imobilidade e a frieza da vida. Vê-se uma atmosfera parecida, soturna e pessimista, no poema “Nevoeiro” (Gama, s/d, p. 63), que tem uma musicalidade e uma construção imagética do mistério caras à poesia simbolista. O nevoeiro é “sorrateiro”, “subtil”, “manhoso”, “todo malícia”, e os pinheiros, que ficam “imersos”, “não sabem mais” o que faz com eles o nevoeiro, se os afoga ou acaricia, mas, de todo modo, a “fina branca longa mão longa” do nevoeiro estrangula-os.

Na secção “Apontamentos” ainda há vestígios da relação estreita – de união – com o sagrado, como, por exemplo, no poema «Ave, Manhã...» (Gama, s/d, 60), que analisei junto com os “poemas místicos” do livro. Nele, a manhã encarna o lado da ‘calma’ na existência oscilante, e, na sua brandura e beleza, a atmosfera do dia remete para Nossa

Senhora, convidando o sujeito à veneração. Essa existência, que oscila entre a calma e a ventania, é a que expressa o sujeito poético no poema “Apontamento”, que fecha a secção do livro. Ele está dividido em três estrofes, em linguagem coloquial: na primeira estrofe, o eu lírico expressa o contentamento por sentir calma interior – a “calma cá por dentro” –, enquanto a ventania sopra no exterior. Na segunda, regozija-se com o inverso: apesar de sentir “vento e raiva” em seu interior, vê uma calma que o faz remeter para Cristo, do lado de fora. Na última estrofe, entrega-se à confusão de não saber se o vento sopra exterior ou interiormente. Desestabilizado pela experiência do transcendente, o eu lírico oscila entre a calma de afinar sua voz ao ‘Som’ e a angústia da interrupção da elevação espiritual. A vacilação prossegue ao longo das secções subsequentes, atingindo grandes expressões poéticas. No poema “Apontamento”, apesar da contraposição entre vento e calma, o tom geral é de pacificação, seja com a paz interior ou exterior, na imagem do olhar de Cristo, que é a figura fundamental da parte seguinte do livro: “Jesus”.

Nesta secção, constituída por quatro poemas, o sujeito poético continua dividido entre calma e ventania, agora, com os versos girando em torno da figura de Cristo. Jesus aparece nos poemas principalmente ligado aos momentos de sofrimento, à cruz. Com relação a si mesmo, o sujeito poético refere sempre a necessidade da remissão de suas faltas, de uma conversão da vida. A calma exprime-se em “A um crucifixo” (Gama, s/d, pp. 72-73) e “Em que se fala do menino Jesus” (Gama, s/d, p. 71). Este tem o ‘tom de conversa’: o poeta recorre à linguagem coloquial para exprimir a dinâmica do pecado e do perdão num universo infantil, de pequenas maldades e brincadeiras, em que o sujeito poético é um menino, assim como o é Jesus. O eu lírico criança abre o poema com um verso simples a dizer que era culpado da maldade, pela qual Jesus menino pagaria: “Fiz a maldade e olhei Jesus”. O tom coloquial segue nos versos em que o menino dirige-se a Jesus, dizendo que aprendeu a lição: “tira os olhos do bibe e vem brincar,/ que eu prometo, pra não Te ver chorar,/ já não fazer das minhas”. “A um crucifixo” tem um tom mais solene, e abre-se e fecha-se com o verso “abençoada a morte que sofreste”, emblemático não só para este poema, mas para a toda a secção “Jesus”. O sujeito põe nos versos os sofrimentos da Paixão – “o peso da Tua cruz”, “a esponja de fel/ que Te chegaram aos lábios”, “os pregos”, “os insultos” –, louvando-os, por terem sido o meio para o conhecimento da caridade divina: “Como saber de Deus e amá-Lo, sem ter visto/ esse olhar de piedade e de perdão/ por tudo que Te fizeram?”. Por isto, ele abençoa a morte e a vida desse “Irmão”.

A ‘ventania’ marca os dois outros poemas da secção: “Ressurreição” (Gama, s/d, pp. 69-70) e “Oração de todas as horas” (Gama, s/d, p. 74). No primeiro deles, o sujeito poético fala da expectativa da celebração da Ressurreição: “Eu bem Te vejo, apesar/ da escuridão”; “mas esta é, Jesus, a última das noites.// Há já três (.), que Te pregaram numa cruz/ e que morreste” e “quando, no terceiro Dia longe-perto/ misericordiosamente,/ ressuscitares em mim)”. Mas, ao invés de desejar que o tempo passe mais rápido, ele roga que ele desacelere, pois, como nos primeiros poemas de *Serra-Mãe* se vê indigno da ‘Harpa’, não se acha merecedor de que o Cristo “ressuscite nele”, por isso necessita de uma purificação:

Deixa ser longa a Noite e o Logo longo,
que é de noite que eu sexo os meus espinhos
e cavo, na minh’alma, o Teu jardim.
Rompa tarde a Manhã de ao fim
da Tua-minha Noite derradeira.

Já em “Oração de todas as horas”, o eu lírico suplica a Cristo que não se distancie, não o abandone. Ele parece referir a experiência de união mística, sem a qual cairia num estado sombrio (“Voltar às trevas não sei”): daí a menção a “tanta Claridade” e “Caminho todo iluminado”, com as palavras principais com letra maiúscula. O estado de plenitude de que goza o sujeito na presença do transcendente, estando a esvair-se, gera inquietude (a ‘ventania’) em si. Mesmo com o ‘Caminho’ já iluminado, o eu lírico não pode seguir sem a relação próxima com Deus, a qual, depois de experimentada, mantém sempre presente a ‘sede de infinito’, exigindo (a) o aprofundamento na interioridade do sujeito e (b) a conversão de sua vida: estas duas são as ideias fundamentais para a leitura das secções finais de *Serra-Mãe*: “Presença”, “Poemas de Amor” e “Último Livro”.

2. A ‘Presença’, o Outro e o “mais íntimo que o meu próprio íntimo”

A célebre expressão com que Santo Agostinho se refere a Deus – “mais íntimo que o meu próprio íntimo” (Santo Agostinho, 2015, p.73) – sugere que, ao seguir sinceramente, e aprofundando-se até o fim, o itinerário interior de descoberta de si

mesmo, o cristão encontrará a Deus. E é no poema “Itinerário” (Gama, s/d, p. 105), com um registro coloquial e sereno, como se o caminho interior exigisse uma voz mais contida, íntima, que Sebastião da Gama expressa essa ideia, em versos que não descrevem mas sugerem um caminho místico. Nos versos iniciais, já se apresenta qual é e onde daria esse itinerário:

Meu caminho é por mim fora,
té chegar ao fim de mim
a encontrar-me com Deus...

A caminhada leva a mudanças na personalidade do peregrino – “Mas lá no fim/ eu vou sentir-me tão outro” –, e termina na união com Deus, de tal modo estreita e carregada do sentimento de redescoberta (de si), que o sujeito poético se verá “Na cousa amada todo transformado”, como o São Francisco de Assis do soneto de Frei Agostinho da Cruz. A estrofe prossegue:

tão igual
ao Senhor Deus que ali mora,
que hei-de ficar convencido
de que afinal
só Tu, Senhor!, lá estás
e que eu fiquei para trás,
de cansado ou de perdido
no meu caminho comprido.

O caminho que o sujeito poético escolheu seguir é o da vida interior, numa busca solitária ao mais profundo de si – “té chegar ao fim de mim”. Ao fim, o caminho não é senão o itinerário até Deus. A parada final da jornada rumo ao mais íntimo é naquele que é “mais íntimo que o meu próprio íntimo”, diz-nos o sujeito poético. E nessa parada, Deus está só, pois o peso de sua própria personalidade – “e que eu fiquei para trás,/ de cansado ou de perdido” –, tudo o que o impedia de viver o transcendente, ficou para trás, o que remete para um conceito de Mestre Eckhart, o ‘desapego’ (ou desprendimento), segundo o qual, o místico busca “o esvaziamento de si mesmo”, “o desprendimento (*Abgeschiedenheit*) da alma em relação a todas as criaturas, ou seja, deixar os entes irem, partirem (*lassen-gehen*)” (Michelazzo, 2011, p. 148). O sujeito poético vê a necessidade de abandonar tudo pelo caminho, até a si mesmo, e seguir só, o que não lhe parece grave – “E não me digam que não,/ que eu não me importo de ir só” –, pois, em verdade, não estará completamente só:

minha Esperança, na minha
voz comovida espelhada,
sabe encher a solidão
das curvas da estrada.

Assim, o caminho para a descoberta da verdade mais plena de seu próprio ser e o da descoberta de Deus são um, e apenas um, caminho solitário.

Não é à toa que “Itinerário” pertence à secção do livro intitulada “Presença”. Nesta, o sujeito poético vê-se às voltas com a ‘Presença’, a se angustiar com a aproximação e o afastamento do ‘Som’, da ‘Grande Vibração’, os símbolos que se relacionam com o Sagrado, os quais se estabelecem na primeira secção do livro, e aos quais, no poema “Presença” (Gama, s/d, p. 77), se une a ‘Voz’. Este poema remete, como já o fizera “Versos para eu dizer de joelhos”, para a forma da ladainha. O sujeito invoca a ‘Voz’ – “ó infinita em Deus, finita em mim”, “ó meu Prazer,/ flagício por que choro, e beijo a terra, e amo...” –, que é uma presença transcendente que o chama – “minha Chamada” –, mas o faz de modo intermitente, levando-o à angústia. Por isto, ele repete por três vezes “porque te não deténs”, o que expressa a ansiedade por desfrutar essa presença, ao mesmo tempo em que leva ao poema a “presença da regra” (na expressão, já citada, de Vitorino Nemésio). Aqui, o que procura o eu lírico é confundir sua voz com a ‘Voz’ – símbolo que podemos aproximar da Graça, embora de modo impreciso, ligando-a ao dom poético –, da qual aquela seria uma cópia menor (“finita em mim”), geradora de uma ‘co-criação’, análoga à Criação: ele chama a ‘Voz’, o ‘sopro do transcendente’, roga, angustiado, que, de tanto chamá-la, sua voz se confunda com ela: “porque te não deténs ao menos o bastante/ pra te eu caldear no meu assentimento/ até seres Resposta?”, “porque te não deténs até eu não saber se respondo ou se chamo?”.

A relação com a ‘Presença’ torna-se mais angustiada e dramática nos versos de “Caminho” (Gama, s/d, p. 95). Neles, o poeta recorre a um estilo claramente regiano, com linguagem e imagens “expressivistas”: “Minhas carnes, gulosas de martírio,/ os golpes do meu Anjo as retalharam”; “os meus lábios sedentos as sugaram”, “Vá! Tornar/ meu corpo, ó Anjo!, em chaga de onde, quente, jorre meu sangue em rio para o Céu!”. As expressões que transcrevi remetem para aquelas com que Guimarães (2002, pp. 33-34) trata as características compartilhadas entre a arte expressionista e a poesia presencista: “sentido de intensificação, de *pathos*, de irracionalidade, de excentricidade, de deformação caricatural, pode significar – como dirá Régio (...) – um «excesso da coisa a exprimir sobre a expressão que lhe é dada»”. Com esse estilo expressivista, Sebastião da

Gama expressa a ânsia pelo gozo do martírio, pela purgação do pecado por meio do sofrimento da carne, o que seria, para este sujeito poético, o caminho preferencial – a corrente do “sangue em rio para o Céu!” – rumo ao transcendente.

Os estados interiores negativos que, ao não se deter na companhia do sujeito, gera a ‘Presença’ se expressam em diversos poemas desta secção do livro, de modo angustiado, como nos versos de “Presença” e “Caminho”, ou irônico (“o distanciamento irônico, que lhe retira necessariamente o *pathos*”, nas palavras de Martinho (2013, p.134) as quais referi em secção anterior), a exemplo de “Brincadeira” (Gama, s/d, p. 84) e “O Impostor” (Gama, s/d, p. 86). Cintra (s/d, p. 16-17) resume a temática da secção deste modo: “o drama íntimo do Poeta, a sua dualidade interna, a sua ânsia de cumprir uma missão para a qual se sente chamado, o seu receio de a não saber cumprir, o seu orgulho de alguns momentos, a sua angústia e o seu desespero de outros”. Se, nos versos de “Presença”, expressam-se ‘orgulho’ e ‘angústia’ diante do “chamado”, nos de “Divertimento” (Gama, s/d, p. 87), que volto a analisar, considerando agora outros elementos:

Não me acuseis de eu anuir convosco,
de me esquecer do Outro
de me esquecer de aquilo pra que vim...;

pois, quando isso acontece, é Ele
que se esquece de mim...

Os versos têm métrica variada; a “presença da regra” realiza-se pela repetição de ‘esquecer’. O *pathos* de viver de acordo com ‘o mundo’ – “anuir convosco” –, deixando de lado sua ânsia de elevação – “aquilo para que vim”, o “Outro”, ou seja, a porção mais elevada do eu –, que se estrutura na primeira estrofe, o sujeito poético atenua-o com a virada irônica do dístico final, em que o peso passa da culpa do sujeito para uma certa autopiedade patética. Além disto, há a escolha fundamental do título do poema, que, ao mesmo tempo em que pode ser uma referência a Pascal (aos *divertissements*, com que o homem busca desviar sua atenção da miséria da existência¹¹), é também uma referência a uma transfiguração da crise da cisão eu-Outro numa brincadeira, num “desprendimento lúdico” (Martinho, 2013, p. 136).

¹¹ “[os homens] acreditam buscar sinceramente o repouso, e, na verdade, só buscam a agitação. Têm um instinto secreto, que os leva a procurar divertimentos [*divertissements*] e ocupações exteriores, nascido do ressentimento de suas contínuas misérias” (Pascal, 1984, p. 73).

Mais uma simbolização da ‘Presença’, do conhecimento do mais íntimo que o próprio íntimo do sujeito poético, dá-se em “Eternidade” (Gama, s/d, pp. 82-83). Neste poema, a presença do transcendente brota no eu lírico como “presenças de Mim”, “momentos de Mim” e “momentos-diamantes”, expressões em que não é fortuito o uso da letra maiúscula no pronome pessoal: refere-se ela ao que há de mais elevado no ‘eu’ do sujeito poético, o espírito ou a ‘inteligência amorosa’ a que se refere Vannini; para expressar essa “parte mais elevada do eu”; nestes versos, o poeta também utiliza ‘o Outro’, de modo semelhante ao que fazem José Régio e Mário de Sá-Carneiro, como já analisei nesta dissertação. Mais uma vez, o eu lírico fica entre a exultação da ‘Presença’ – “momentos de Mim” etc. – e a angústia resultante da dúvida com relação a si mesmo, “um homenzinho terreno,/ tão comedido e pequeno”, movimento pendular em que fica suspensa a alma (a que ele se refere como “meu Amor”, num certo diálogo com a tradição da ‘mística nupcial’). Os aludidos “momentos de Mim” e “presenças de Mim” não parecem ser outra coisa que momentos místicos, o gozo da união da alma com o transcendente (aqui, a alma com o ‘Outro’, ou o a experiência espiritual), nos quais o ‘eu’ sente-se plenamente justificado, em harmonia com a verdade: “Por isso sei que é Verdade”. A partir da metade da terceira estrofe até o final do poema, na quinta estrofe, o sujeito constrói uma imagem de uma noite festiva e gloriosa – “cortada/ de tanta Luz, tanta Estrela,/ que inda Deus não acendeu/ os Astros todos pra Ela”, ou a ‘Eternidade’ do título do poema –, em que ele estará presente ao lado do seu ‘Amor’, cujo pescoço ornamará com um colar feito dos “momentos-diamantes”, ou os instantes místicos vividos pelo sujeito.

3. ‘Mística poética’: um chamado à conversão da vida

No cristianismo, a vida interior, vivida na profundidade do encontro com o transcendente, na experiência mística, não se fecha em si, mas exige o rompimento das fronteiras do indivíduo: é um chamado à conversão da vida. Comentando um texto de Von Balthasar, Sudbrack (2007, p. 99) resume a relação vida interior do místico e sua vida ativa: “a ação responsável e a experiência interior devem vir juntas, elas são uma coisa só”. Uma relação de união com o transcendente exige que o místico aja no mundo, espalhando neste aquilo que pôde colher da experiência de elevação; ele recebe uma missão:

No místico cristão (...), a experiência da verdade de Deus não exclui a história com suas exigências, mas Deus, como fundamento do aquém, exige o envolvimento no mundo presente. Afinal, ele é a realidade que se realiza no além. Assim, o místico, justamente na sua interioridade, recebe a missão de cuidar ativamente do mundo (Sudbrack, 2007, p. 99).

Estas ideias são elementos importantes das secções finais de *Serra-Mãe*: “Poemas de amor” e “Último livro”. A profundidade da vida interior exige o silêncio e a solidão, mas, diz o primeiro verso de “Crepuscular” (Gama, s/d, pp. 118-119): “Aqui onde estou só, não estou só”. No poema, o eu lírico trata da experiência do isolamento a que se submeteu por sentir a “dor de ver todos sem viver”, o que o levou a ser “o que fugiu do povoado/ e no ermo da Serra se isolou”. No ermo da Serra, apesar de só, ele vive em comunhão com os outros – “E logo tudo se passou/ como se eu estivesse lá com eles/ e não aqui no ermo, só” –, numa experiência de mistério – “Ah mistério inefável!” –, na qual ele é elementos bons, ternos, como “noite de Natal”, “lembranças dos velhos”, “sonhos das raparigas”. Esta experiência inefável permite que o sujeito poético viva para as outras pessoas, seja para elas uma força ativa, ainda que espiritual, *porque* se isolou. Em outro poema da secção “Poemas de amor”, o sujeito poético chama os ‘Desgraçados’ – agrupando nesta categoria indivíduos em diversas situações, repetindo “os que...”, o que dita ritmo ao poema –, a quem oferece acolhimento: “Batei à minha porta, Irmãos,/ entrai,/ que eu tenho Amor para vos dar...”. Podemos ver, assim, expressões diversas da necessidade de expandir a riqueza da vida espiritual para o exterior, na caridade.

Seus semelhantes não figuram apenas passivamente nos versos, mas também como forças amorosas ativas na experiência do sujeito poético: por exemplo, no “Pequeno poema” (Gama, s/d, p. 113), em que a ternura de sua mãe engrandece o dia banal de seu próprio nascimento: “Pra que o dia fosse enorme,/ bastava/ toda a ternura que olhava/ nos olhos de minha Mãe...”. Em “Excesso” (Gama, s/d, pp. 114-115) e “Para que tu não chores” (Gama, s/d, p. 120), envolvem a mulher amada pelo eu lírico elementos como a pureza e a ternura, as quais são bálsamo e conforto para ele: no primeiro poema “Dormir, não meus, mas teus soninhos mansos/ em que há meiguices de fadas/ e sorrisos de criança/ que são como se Deus nos perdoasse...”; já no outro, “quando em quando,/ deixa que eu chore à sombra do teu seio”.

No último dos “Poemas de amor”, “Do meu amor” (Gama, s/d, pp. 121-122), o sujeito poético expressa uma das formas específicas, talvez a fundamental, que a caridade assume na sua existência individual, recorrendo à imagem do rio. Sua vocação é levar o

amor àqueles que têm necessidades – “irei/ onde boca ou raiz me grite sede” –, é fertilizar as margens secas do leito do rio, dando vida a “florinhas” e “rebanhos”: “Heis-de parir ainda, ovelhas brancas!/ Heis-de ainda dar mel, florinhas tristes!”. A seguir, o sujeito sugere que este ‘seu amor’ é concretizado na atividade do poeta: é expressando a beleza pelos versos, deixando falar a poesia que paira “à flor das coisas” (Gama, s/d, p. 136), que ele dará à “Menina feia” uma alegria, ainda que frágil: “Um instante que seja, terás graças;/ serás feliz/ se depois a saudade te lembrar/ que ao menos por um dia foste bela”. Assim, esta vocação parece aquela que aparece nos poemas místicos de *Serra-Mãe*, nos quais a relação com o transcendente manifesta-se como ‘presença’ do ‘Som’, ‘Grande Vibração’ – como ‘Poesia’. Nos versos de “Do meu amor”, essa ‘presença’ que está no seu interior são “almas vagas de andorinhas” ou uma “corrente calma”. Devido à fragilidade da matéria poética, o ‘seu amor’, a feitura da poesia, apenas pode realizar-se com calma, brandura, “sem fúrias caudalosas”: como “o lago se entornado” (seguindo com as metáforas ligadas às águas), como a tarde cai (“mansinho como a Tarde”), como o “voo subtil duma gaivota”, o qual “põe o ar mais fino e mais macio”. O que o sujeito poético deseja deixar, quando o rio cessar de correr, é também algo frágil e terno: uma saudade “igual àquele que nos vem/ por uma Irmã pequena que morreu”.

É dessa beleza frágil, que se manifesta com delicadeza, e com atenção delicada precisa ser colhida pelo poeta, que trata o “Último livro”, secção final de *Serra-Mãe*. Em boa parte deles, o sujeito poético lamenta-se por não ter se dedicado suficientemente à sua vocação, ao chamado que a ‘Voz’ lhe fez na experiência mística. É esse o sentido do lamento profundo de “Elegia desta manhã” (Gama, s/d, pp. 125-126): ele lastima-se por não ter colhido a beleza em diversos momentos em que esta se manifestou:

Eu sei de virgens
que só por mim foram virgens
e que morreram assim;
eu sei de rosas viçosas
que viram seu viço inútil,
porque esperaram por mim
sem que eu as fosse colher;
sei de caminhos
aonde a erva nasceu,
nos sítios em que deviam
deixar seu rasto meus passos
(e os caminhos eram claros

como rios...);
sei de palácios
onde o lume se apagou,
e o musgo cresceu nos muros,
e aonde as almas das salas,
que ansiavam minha vinda
como princesas,
emurchecheram em pó...

Sua infelicidade vem de não ter visto a beleza que a si se apresentava: as virgens que morreram virgens, as rosas que murcharam, as ervas que cresceram sem serem marcadas por passos etc. A elegia é dedicada à “beleza das coisas que já não são”/ e morreram da tristeza/ de serem belas em vão...”. Essa mesma tristeza expressa-se em “Canção” (Gama, s/d, pp. 129-130), mas por causa da distância que separa o sujeito poético da ‘Alegria’:

Longe, lá não sei onde
no Tempo e no Espaço,
minha Alegria paira.
Etérea paira, linda...
E eu encolho-me, triste,
no fundo da cadeira.

Mas é no “Soneto do tempo perdido” que a lamentação do sujeito, por não atender ao chamado de sua vocação, expressa-se mais clara. Ele penaliza-se por, ao ficar num café a conversar, a viver “a vida dos outros”, não dar atenção à vida interior, à sua alma: “– Pra mim próprio me pus costas-voltadas,/ e, tudo que em mim foi, foi tudo em vão”. Ao invés de perder tempo com distrações – ou, lembrando novamente Pascal, os *divertissements* –, o sujeito sabe que deveria seguir seu “Fado” ou “Sina”, que “é mais do que passar”: “ah! bem sei eu que vim para contar/ a minha alma plena de sentido!”. Poderíamos dizer que o seu fado é o do poeta que sente em seu interior a “linda longa melodia imensa”, de que fala o poema de abertura de *Serra-Mãe*, e precisa expressar essa “alma plena”. Se, no soneto, o sujeito poético diz não ter parado “um segundo a escutar/ o que terá cá dentro acontecido”, os versos de “Harpa” (Gama, s/d, p. 34) dizem: “cá dentro o Frémido ressoa...” e: “Dentro de mim é Som: o eco longo/ de uma nota sem fim e sem começo”. Assim, o lamento de “Soneto do tempo perdido” é de um eu lírico que, tendo sentido soar dentro de si o ‘Som’ – a experiência da ‘mística poética’ –, precisa

viver de acordo com ele, viver para a ‘Poesia’, não podendo desviar-se dele sem ser acometido pela angústia.

Os dois poemas finais de *Serra-Mãe*, “Alegria” (Gama, s/d, pp. 139-140) e “Claridade” (Gama, s/d, pp. 141-142), mostram a plenitude luminosa em que desemboca o caminho percorrido pelo sujeito poético. Ele canta em harmonia com a experiência ‘mística poética’, obedecendo agora à voz da ‘Alegria’ (que no poema “Canção” pairava “Longe, lá não sei onde”), vendo em torno de si somente a ‘Claridade’.

O repicar dos sinos dá ritmo e tem um significado simbólico fundamental para “Alegria”. É nas capelas que eles tocam, diz a primeira estrofe do poema – “Nas capelas todas,/ os sinos todos/ toquem...”, pede o eu lírico –, marcando o caráter religioso, espiritual dos sons que ressoam; a iteração de *to* por três vezes sugere o badalar do sino já na forma, no seu aspecto fonético. Com pequenas variações, o repicar do sino volta, ritmicamente, ao longo do restante poema: “Os sinos todos/ toquem” (v. 8-9); E os sinos todos/ toquem (v. 15-16); “e os sinos todos tocando” (v. 26). Os sinos dizem a ‘Alegria’ do eu lírico, que, assim, com letra maiúscula, fica elevada, simbolizando não apenas uma emoção humana comum, mas algo invulgar, transcendente. Por isto, os sinos *da capela* podem dizer essa ‘Alegria’ pelo sujeito, para quem o essencial, a princípio, é vivê-la – “ai! a mim, sinos,/ basta-me vivê-la” –, o que a aproximaria do símbolo ‘Poesia’, tal como aparece no poema “Poesia”, que analisei. A ‘Alegria’ é uma ‘presença’ que plenifica a existência do sujeito e dá vigor à natureza:

E rosas silvestres nasçam
onde ninguém as sonhasse...
e o rouxinol se esqueça,
cantando minha Alegria,
do que o levou a cantar...

Por fim, ela pode – unindo-se aos outros símbolos como o ‘Som’ e a ‘Grande Vibração’ –, fazer o eu lírico cantar, ser a voz interior que lhe dita os versos:

E que eu por fim,
ao som dos sinos,
cante,
mas não perceba que o faço
mandado
por minha clara Alegria.

Inspirado pela ‘Alegria’, ele nem perceberia que era ela, e não as rosas e os rouxinóis, que o faziam cantar. O que inspira o canto do sujeito poético é algo além do mundo sensível, ainda que se manifeste por meio deste: ele tem um encontro “direto-intermediado” com ela. Assim, reafirma-se o caráter elevado do canto, da poesia, a qual, nos poemas de *Serra-Mãe*, não é uma técnica, mas uma experiência espiritual: a ‘mística poética’.

O livro termina com “Claridade”, que o sela, inequivocamente, com a marca do otimismo, da abertura à vida com que inicia sua obra Sebastião da Gama, obra que é, nas palavras de Mourão-Ferreira (1960, p. 164), “uma pessoalíssima e lírica epopeia de exaltação à Vida”. A primeira estrofe do poema dá perfeitamente o seu tom, que é de felicidade exultante com o presente e desdém pelo passado:

De minha vida não sei
senão que sou feliz
Lá o que fui ou fiz
antes de o ser o que sou,
ai!, tudo me passou:
só sei que sou feliz.

Fosse melhor ou pior o passado – “Fosse o que fosse, a minha/ passada vida incerta/ (feliz ou desgraçada)” –, a única coisa que verdadeiramente importa para o eu lírico é o milagre do presente, que é uma epifania incessante, dando à vida um sabor sempre bom e sempre novo: “Mas que vale o que foi,/ se, quanto vejo ou provo,/ tem tudo um gosto novo?”. Retomando a experiência expressada nos “poemas místicos” de *Serra-Mãe*, podemos ver nesses versos finais uma manifestação desse toque revigorante do transcendente, que transfigura a vida e a poesia do eu lírico: “Este encontro da graça divina, em toda a parte, dá aos versos de Sebastião da Gama um tão fresco sabor de descobrimento, de surpresa, de milagre continuamente renovado” (Mourão-Ferreira, 1960, p. 169). A partir desse encontro, da vivência espiritual, o mundo aparece como algo novo, e o sujeito está pronto para ver o caráter sagrado que perpassa o real, e dá a cada instante o atributo da permanência:

Se o Sol aconteceu
ao mesmo tempo que eu
olhei à minha roda
e vi o meu presente
a ser-me a vida toda?...

Como o sujeito poético enxerga em tudo à sua volta a “graça poética do instante” (Mourão-Ferreira, 1960, p.168), o presente, nesses versos que fecham o poema, deixa de ser passageiro, ganha duração e passa a ser toda uma vida. Renovado pela experiência espiritual, o sujeito atende ao chamado de conversão da vida, e pode, por fim, vê-la como um “milagre continuamente renovado” – pode *viver a* ‘mística poética’.

Com efeito, podemos ver em *Serra-Mãe* um arco, que parte da experiência arrebatadora do transcendente, o encontro com o sagrado, passando por instabilidades interiores – as ventanias e calmarias –, até desembocar na alegre harmonia com aquela ‘Voz’ inicial, que fez ressoar, no interior do sujeito, a “linda longa melodia imensa”.

Conclusão

Esta dissertação procurou evidenciar que, por baixo da superfície aparentemente simples dos versos de *Serra-Mãe*, nos quais se veem as marcas da juventude do poeta, que os compôs entre os 19 e 21 anos, existe uma poesia rica, cheia de referências e que manifesta uma experiência ao mesmo tempo tradicional e singular do mundo.

Na minha leitura, a tradição da mística cristã e a poesia simbolista são os elementos fundamentais do livro. Sebastião da Gama busca construir a obra sobre a pedra angular de uma ‘mística poética’, lançando mão, para isto, de técnicas, e mesmo de certo “espírito”, simbolistas. A fim de esclarecer o uso que faço de ‘mística’, recorri a algumas reflexões que iluminam a essência do fenômeno dentro do cristianismo – principalmente nas obras do teólogo Josef Sudbrack e do filósofo Marco Vannini –; em seguida, com o objetivo de mostrar os caminhos diversos que existem nessa tradição, discuti os exemplos de Pseudo-Dionísio Areopagita e São João da Cruz, o que me abriu a possibilidade de propor a denominação de ‘mística poética’ para a poesia de Serra-Mãe.

As histórias da mística e da poesia cruzam-se em vários pontos. A mística muitas vezes recorreu à poesia para expressar uma experiência insubmissa à linguagem comum, assim como a poesia buscou, em diversos de seus cultores, expressar algo de

transcendente. Parece-me que as histórias se cruzam novamente na poesia de Sebastião da Gama. Nas secções seguintes, busquei mostrar como a experiência mística (reforço: não está em questão aqui se o homem Sebastião da Gama teve experiências místicas) se faz palavra: como os versos expressam (ou constroem) tal experiência. Aqui, mais uma vez a palavra tradição impõe-se: é em harmonia com sua tradição que o poeta faz seus versos. Do simbolismo, assim como do modernismo, ele procura o que há de menos radical, na esteira de seu mestre José Régio. Na trilha de Régio e dos presencistas, Gama e seus colegas da *Távola Redonda* procuraram o diálogo equilibrado com a tradição; esforçaram-se para manter viva a “tradição clássica do modernismo”.

Depois de desenhar essa espécie de mapa da poesia de Sebastião da Gama, fiz uma leitura cerrada dos “poemas místicos” de Serra-Mãe, os quais se localizam principalmente no início da obra. Neles, procurei mostrar como se sugerem as experiências do transcendente, tanto no uso constante dos símbolos, como na união estreita entre linguagem e experiência, de que é exemplo mais elevado a “linda longa melodia imensa”, que dá título a esta dissertação. Exemplos de símbolo são: ‘Som’, ‘Voz’, ‘Grande Vibração’, ‘Harpa’, todos eles mais ou menos ligados ao universo da sonoridade, da música. Argumentei que eles são o ponto de ligação entre a musicalidade – que tem um significado profundo para a poética do simbolismo –, poesia e experiência do inefável. A música é um elemento profundo da poesia, e é o elo privilegiado da relação do sujeito poético com o sagrado. A experiência do transcendente, neste caso, é indissociável da poesia, pois a ‘presença’ Deus está na realidade (marcadamente na natureza) pela ‘Poesia’ – outro símbolo importante de *Serra-Mãe* –, que “paira à flor das coisas”; é apenas pela poesia que essa experiência se expressa; e o que a “linda longa melodia imensa” pede ao sujeito é a vida para a poesia, a vida do canto da beleza do mundo, o canto da melodia do “milagre continuamente renovado” (Mourão-Ferreira, 1960, p. 169). Por fim, analisei o restante do livro como uma poesia de caráter existencial, marcada pela experiência da ‘poesia mística’. Esses versos estão carregados de angústia, de ‘ventania’, porém confluem para o equilíbrio dos poemas finais – “Alegria” e “Clareza” –, que selam uma obra de afirmação da vida e da beleza.

A poesia de *Serra-Mãe* é mesmo uma poesia de busca de harmonia com a existência, busca que lhe dá um tom otimista, fundamentado na experiência espiritual. É, de fato, “uma epopeia de exaltação à Vida”. A fim de captar a essência do livro, podemos lançar mão de umas poucas palavras que repeti seguidas vezes ao longo desta dissertação: harmonia, equilíbrio, tradição, transcendência, espírito, vida. Nelas, reside a alma do livro

e o seu valor. As ideias de tradição, equilíbrio e transcendência podem soar como coisa datada para boa parte de nossos contemporâneos; espero que, se algum pequeno efeito benéfico tiver este trabalho, que sejam os de mostrar o valor da obra de Sebastião da Gama e o de sugerir que essas ideias que caracterizam sua poesia estavam vivas em meados do século XX, como estão vivas nas primeiras décadas do século XXI.

Bibliografia

- Bibliografia Ativa

Gama, Sebastião da. *Serra-Mãe* (1945), 4ª ed., Lisboa, Edições Ática, s/d.

_____. *Cabo da Boa Esperança* (1947), Lisboa, Edições Ática, 1993.

_____. *Campo Aberto* (1951). Lisboa, Edições Ática, 1974.

_____. *Pelo Sonho é que Vamos* (1953), 5ª ed., Lisboa, Edições Ática, 1999.

_____. *Diário* (1958), 9ª ed., Lisboa, Edições Ática, s/d.

_____. *Itinerário Paralelo* (1967), Lisboa, Edições Ática, 1967.

_____. *O Segredo é Amar* (1969), 2ª ed., Lisboa, Edições Ática, 1969.

- Bibliografia Passiva

Araújo, Matilde Rosa. “Prefácio”, in Sebastião da Gama, *O Segredo é Amar*, 2ª ed., Lisboa, Edições Ática, 1969, pp. I-XXVIII.

Belchior, Maria de Lourdes. “Prefácio”, in Sebastião da Gama, *Campo Aberto*. Lisboa, Edições Ática, 1974, pp. 11-37.

_____. “Sebastião da Gama” (verbetes), in *Biblos – Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, Lisboa /São Paulo, Editorial Verbo, vol. 2, 1995, pp. 763-765.

Belo, Ruy. “Prefácio”, in Sebastião da Gama, *Pelo Sonho é que Vamos*, 5ª ed., Lisboa, Edições Ática, 1999, pp. 13-26.

Cidade, Hernâni. “Prefácio”, in Sebastião da Gama, *Diário*, 9ª ed.. Lisboa, Edições Ática, s/d, pp. 7-19.

Cintra, Luís Filipe Lindley. “Prefácio”, in Sebastião da Gama, *Serra-Mãe*, 4ª ed., Lisboa, Edições Ática, s/d, pp. 9-24.

_____. “Sebastião da Gama”, in *Dicionário de Literatura (Literatura Portuguesa - Literatura Brasileira - Literatura Galega - Estilística Literária)* (Jacinto do Prado Coelho [org.]). Porto, Figueirinhas, 1978, pp. 361-362.

Mourão-Ferreira, David. *Evocação de Sebastião da Gama*. Lisboa, Edições Ática, 1993.

_____. “Sebastião da Gama: música, poesia, Arrábida”, in *Os ócios do Ofício*, Lisboa, Guimarães Editores, 1989, pp. 122-125.

Mourão-Ferreira, David. “Sebastião da Gama”, in *Vinte Poetas Contemporâneos*, Lisboa, Edições Ática, 1960, pp. 159-170.

Santos, Alexandre Francisco Ferreira dos. *Sebastião da Gama - Milagre de Vida em busca do Eterno - uma leitura de sua obra* [Dissertação de Mestrado, Universidade Aberta, Lisboa], 2007. <http://hdl.handle.net/10400.2/610>

- Bibliografia geral

Abbagnano, Nicola. *Dicionário de Filosofia*, 6ª ed., São Paulo, Martins Fontes, 2012.

Santo Agostinho de Hipona. *Confissões*, Rio de Janeiro, Vozes, 2015.

Audi, Robert (ed.). *Cambridge Dictionary of Philosophy*, Second edition, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

Baudelaire, Charles. *As Flores do Mal*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2006.

Berrini, Beatriz. “A importância de ser Távola Redonda”, in *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 87, setembro de 1985, p. 5-19.

Bíblia de Jerusalém, São Paulo, Paulus, 2002.

Brandão, Bernardo. Mística e Paidéia: O Pseudo-Dionísio Areopagita. *Mirabilia: Revista Eletrônica de História Antiga e Medieval*, ISSN-e 1676-5818, Nº. 4, 2004, pp. 82-100.

Camões, Luís de. *Lírica de Camões, 2. Sonetos, Tomo II*. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1989.

Carvalho, V. M. de. A poesia da mística e a mística da poesia, in *HORIZONTE - Revista De Estudos De Teologia E Ciências Da Religião*, 10(25), 2012, pp. 53-74.
<https://doi.org/10.5752/P.2175-5841.2012v10n25p53>

Chevalier, Jean e Gheerbrant, Alain. *Diccionario de los Símbolos*, Barcelona, Editorial Herder, 1986.

Cirlot, Juan Eduardo. *A Dictionary of Symbols*, London, Routledge, 2001.

Cruz, Frei Agostinho da. *Sonetos e Elegias*, Lisboa, Hiena, 1994.

Cruz, São João da. *Obras Completas*, Rio de Janeiro, Vozes, 1988.

Cruz, São João da. *Poesias Completas* (trad. Maria Salette Bento Cicaroni), São Paulo, Consejería de Educación de la Embajada de España, 1991.

De Man, Paul. *The Post-Romantic Predicament*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2012.

Eliade, Mircea. *Imagens e símbolos*, Lisboa, Editora Arcádia, 1979.

Guimarães, Fernando. “Geração da Presença - Poesia” In *História da Literatura Portuguesa - Volume 7 – As Correntes Contemporâneas* (Óscar Lopes, Maria de Fátima Marinho, [org.]), Lisboa, Publicações Alfa, 2002, pp. 29-52.

Heidegger, Martin. “Hölderlin and the Essence of Poetry”, in *Elucidations of Holderlin’s Poetry*, Nova York, Humanity Books, 2000.

Jiménez, Felipe B. Pedraza. “Prefácio”, in São João da Cruz, *Poesias Completas*, São Paulo, Consejería de Educación de la Embajada de España, 1991.

Lisboa, Eugénio. *José Régio – Uma Literatura Viva*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992.

Lopes, Óscar e Saraiva, António José. *História da Literatura Portuguesa*, 5ª ed., Porto, Porto, s/d.

Losso, Eduardo Guerreiro Brito. “Mística e antimística, simbolismo e crítica literária”. *Intellèctus*, ano XVII, n. 2, 2018, pp. 92-111.

Lourenço, Eduardo. “As confissões incompletas ou a religião de Régio”, in *O Canto do Signo – Existência e Literatura (1957-1993)*, Lisboa, Editorial Presença, 1993, pp. 136-144.

Mallarmé, Stéphane. *Poemas*, tradução de José Lino Grünwald, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2015.

Mallarmé, Stéphane. *Collected Poems and Other Verse*, Oxford, Oxford University Press, 2006.

Martinho, Fernando J. B.. “Poesia”, in *Literatura Portuguesa do Século XX*, Lisboa, Instituto Camões, 2004, pp.13-53.

Martinho, Fernando J. B. *Tendências Dominantes da Poesia Portuguesa da Década de 50*, 2ª ed., Lisboa, Colibri, 2013

Michelazzo, José Carlos. “Desapego e entrega: atitudes centrais da meditação zen-budista e suas ressonâncias nos pensamentos de Eckhart e de Heidegger”. *Rever*, Ano 11, n. 2, jul./dez. 2011, <http://revistas.pucsp.br/index.php/rever/article/view/8138>

Morão, Paula. “Algumas marcas simbolistas na poesia de Sá-Carneiro”, in António Braz de Oliveira (coord.), *Mário de Sá-Carneiro, 1890-1916*, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1990, pp. 23-29.

Pascal, Blaise. *Pensamentos* (Coleção “Os Pensadores”), tradução Sérgio Milliet, São Paulo, Abril Cultural, 1984.

Peyre, Henri. *A Literatura Simbolista*, São Paulo, Cultrix, 1983.

Pseudo-Dionísio Areopagita. *A Hierarquia Celeste*, Campinas, Ecclesiae, 2019.

_____. “Sobre a Teologia Mística para Timóteo”, trad. e notas Bernardo Brandão, in Kléos, N. 5/6, 2001/2002, pp. 146-165.
<http://www.pragma.kit.net/kleos/K5/K5-BernardoGuadalupeSLBrandao.pdf>

Régio, José. *Antologia*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986.

Reis, Carlos. *História Crítica da Literatura Portuguesa, Volume IX: do Neo-realismo ao Post-modernismo*, Lisboa, Editorial Verbo, 2005.

Rimbaud, Arthur. *Poesia Completa*, Rio de Janeiro, Topbooks, 1995.

Spaggiari, Barbara. *O simbolismo na obra de Camilo Pessanha*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa Publicações, 1982.

Sudbrack, Josef. *Mística - a busca do sentido e a experiência do absoluto*, São Paulo, Edições Loyola, 2007.

Tápia, Marcelo. “Introdução”, in Paul Verlaine., *A voz dos botequins e outros poemas*, tradução de Guilherme de Almeida, São Paulo, Hedra, 2009.

Teixeira, Faustino. “Nos Rastros do Amado - O cântico espiritual de João da Cruz”, in *Nas teias de delicadeza* (Faustino Texeira [org.]), São Paulo, Paulinas, 2006, pp. 57-101. Disponibilizado pelo autor em: https://fteixeira-dialogos.blogspot.com/2012/08/nos-rastros-do-amado-o-cantico_3683.html

Vannini, Marco. *Introdução à Mística*, São Paulo, Edições Loyola, 2005.

Vajda, György M. “The Structure of the Symbolist Movement”, in *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages* (Anna Balakian [org.]), Amsterdã/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1982, pp. 29-41.

Veras, Eduardo Horta Nassif. O Oratório Poético de Alphonsus de Guimaraens [Dissertação de mestrado, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte], 2009. <http://hdl.handle.net/1843/ECAP-7NWF4V>

Verlaine, Paul. *A voz dos botequins e outros poemas*, tradução de Guilherme de Almeida, São Paulo, Hedra, 2009.

Wellek, René. “What is Symbolism”, in *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages* (Anna Balakian [org.]), Amsterdã/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1982, pp. 17-28.