

ANÁLOGOS DA SACRALIDADE NA POESIA *AO DIVINO* DO SEISCENTOS IBÉRICO

*Maria do Socorro Fernandes de Carvalho**

RESUMO:

O diálogo entre o sagrado e poético é uma das formas mais eminentes de representação com palavras. Na poesia escrita na península Ibérica no século XVII, o termo “poesia ao divino” significa a sacralização do mundo sensível e terreno no discurso poético. Nessa representação, as coisas terrenas, por definição imperfeitas, alevantam-se rumo à sublimidade que apenas as coisas divinas portam na sua perfeição atemporal. Há análogos teológicos que sustentam essa prática poética: os próprios sacramentos cristãos são vias de comunicação entre o humano e o divino.

PALAVRAS-CHAVE: Retórica; Poética; Barroco; Analogia; Metáfora.

A representação do sagrado na palavra constitui, de tão forte presença na prática literária, toda uma vertente da poesia. Se o leitor julga que não há razão para tanta consideração em toda a poesia ocidental, a proposição é plenamente verdadeira para as artes poéticas e pictóricas produzidas na península Ibérica no século XVII, no cerne da Contra-Reforma católica. A propósito dessa prática poética, foi cunhado na Espanha e em Portugal do Seiscentos o termo poesia “a lo divino” ou “ao divino”. Assim, o diálogo entre o poético e o sagrado tem-se constituído ampla matéria dos “estudos literários”, estudos bastante específicos nesse caso, pois é necessário ao estudioso tecer uma rede de relações entre as várias formas de saber envolvidos: poesia e poética, arte, teologia, história,

* Doutorado em Teoria e História Literária pela Unicamp. Professora adjunta da Universidade Federal de São Paulo.

retórica e política. É o que faz o crítico literário Leo Spitzer no breve livro intitulado *Três poemas sobre o êxtase: John Donne, San Juan de La Cruz, Richard Wagner*, em que analisa poemas de três autores de diversos tempos. Interessa nesse livro precisamente as observações que Spitzer tece a respeito da poesia do santo católico, escrita no século XVI, que busca a representação do belo localizado, segundo o pensamento religioso que envolveu o poeta, “acima” da noção mesma do belo alcançável pelos olhos dos homens. A qualificação de uma localização superior ao belo dos homens – acima – significa de antemão uma série de implicações artísticas, morais, culturais e, sobretudo, teológicas quando o artista se propõe a fazer baixar à vista do homem o belo localizável supostamente somente nas alturas divinas. É sobre esse quase impossível abaixar ao plano humano da poesia o que é sublime por definição do divino que objetivo falar neste artigo.

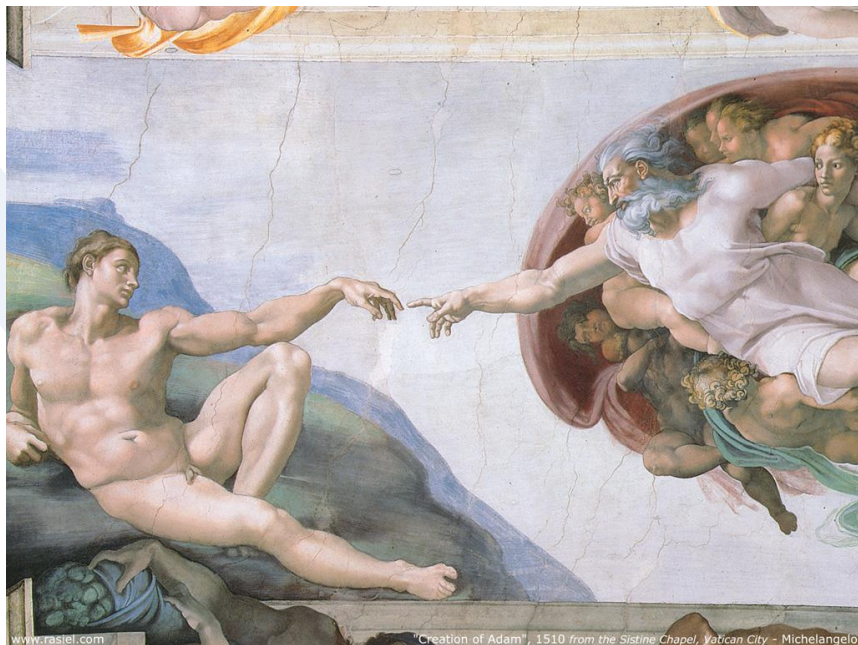
A poesia que traz por matéria alguma forma de relação com o sagrado implica uma ligação de verticalidade entre o mundo terreno, o mundo do homem, e o universo divino. É o que afirma a etimologia mais trivial de religião como re-ligação com a divindade. Entretanto, nesse apartado vertical dado como inelutavelmente existente entre criador e criatura, a mesma certeza de sua existência reafirma o pressuposto de movimentação entre as coisas que estão abaixo, na *região sublunar*, como aparece por exemplo no vocabulário de *Os Lusíadas*, e as coisas superiores, localizadas para além da mutabilidade terreal, num *céu empíreo*, um mundo *não-feito de mudanças*. Ou seja, mesmo separado pela precariedade do humano em relação ao divino, o homem pode lobrigar o alto das coisas de Deus, pois são análogos pela criação, desde que esta ocorreu por vontade e bondade do criador. O homem pode levantar-se rumo à divindade por alguns meios, dentre os quais pela santidade, pela devoção ao espiritual, ou pelo êxtase. Daí ser o êxtase signo de elevação, que depende em altíssima escala de ascendente ascese.



[Figura 1: O *Éxtase de Santa Teresa*, de Gian Lorenzo Bernini, esculpida durante o período de 1645-1652. Legenda: representação do momento extático em que o humano ascende ao divino em experiência conquistada por poucos.]

Deus, contudo, não se abaixa. A encarnação do Filho de Deus feito homem, entretanto, representou uma espécie de descida da Santíssima Trindade ao mundo e às coisas do homem. Com efeito, a encarnação de Jesus no Novo Testamento é o traço que mais decorrências trouxe ao âmbito das representações da religião (re-liquação) do homem. E não apenas no que diz respeito às múltiplas formas de representação do dogma, mas essencialmente, em si mesma, a doação do Filho ao homem, feito carne e sangue, assumindo radicalmente toda a imensurável precariedade humana, constitui pilar fundador do Cristianismo. De fato, toda a possibilidade de salvação do homem que a Nova Aliança traz deriva imediatamente da Encarnação do Filho, de modo que sendo a Ascensão e a Encarnação dogmas centrais à religião que, nascida com Jesus Cristo dominaria todo o Ocidente, neles pode-se resumir o tráfego, para usar um diagrama figurativo, entre os

análogos criador e criatura. Efetivamente, se a redenção do homem tem no desprender-se do mundo terreno em suas diversas formas como êxtase, santidade, devoção à espiritualidade e mesmo a soteriologia do cordeiro de Deus, ou seja, do homem não-santo, a redenção humana tem nesse desprender-se, eu dizia, a ação salvífica de elevação à divindade, o modelo salvífico que lhe resguarda é a Encarnação de Cristo. Na doutrina e nas representações poéticas que a espalham no Seiscentos, que é o que nos interessa neste artigo, o pressuposto soteriológico (de elevação) é curiosamente cristológico (pela descida). Por essa razão, como veremos mais adiante, a principal metaforização poética dos elementos terrenos que aparecem nos poemas – doces, frutas, manjares, flores, pedras preciosas etc. – concentrar-se-á no usufruto de seu prazer experimentado pelo homem. Nos países ibéricos, a poesia portuguesa *ao divino* vai, portanto, levantar ao âmbito religioso elementos terrenos os mais triviais, mas isso só é doutrinário pelo fato de que há vias de movimentação entre o divino e o humano, como já disse, e o análogo desse levantar já se dera pela descida do Filho, que possibilitou o movimento em direção dupla. A doutrina vai respaldar assim os chamados “modos sacramentais”, os canais de comunicação entre Deus e homem. Na poesia, aparece intensamente o modo sacramental da Eucaristia. Antes, porém, talvez seja conveniente ainda enfatizar que o pressuposto que dirige a elevação do homem rumo ao divino e o condicionamento do Cristo à humanidade do homem é sempre o da analogia. O homem fora feito, sabe-se, à imagem e semelhança de Deus; esse passo, se o proveu com a possibilidade de buscar o sublime, deu-lhe igualmente a condição de apenas parecer com Deus, sem nunca poder ser igual, pois não pode nunca haver identidade entre criador e criatura.



[Figura 2: *A Criação de Adão*, de Michelangelo, afresco, cerca de 1511. Legenda: a mínima distância que separa os corpos dos dois seres no quadro da Capela Sistina separa definitivamente a criatura de seu criador.]

No livro citado de Leo Spitzer, ao analisar o poema *En una noche oscura*, de San Juan de la Cruz, o crítico literário destaca a incomensurável distância entre as duas personagens do poema, a noiva, figurada na Amada, e o noivo, imagem do Amado, ambas emulação das personagens do *Cântico dos cânticos*, os amantes que se buscam em tumultuada noite. Escreve Spitzer: “Se nosso poeta católico é capaz de usar o amor humano como figuração do amor divino, isso se dá porque o próprio amor humano, segundo uma tradição centenária, não implica nenhuma igualdade: a noiva submete-se ao noivo.”¹

¹ Leo Spitzer. *Três poemas sobre o êxtase*: John Donne, San Juan de La Cruz, Richard Wagner. São Paulo. Cosac & Naify, 2003, p. 70.

Um exemplo trazido da oratória sacra pode ilustrar esse mesmo lugar de eminência da doutrina nas representações com palavras humanas. No sermão da *Segunda Domingo da Quaresma*, falado na Capela Real de Lisboa em 1651, o padre Antonio Vieira propõe uma interpretação das palavras santas das Escrituras, por isso mesmo chamadas Sagradas. Tendo por epígrafe o versículo de Mateus 17, 2, o orador desenvolve o tema dado pela ideia de que as excelências das glórias do Céu parecem mentiras diante do se lhe apregoa e encarece na terra. Nenhum homem há que, falando da glória, diga o que ela é, senão o que não é. O argumento central do sermão desempenha a concepção da existência de três leis: da natureza, da escrita e da graça. A esse respeito, o sermão interpreta o discurso de Davi sobre o conceito da glória, em êxtase: a verdade de que todo homem mente. O homem mente quando quer explicar com palavras as coisas inefáveis e, sem termos com que se declarar, necessariamente mente. Segundo o orador, o mentir é a maior afronta à fé. No decorrer dos argumentos, Vieira recupera as autoridades de Tomás de Aquino, que ponderara na questão 110, artigo 2º da *Suma Teológica*, apoiado por sua vez em Aristóteles, no livro IV da *Ética*, que a mentira se divide em duas espécies: uma por excesso (à verdade, diz mais) e outra por defeito (por falta da verdade, diz menos). A inteireza da verdade consiste em dizer o que é, assim como é. Até os profetas e evangelistas dizem menos, mentem, quanto à glória.

A agudeza da interpretação do orador português aparece ilustrativamente concentrada numa metáfora aparentemente indecorosa do sermão – *céu, mentira azul*. Como, tendo sido feita por santos, como João no *Apocalipse*, as descrições da glória poderiam ser uma “mentira”? Como um padre da envergadura de Vieira chamaria um profeta de “mentiroso”? E chamaria assim a todos os profetas santos? A sublimidade do céu é que devolverá a verossimilhança ao discurso oratório do padre totalmente católico que sabemos fora Vieira. Aparentemente inadequado, o ornato figura efetivamente toda a imensurável distância entre o que deve ser o paraíso oferecido por Deus e a precaríssima linguagem do homem, ainda que santo, mesmo que profeta, embora poeta, como tudo que foram os autores da Bíblia.

Ainda no sermão, após discorrer sobre as razões e as supostas leis tomadas por Davi, Antonio Vieira tece considerações sobre o estilo dos textos bíblicos, afirmando: “por mais levantado que seja o espírito, por mais sublime que seja o estilo, por mais sobre-humana a eloquência, em falando da glória, ou não dizem o que é, ou dizem o que não é. Dizem figuras, dizem comparações, dizem semelhanças; mas todas essas comparações são tão desiguais, todas essas semelhanças tão diferentes, e todas essas figuras tão pouco parecidas, que nas comparações fica a glória totalmente abatida, nas semelhanças desluzida e nas figuras desfigurada.”² A decorrência, na análise deste discurso, é imediata: se até os evangelistas sagrados mentem ao tentar dizer a glória, os pregadores também mentem. E podemos nós emendar sem qualquer receio: poetas igualmente mentem. Com isso, Vieira recupera, ao mesmo tempo, o verossímil de seu discurso de poeta, no uso específico dessa metáfora aguda, *o céu é uma mentira azul*; e o verossímil de seu discurso sacro, interpretativo dos livros santos, pois fornece a justificativa teológica e retórica para o fundamento agudíssimo ao colocar a mentira na boca de evangelistas santos. “O estilo que segui foi uma hipérbole às avessas”.³

A poesia ao divino do Seiscentos jamais dirá toda a grandeza das coisas de Deus não por não ser santa, haja visto que alguns poetas até o foram, mas precisamente por ser palavra, linguagem, atributo meramente humano, dispensável de resto aos seres celestiais, condição fundadora todavia da humanidade. Como opera, então, esta relação entre palavra poética e o sagrado numa poesia chamada de “ao divino”?

A divinização poética do mundo material é uma representação de realidade mediata por meio de nomes de objetos e elementos da natureza, de apreensão sensível, como frutas, flores, doces, minerais etc. O procedimento formal consiste em construir uma analogia entre a vida sensível, acidental, e a espiritual, lugar da essência divina – a substância, segundo a teologia cristã. Imitação poética de moralização característica da poesia ibérica

² Padre António Vieira. *Sermões*. Porto: Lello & irmãos editores, 1959, Tomo II, p. 40.

³ *Ibidem*.

nos séculos XVI e XVII é a transposição de temas do amor humano ao plano divino, daí a expressão acima citada: poesia ao divino ou *a lo divino*, em língua castelhana. O tema central é o amor profano. Seu modelo mais proeminente encontra-se no *Cântico dos Cânticos*, poema santo cuja matéria constitui uma fonte privilegiada para a amplificação da tensão poética desse tipo de poesia. Do universo religioso, muitas tópicas bíblicas, em especial a dos sacramentos, são amplamente glosadas na poesia seiscentista, que desenvolve esses temas imitando em alguns aspectos o modelo espanhol da poesia mística, sem no entanto constituir-se como esse gênero de poesia, padrão de imitação poética muito específico da Espanha quinhentista. Os autores Frei Agostinho da Cruz, Maria do Céu e Jerônimo Baía são poetas cujas obras costumam ser tomadas como exemplos dessa prática em Portugal. Jerônimo Baía e Maria do Céu concebem seus textos religiosos dentro de certa moralização geral que busca tirar partido de signos da natureza para ensino da moral cristã.

A poesia ao divino aproxima-se da poesia mística pelo que esta provê de simbologia religiosa. A poesia mística deve ser compreendida como uma tentativa de representar certa experiência de Deus, extraordinária e restrita a poucas pessoas. Sumariamente, pode-se afirmar que as relações entre os textos sacralizados e os profanos entre os séculos XVI e XVII deram-se em duas vias. Por um lado, a relação com a escrita secular ocorre a partir do aproveitamento simbólico que a poesia mística e a poesia bíblica fizeram do vocabulário e das imagens originárias do mundo das representações do amor sensual. Por outro lado, na Espanha, sabe-se que a poesia mística exerceu influência sobre a poesia lírica secular e o teatro sacramental tanto em termos de provimento de lugares-comuns, consolidados a partir de descrições emotivas dos esforços ascéticos, quanto em termos de representação afetiva de ideias, sentimentos e experiências da doutrina e da tradição religiosas. O ponto que interessa destacar é que para a lírica secular restou um legado de formas de expressão da tensão do sentimento religioso, que os poetas líricos utilizam, mas valendo-se sempre de analogias na esfera humana. A poesia ao divino aparece então como um tipo de imitação secular dos poetas da tradição mística espanhola, entre eles

San Juan de la Cruz. A ocorrência de glosas ao divino na poesia portuguesa, à época da Contra-Reforma, dá-se precisamente pela apropriação de alguns modelos poéticos religiosos tomados em função do proveito almejado pela prática de moralização de temas tradicionais. Em decorrência, num momento histórico em que a Igreja militante ratifica o papel da mediação na interpretação da Bíblia, poemas ao divino exercem função também persuasiva ao realizar práticas análogas às de doutrina no plano da representação poética. Os termos dessa apropriação convém destacar: como imitação, a poesia do amor ao divino atualiza temas e tópicos tanto da invenção da poesia religiosa quanto da escrita secular, ao mesmo tempo em que desfigura a natureza profana presente na concepção do texto imitado. São, desse ponto de vista, glosas que imitam, censuram e amplificam a matéria (discursiva) que lhes dá origem, reinterpretando-as. Como discurso poético a poesia ao divino deve desempenhar a finalidade própria de seu gênero, o deleite; mas faz isso enquanto instrui e move os ânimos segundo a doutrina que a sustenta.

Artes poéticas e retóricas circulantes no século XVII em Portugal instruem os autores sobre o uso apropriado de elocução que faça a analogia entre o pensamento da sacralidade cristã e a linguagem da poesia. Vejamos alguns dados dessa linguagem seiscentista.

Para as retóricas greco-latinas antigas, a alegoria é um ornato dos discursos cujo artifício consiste na *translatio* – termo latino para metáfora – de um sentido outro para o lugar de um sentido próprio num enunciado; apresenta o mesmo artifício da metáfora, portanto, só que a alegoria apresenta certa continuidade enunciativa, enquanto a metáfora pode restringir-se a uma única palavra, embora seu efeito atinja o domínio enunciativo como um todo. Além disso, a alegoria pode apresentar à palavra “níveis de significações” independentes. O sentido “trazido” ao sentido próprio pela transferência de significação inaugura uma figuração ao contexto verbal, que passa a ter então um sentido próprio, contido e mantido sob o procedimento metafórico, e uma ornamentação, chamada alegórica se consistir num desenvolvimento ou construção da metáfora. Assim, “(...) a alegoria como procedimento ornamental é, tanto em sua construção quanto em sua interpretação,

uma técnica verbal em que o sentido próprio é também discurso e pressuposto do “figurado”.⁴ Acontece que na Antigüidade cristã, hermeneutas compreendem que o texto bíblico apresenta também uma dicotomia de sentidos: um sentido literal e outro espiritual: o primeiro identificado com o referente histórico, “santo”; o segundo seria então um sentido “figurado”, que explicaria o primeiro. Modelos interpretativos são desenvolvidos e, a certa altura da idade cristã, autores comungam uma concepção da alegoria retórica em que este tropo ornamenta e interpreta os sentidos próprios das palavras pela ação da *translatio*, procedimento de ordem metafórica, como se disse, e uma concepção cristã da alegoria próxima à de um tropo de interpretação do sentido “figurado” das Escrituras, sagradas.

Ocorre comumente porém de confundirem-se figuração retórica e alegorização bíblica. A concepção vigente na Idade Média de que a alegoria é um tropo pelo qual entende-se outra coisa diversa do que se diz fomentou o uso da hermenêutica alegórica, que não se atinha à diferença de base – somente depois esclarecida – entre o que foi denominado de *allegoria in factis* e *allegoria in verbis*. Na ordem teológica, somente a primeira diz respeito às coisas da Igreja, conquanto explica um processo interpretativo que faz de um acontecimento histórico real símbolo de outro acontecimento. Por sua vez, a “alegoria das palavras” usadas pelos homens não passa do domínio representativo, nunca dizendo respeito à Coisa, Deus. Esta alegoria *in verbis* traz apenas relações metafóricas, nunca relações essenciais, como aquelas das alegorias dos fatos bíblicos. Assim, as duas ordens discursivas, a prática retórica de interpretação e as teorias de exegese bíblica como figuração do sentido literal continuaram entrelaçadas em sucessivas obras de autoridade. Como decorrência, procedimentos retóricos de figuração ou ornamentação discursiva são aplicados à interpretação de simbologias bíblicas; do mesmo modo que, no domínio da retórica cristianizada, categorias de interpretação textual servem-se da leitura dos níveis de significação do discurso bíblico. A tratadística cristã cuida então de orientar os autores em co-

⁴ João Adolfo Hansen. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Atual, 1986, p.43.

mo articular decorosamente os dois sistemas de signos: a teoria hermenêutica aplicada a discursos comuns e a arte retórica operada em exegeses. O ponto que interessa marcar é que “a alegoria dos homens” imitaria o grande discurso da revelação expresso no mundo.

Consolidada pela filosofia tomista, esse imbricamento entre retórica e hermenêutica de alegorias fundiu também a ação discursiva entre alegorias *in factis* e *in verbis*; vale dizer, não só palavras, mas também coisas são tomadas como símbolos de outras coisas. Prevalece a ideia providencial de que Deus não fala apenas por palavras, mas também por fatos. Portanto mesmo as coisas do homem, orientadas pelo plano da providência divina, podem ser alegorias das coisas de Deus. É assim que mesmo esquemas a rigor estritamente hermenêuticos como os dos quatro sentidos das alegorias divinas são transpostos ao discurso humano.

Ainda quanto às alegorias, no que concerne à concepção tomista é preciso reter finalmente o aspecto importante de que esta filosofia retoma a antiga dicotomia entre “sentido literal e sentido espiritual”, restringindo este último somente às coisas divinas. O sentido literal, contudo, possui dois sentidos: um histórico propriamente dito, referencial no discurso; e um outro, que pode ser figurado: *in verbis*. Os discursos da retórica e da poética são radicalmente confinados ao domínio do “sentido literal figurado”, pois o discurso ficcional, afetivo e humano não pode exprimir verdades, encontradas tão-somente na esfera do “sentido espiritual”. Mas o discurso afetivo pode imitá-lo! É portanto sempre como imitação na fantasia que o discurso poético seiscentista, finalmente o domínio que nos interessa, vai amplificar, ornar ou figurar suas agudezas com as “significações” figurativas tomadas de empréstimo da hermenêutica. É nessa condição de variação secundária, tendo em vista a ordem teológica, do entrecruzamento dessas duas elevadas heranças que a poesia ao divino imitará a revelação contida apenas nas alegorias divinas. No século XVII a alegoria é considerada agudeza por sua capacidade de construir artificialmente oposições semânticas por meio de analogias. Não apenas por o homem aprender na natureza a falar, caminhar, cantar, escrever e tudo o mais a imitação é a mestra de todas as mestras, mas também por ter no plano divino o modelo mais eminente.

No Seiscentos, poemas são mais um signo das coisas criadas (por Deus) no mundo; homens, flores, minerais, relógios não passam de seus signos, efeitos Seus, os quais podem ser mostrados em qualquer tipo de discurso, pois as palavras dos homens apenas O repõem, espelham, ilustram, ornam. Não é por outra razão que os principais tratados seiscentistas sempre se ocupam com a hierarquia entre signos. Nesse contexto derivado de tantos componentes discursivos é que a poesia de agudeza porta metáforas e alegorias alimentares como glosa ficcional, como uma poética dos mistérios divinos; enfim como verso, retorno repetido de uma mesma forma misteriosa, “glosa perene” da letra escrita no mundo por Deus.

Do universo da imitação poética das tópicas da eucaristia, vamos refletir brevemente sobre alguns aspectos concernentes aos sacramentos. Pressupostos teológicos cristãos católicos, fundamentos da sociedade ibérica do século XVII, instituem que os sacramentos constituem uma parte da relação entre os homens e Deus. Deus é sempre um grande mistério, impenetrável e incompreensível, daí não parecer possível estabelecer uma comunicação direta e imediata entre os homens e Ele. Mas pode haver comunicação por intermediação: pela palavra e pela presença. É esta a função dos sacramentos, que são símbolos de uma coisa sagrada (*symbolum rei sacrae*). Na medida em que Deus pode e quer alcançar os homens, está presente em uma forma criada, uma forma concebida como expressão humana que, para o conhecimento interpretativo, é transparência até Deus. O âmbito em que Deus se acerca do homem não pode estar separado do mundo. Os escritos novotestamentários implicam a vontade de aceitar a conexão permanente, criada pelo Espírito, entre Jesus ressuscitado e a Igreja. Segundo esta compreensão, Jesus Cristo não é mero objeto de recordação, nem só o fundamento permanente (a causa) da liturgia, mas é sujeito presente, que atua aqui e agora, de todos os atos litúrgicos que se revistam de importância para a salvação dos homens. Mas essa presença é experimentada e se faz consciente segundo as mais diversas maneiras pelas quais a presença de Deus atua, como graça, nos homens, os quais só podem perceber por intermediação sensível esta realidade espiritual tão radicalmente diferente, que vive em outra dimensão, a que chamam Deus.

Os crentes podem dar à fé uma expressão corpórea mediante signos palpáveis e perceptíveis ou mediante ações simbólicas e repetir assim situações do conhecimento de Deus. Os sacramentos são, em suma, signos visíveis que expressam ou indicam uma realidade invisível; significam a forma visível da graça invisível. Os signos "sacramentos" são percebidos pelos sentidos do homem e pela palavra, que os explica; é a palavra que converte o elemento material em sacramento da eucaristia.

A propósito da ação sacramental da palavra, os vínculos que permitiriam tal relação entre a ordem terrena e a transcendente têm lugares privilegiados. Dentre esses lugares, o mais prestigiado, "(...) os sacramentos (e, sobre todos, o 'Santíssimo Sacramento', o da Eucaristia), que preservam um canal direto com o divino e que são mesmo preparados para dotar imediatamente o mundo da presença real do Ser".⁵ Com efeito, o "mistério" eucarístico tem seu fundamento na busca da presença divina "oculta no visível" do mundo. "Nesse lugar aparentemente paradoxal (...), de forma misteriosa, em que o divino sinaliza-se ao mesmo tempo em que se esconde na matéria, nesse preciso lugar constroem-se e multiplicam-se as operações básicas a que a retórica (...) vai, mobilizando-as, conferir eficácia".⁶ Fundamento teológico da eucaristia é que Deus é Logos eterno que se fez homem como "palavra do pai", essa palavra divina é a promessa de Deus à humanidade, mas deve significar também a aceitação dessa promessa pela humanidade. No sacramental unem-se palavra e materialidade. Os poemas comunicam ideias e princípios e veiculam temas que espelham a estrutura do sacramento. O texto secular contribui para a vivificação do chamado "modelo sacramental", o qual "supõe a projeção permanente de Deus nas formas de existência do universo criado".⁷ Embora sem jamais possuir a capacidade salvífica da palavra de Deus, para os homens deste tempo a doutrina sacramental é

⁵ Alcir Pécora. *Teatro do Sacramento: a unidade teológico-retórico-política dos Sermões de Antonio Vieira*. São Paulo: EDUSP; Campinas: Ed. da Unicamp, 1994, p. 98.

⁶ *Ibid.*, p. 101.

⁷ Alcir Pécora. Introdução, in: *Antonio Vieira. Sermões*. Tomo 1. São Paulo: Hedra, 2000, p. 11.

um paradigma discursivo a partir do qual é possível entender e explicar, por glosa ficcional, a presença de Deus no mundo, inclusive nas coisas que estão e são do mundo.

O procedimento central da poesia ao divino é sempre promover analogias entre a presença divina oculta no mundo sensível e a possibilidade de o homem participar desta divindade do Ser. O uso de metáforas orgânicas é poderoso artifício que figura a capacidade de o humano ligar-se diretamente ao divino, porque este se encontra incorporado mesmo à sua matéria orgânica, como é nosso caso do doce, mas pode sê-lo com plantas, flores, pedras preciosas, minerais, ou qualquer outra matéria. O divino liga-se ao orgânico na medida em que a natureza participa analogicamente do Ser que a criou. Assim, versos são repetições do procedimento de analogia que se realiza em todas as instâncias do conhecimento humano. Daí a imitação do “modelo eucarístico”, pois é neste dogma de fé sacramental que a divindade presentifica-se diretamente em matéria ordinária.

O caráter evangelizador da doutrina não despreza ocasiões, especialmente quando a própria natureza promove a sedução pelos os sentidos. Como representação instruída pela teologia, o texto poético pode imitar os procedimentos oratórios que atualizam a transsubstanciação, bem como utilizar conceitos desse discurso eucarístico.

Os poetas criam certa similaridade entre o processo de enunciação do poema e o discurso eucarístico, fazendo analogias com as revelações que o modelo sacramental supõe ao imitar alguns procedimentos de sua enunciação. Noutras palavras, a Eucaristia transforma-se decorosamente em tópica poética. Por essa imitação, água e vinho, frutas ou doces tornam-se objetos do prazer sensível apresentados como núcleo alegórico da moralização do mundo profano, visível. A arte do poeta reside justamente em encontrar a conveniência entre essas coisas e as palavras. Essa maneira muito específica de a poesia figurar o pensamento com objetos e imagens inusitadas é marca da poesia de agudeza que atualiza *in verbis* alegorias bíblicas.

Discorrendo a respeito da necessidade de restrição do arbítrio e da deteriorização das vontades no contexto específico da oratória sacra, Alcir Pécora observa alguns condi-

cionamentos que avaliam o “peso do mundo sensível” nas representações discursivas sacras:

(...) para manter o desejo como legítima busca do Ser, Deus provê o mundo com os sinais sensíveis de sua presença. O modo sacramental aparece como uma espécie de balizamento e alerta para as ocasiões do arbítrio e a adequada orientação da vontade para o Ser que é causa dela. O modo sacramental significa uma figuração da transcendência com o generoso propósito de insistir-se como objeto possível da comunhão com o humano. Sem tais sinais, compreensíveis nos próprios limites da natureza do homem, o desejo do homem tende a romper os parâmetros da ordem natural que o conduz a Deus (...).⁸

Levando-se essa consideração para o universo da imitação poética, pode-se inferir que um efeito similar resguarda a finalidade instrutiva ao mesmo tempo em que adequa o poema ao decoro seiscentista, isso porque, apesar de o poeta poder escolher todas as coisas da natureza, os usos impedem o desregramento das coisas escolhidas como matéria de poemas. Autores importantes da preceptiva poética seiscentista advertem sempre que conceitos indecorosos como as representações dos vícios não podem ser tema da poesia, pois estes, ao invés de gerar repulsa ao leitor, podem suscitar o desejo de lascívia. Esses efeitos pouco proveitosos são investigados como ação dos ornatos e implicam relações sinuosas que se formam entre concessões e restrições às matérias da poesia elaboradas modelarmente pela preceptiva.

À guisa de exemplos de poemas ibéricos, cito a pequena estrofe a seguir, encontrada em uma cópia manuscrita na Biblioteca Nacional de Portugal, no Códice 7796, em que aparece o título: *Livro do Convento das Flamengas. Viva o Amor. Misericórdias do Amor se*

⁸ Pécora, *Teatro do Sacramento*, p. 119.

tratam neste Tratado Amores, Setas e Febres e desejos do Amado. O poema de que a estrofe faz parte intitula-se *Sede de amor divino*:

Ardete coração
 Coraçõ ardete
 Que por mais que beba
 No aplaca la sede.

Em língua portuguesa apresento o trecho inicial de uma cantiga, encontrada manuscrita numa cópia na mesma biblioteca pública, sob o número de Códice 7595, com a explicação em didascália: *Pequeno caderno improvisado de tres folhas, com uma oração ao bendito e um diálogo ficcional defronte o presépio.* No manuscrito copiado anonimamente há um carimbo com a expressão “Albertas”, com certeza em referência ao convento com esse nome que existiu em Lisboa.

Meu Deos que alegria
 Hoje nos causais
 Assim manifesto
 bendito sejas.
 (...)
 Por estar conosco
 Nos sacramentos
 Neste Pão divino
 Bendito sejas.

Vosso corpo e sangue
 Poe ele nos dais
 Sem outra substancia
 Bendito sejas.

Se os acidentes
 Nele conservais
 Por modo estupendo
 Bendito sejas. (...).

SACRED ANALOGS IN THE POETRY *A LO DIVINO* OF THE IBERIAN 17TH CENTURY

Abstract: The dialogue between the sacred and the profane is one of the most prominent forms of representation with words. In the written poetry of the Iberian Peninsula in the 17th century the term “poetry to the Divine” or “poesia a lo divino” was crafted; and it meant the sacralization of the visible and earthly world within the poetic discourse. In such representation worldly things – imperfect by definition – are lifted up towards sublimity which only divine things possess in their state of timeless perfection. The Christian sacraments themselves serve as communication routes between the human and the divine.

Keywords: Rhetoric. Poetics. Baroque. Analogy. 17th century.

Referências

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. 1ª ed. São Paulo: Atual, 1986.

PÉCORA, Alcir. *Teatro do Sacramento: a unidade teológico-retórico-política dos Sermões de Antonio Vieira*. São Paulo: EDUSP; Campinas: Ed. da Unicamp, 1994.

_____. Introdução, in: *Antonio Vieira. Sermões*. Tomo 1. São Paulo: Hedra, 2000.

SPITZER, Leo. *Três poemas sobre o êxtase*: John Donne, San Juan de La Cruz, Richard Wagner. São Paulo. Cosac & Naify, 2003.

VIEIRA, Padre António. *Sermões*. 5v. Porto: Lello & irmãos editores, 1959.

VORGRIMLER, Herbert. *Teología de los sacramentos*. Barcelona: Herder, 1989. (Biblioteca de Teología, 13).

*Recebido em 05/05/2013.
Aprovado em 11/12/2013.*