

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA
DO RIO DE JANEIRO



José Carlos de Lima Neto

**Presença, Estética e Mística:
Sobre as vivências dos leitores e
dos místicos**

Tese de Doutorado

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor ao Programa de Pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras da PUC-Rio.

Orientadora: Prof^a. Maria Clara Lucchetti Bingemer

Rio de Janeiro
Setembro de 2019



JOSÉ CARLOS DE LIMA NETO

Presença, estética e mística: sobre as vivências dos leitores e místicos

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo.

Profa. Maria Clara Lucchetti Bingemer
Orientadora
Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Alexandre Montaury Baptista Coutinho
Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Francilaide de Queiroz Ronsi
Departamento de Teologia – PUC-Rio

Prof. Eduardo Guerreiro Brito Losso
UFRJ

Prof. Leandro Garcia Rodrigues
UFMG

Rio de Janeiro, 27 de setembro de 2019.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização do autor, da orientadora e da universidade.

José Carlos de Lima Neto

Graduado em Letras pela Universidade Católica de Petrópolis (UCP). É mestre em Letras (Literatura Portuguesa) pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Tem participado de eventos na área de Letras, abordando questões referentes à literatura e sua intercessão com a mística.

Ficha Catalográfica

Lima Neto, José Carlos de

Presença, estética e mística : sobre as vivências dos leitores e dos místicos / José Carlos de Lima Neto ; orientadora: Maria Clara Lucchetti Bingemer. – 2019.

160 f. : il. ; 30 cm

Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2019.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Estética. 3. Experiência mística. 4. Presença. 5. Linguagem. 6. Leitor. I. Bingemer, Maria Clara Lucchetti. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

*Para Ana e Pedro
poesias no meu cotidiano*

Agradecimentos

Primeiramente, à minha família: o incentivo de vocês me impulsionou até aqui.

À minha esposa Ana: pelo carinho, pela atenção, pelos conselhos, pela paciência. Todo esse caminho ficou mais brando com você ao meu lado.

À minha orientadora Professora Maria Clara Bingemer: pela clareza com que me ajudou a conduzir este trabalho.

À CAPES: por criar condições para a realização desta pesquisa.

Aos professores que ao longo de toda a minha vida como estudante foram referências para mim.

Aos meus amigos: obrigado pelas palavras certas em cada momento e pelo incentivo.

Resumo

Lima Neto, José Carlos de; Bingemer, Maria Clara Lucchetti (Orientadora). **Presença, estética e mística: sobre as vivências dos leitores e dos místicos**. Rio de Janeiro, 2019. 160 p. Tese de Doutorado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A presente tese nasceu da seguinte observação: o leitor de literatura, ao 'se deixar levar' pela obra, atendo-se ao seu ritmo, à sua ambiência, enfim, à sua trama, não disponibilizando demais a sua atenção para o sentido que subjaz ao texto, vivenciará momentos de verdadeira intensidade, pois estará inteiramente envolvido com o universo ficcional, a ponto de sentir a presença tangível daquilo que é evocado pela obra; o místico, ao colocar sua atenção na presença do divino, buscando adentrar em seu mistério, envolver-se-á a tal ponto com esta atmosfera sagrada que poderá vivenciar momentos intensos da presença realmente palpável de Deus. O cerne destas vivências está na relação espacial que o leitor tem com o texto e que o místico tem com o divino. Na tese, esta relação espacial é denominada de produção de presença, seguindo as concepções do teórico literário, Hans Ulrich Gumbrecht, sobre o tema. Demonstrar-se-á no decorrer dos capítulos deste trabalho a conjugação entre vivência mística e vivência estética, tendo por base os conceitos sobre os efeitos de presença. O liame entre estas vivências será abordado na tese a partir da leitura não interpretativa de crônicas e poemas de Cecília Meireles; procurou-se, a partir dos referidos textos, fazer apreciações que buscarão apontar os caminhos para os referidos momentos de intensidade. Por fim, cabe observar que as vivências estética e mística se dão a partir de verdadeiros exercícios práticos em que se destacam a educação dos sentidos e a disposição para contemplação, que em nível religioso está relacionado à busca de atenção no divino, e, em instâncias literárias, é a busca de uma concentração na obra, tendo em vista o encantamento, a apreciação e o deslumbramento por aquilo que é lido.

Palavras-chave

Experiência Estética; experiência mística; presença; linguagem; leitor.

Abstract

Lima Neto, José Carlos de; Bingemer, Maria Clara Lucchetti (Advisor). **Presence, aesthetic and mystical: on the experiences of readers and mystics**. Rio de Janeiro, 2019. 160 p. Tese de Doutorado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The present thesis was born of the following observation: the reader of literature, by 'letting himself be carried away by the work, attending to its rhythm, its ambience, finally, to its plot, not giving too much attention to the sense that underlies to the text, he will experience moments of true intensity, because he will be totally involved with the fictional universe, to the point of feeling the tangible presence of what is evoked by the work; the mystic, by placing his attention in the presence of the divine, seeking to enter into his mystery, will be so deeply involved in this sacred atmosphere that he may experience intense moments of the truly palpable presence of God. The core of these experiences lies in the spatial relationship that the reader has with the text and that the mystic has with the divine. In the thesis, this spatial relationship is called production of presence, following the conceptions of the literary theorist, Hans Ulrich Gumbrecht, on the subject. In the course of the chapters of this work, the conjugation between mystical experience and aesthetic experience will be demonstrated, based on the concepts about the effects of presence. The link between these experiences will be approached in the thesis from the non-interpretative reading of Cecília Meireles' chronicles and poems; From these texts, we sought to make judgments that will seek to point out the paths to the mentioned moments of intensity. Finally, it should be noted that the aesthetic and mystical experiences come from real practical exercises in which the education of the senses and the disposition for contemplation are emphasized, which on a religious level is related to the search for attention in the divine, and in instances literary, is the search for a concentration in the work, in view of the enchantment, the appreciation and the amazement by what is read.

Keywords

Aesthetic experience; mystical experience; presence; language; reader

Sumário

Introdução	10
2. Arte e Religião: entre o sentido e a presença	14
2.1. A pretensa história do sentido	15
2.2. A presença	24
2.2.1. A presença em Gumbrecht e o Ser em Heidegger	27
2.2.2. Considerações sobre o Ser	29
2.3. Ponderações	36
3. Experiência estética e presença	39
3.1. O nascimento de um conceito	39
3.2. O conhecimento e sua relação com o sensível e o inteligível	42
3.3. Vivência estética e presença	51
4. Experiência mística	56
4.1. Acerca do termo <i>mística</i>	57
4.2. Definições de experiência mística	59
4.3. Mística e presença	67
4.4. O numinoso e a produção de presença	72
4.4.1. A empatia, a catarse e o numinoso	72
4.4.2. O numinoso, a <i>performance</i> e os efeitos de presença	75
4.4.3. O numinoso e a quietude	80
4.5. A ética na experiência mística e na experiência estética	83
5. A experiência estética em Cecília Meireles	88
5.1. Crônica e presença	89
5.1.1. Estética, mística e presença nas crônicas da coletânea <i>O que se diz e o que se entende</i>	98
5.1.1.1. O sentimento do Uno em <i>Ano muito bom</i>	99
5.1.1.2. Um convite à <i>Patinação</i>	101
5.1.1.3. Contemplação e interioridade em <i>Férias na ilha do Nanja</i>	103
5.1.1.4. O passado tornado em presente em <i>Junho antigo</i>	105
5.1.1.5. A linguagem mística em <i>Considerações acerca da goiaba</i>	108
5.1.1.6. A vida interior em <i>Descrimento do anjo da guarda</i>	110
5.2. O poema e a presença	114
5.2.1. Presença e mística no livro <i>Cânticos</i> de Cecília Meireles	120
6. Conclusão	131
7. Referências bibliográficas	134
8. Anexo 1: Crônicas do livro <i>O que se diz e o que se entende</i> abordados na tese	141
9. Anexo 2: Fac-simile dos poemas de <i>Cânticos</i> comentados na tese	149

“É claro que acredito em Deus, do jeito como acredito nas cores do crepúsculo, do jeito como acredito no perfume da murta, do jeito como acredito na beleza da sonata, do jeito como acredito na alegria da criança que brinca, do jeito como acredito na beleza do olhar que me contempla em silêncio. Tudo tão frágil, tão inexistente, mas me faz chorar. E se me faz chorar, é sagrado. É um pedaço de Deus...” (Rubem Alves, 1994)

Introdução

Há um ponto em que a experiência mística e experiência estética se encontram, pois ambas parecem oportunizar um tipo de vivência tão intensa que extrapola os limites da racionalidade e promove o alargamento da sensibilidade. Esse dado descrito acima foi observado ainda durante as pesquisas para a elaboração da nossa dissertação do mestrado em literatura. Ao começarmos a ler sobre o assunto, percebemos a pertinência de um trabalho para a futura tese que analisasse a confluência entre essas duas vivências.

Discutir literatura, tendo por ideia inicial de raciocínio a experiência estética, parece-nos ser um assunto interessante. O apelo que a arte literária tem na sociedade atual passa pelo seu caráter lúdico, aprazível e impactante; nesta tese, voltamos, portanto, a nossa atenção para o aspecto marcante da literatura, percebendo, na possibilidade do deleite que ela pode proporcionar, um caminho importante para a análise de suas funções hoje na sociedade contemporânea. Nota-se que a sociedade atual tem resgatado o lado divertido e prazeroso da literatura, haja vista, por exemplo, os vários *blogs* e plataformas de compartilhamento de vídeos em que pessoas comentam obras literárias, fomentando de alguma forma a leitura e o prazer que se pode conseguir por meio dela.

Em relação à experiência mística, é possível perceber um grande interesse, inclusive acadêmico, pelo tema. A humanidade quer ver, ouvir e sentir o divino. Há estudos em que se observa a mística ou pelo olhar da literatura, ou como caráter inerente à antropologia, ou como ponto de apoio para a prática social do bem comum; enfim, pode-se estudar o tema da mística em vários aspectos, devido à riqueza dessa vivência. Neste trabalho, voltamo-nos para o seu feitiço mais prático, ou seja, queremos nos aproximar do conhecimento adquirido pelo místico na ocasião de seu encontro com o divino, observando como se dão as sensações, as vivências e a consciência de Deus. Temos acesso ao conteúdo das experiências místicas a partir do testemunho do místico.

Ambas as experiências, a nosso ver, ocorrem a partir do ato relacional: o leitor vai buscar interagir com o ambiente proposto pela obra, da mesma forma que o místico irá concentrar sua atenção na divindade. O leitor e o místico podem sentir fisicamente o toque desse encontro. É importante reparar que tratamos o ambiente da obra literária e a divindade como coisas, ou seja, objetos que ocupam

espaço devido a sua materialidade e por isso são palpáveis ao nosso corpo. Não procuramos trabalhar com a possibilidade de apreensão intelectual da obra literária ou da mística. Pelo contrário: no caso da literatura, buscamos indicar pontos tangíveis do texto para que o leitor também vivencie a experiência de tocar e de ser tocado pelos ambientes que ela suscita, de ser levado pelo ritmo que cadencia o poema e de ser transportado, pela imaginação, para o mundo ficcional proposto; os escritos místicos que resultam da experiência direta com Deus, a nosso ver, parecem trabalhar com a linguagem no intuito de gerar em nós a sensação da presença realmente física da divindade. Talvez por isso os escritos místicos se pareçam muito com a linguagem literária, pois ambos têm um forte apelo imaginativo e através da fabulação é possível se sentir fisicamente próximo de Deus.

Essa relação espacial que está no cerne da experiência estética e da vivência mística é denominada de produção de presença. Por isso, no primeiro capítulo tratamos teoricamente da ideia de presença nas manifestações culturais, entendendo-a como um caminho epistemológico para se abordar o objeto cultural, não de forma distanciada, como se observa na maioria dos sistemas epistêmicos que se afastam do objeto para poder analisá-lo, mas num formato inovador, em que se busca a aproximação do objeto, ativando a nossa “capacidade de lidar com o que está à nossa frente, diante dos olhos e no contato com o corpo”¹. Fundamentaremos o conceito de produção de presença a partir das observações de Hans Ulrich Gumbrecht, teórico da literatura, respaldando-nos na noção de Ser da filosofia pós-metafísica de Martin Heidegger.

No segundo capítulo, desenvolvemos a ideia de experiência estética, seguindo as concepções de produção de presença. Antes disto, faremos brevemente um resgate histórico do termo *estética*, observando como o referido vocábulo foi delimitado por Baumgarten, filósofo alemão que nivelou o conhecimento sensitivo ao conhecimento racional. Ao notarmos que no Ocidente a busca pelo conhecimento sempre pendia ou para o lado sensitivo ou para o lado racional, fomos pesquisar a história dessa alternância. De fato, na história do conhecimento humano no Ocidente, a começar pelos pré-socráticos, notamos o já referido revezamento epistemológico; no entanto, com o fim da Idade Média, a

¹ Cf. GUMBRECHT, 2010, p. 10

nosso ver, a mentalidade humana se cristalizou numa única forma de conhecer o mundo: a racionalidade. A força eloquente do Cartesianismo, que pretendia jogar para longe toda e qualquer ideia que não passasse pelo crivo da razão, foi tão evidente, que a existência do ser humano se resumiu ao seu pensar: *cógitō ego sum*. O resultado é que praticamente todos os nossos percursos epistêmicos têm suas conexões com a razão; sendo que em muitos campos de estudos se poderiam buscar outros itinerários, sem que, com isso, o conhecimento conquistado fosse execrado por sua forma de concepção pouco racional. Por último, retomamos a filosofia de Heidegger, considerada por Gumbrecht (2010, p. 70) como uma crítica e uma revisão da visão de mundo metafísica, abalizada como uma superação do paradigma sujeito/objeto (sujeito distanciado do mundo a fim de poder interpretá-lo melhor), que instaurou a ideia do ‘ser-no-mundo’, recuperando a concepção de que há um conhecimento que nasce do contato da humanidade com o mundo. A experiência estética constitui um tipo de conhecimento que advém dessa nossa aproximação corporal com as coisas que nos rodeiam.

Após discutirmos sobre a experiência estética, olharemos com atenção a experiência mística. Sairemos do percurso convencional da maioria dos estudiosos do tema e traçaremos a uma concepção sobre mística voltada à ideia da produção de presença. Buscaremos demonstrar que o místico é aquele que, por meio da contemplação e da busca de atenção no divino, conquista um tipo de conhecimento que não está delimitado pelo circuito da racionalidade. O místico não é aquele que analisa Deus, pelo contrário, é o que toca e se deixa tocar pelo divino. Por isso entendemos que a experiência mística sempre foi, ao que nos parece, um tipo de conhecimento advindo dos efeitos de presença. Por fim, traçaremos considerações entre a experiência mística e experiência estética no que toca à ideia de produção de presença, abordando pontos convergentes, como a questão da catarse, e também divergentes, como o caso da questão ética, ou seja, a experiência mística, ao se alicerçar na religião, encaminha o indivíduo para uma postura de responsabilidade pelo mundo e pela vida, enquanto que a experiência estética não conduz, necessariamente, o indivíduo a um comprometimento social; certamente há o apelo humanizador da arte, no entanto, não podemos afirmar que isto, de alguma forma, irá se refletir em sua vida na sociedade.

Por fim, no capítulo quatro, faremos uma abordagem dos textos de Cecília Meireles com base na concepção dos efeitos de presença. Isto quer dizer

que procuraremos não proceder a um trabalho interpretativo: conduziremos o leitor dos textos literários a uma vivência realmente física com a obra e envidaremos esforços para demonstrar que a vivência do leitor com o texto é a mesma que o místico tem com Deus, pois ambos, através da imaginação, conseguem fazer aquilo que está ausente, presente. Num primeiro momento nos voltaremos para algumas crônicas da coletânea *O que se diz e o que se entende*, e perceberemos que a autora parece recompor para o leitor, em cada narrativa e em cada descrição, a sua percepção estética daquilo que vivenciara, como os místicos fazem ao reconstituir por meio das palavras aquilo que experimentaram em Deus. De fato, com a leitura destes textos, fica evidente para nós essa aproximação entre a vivência estética e vivência mística. Em seguida, abordaremos os poemas do livro *Cânticos*, da mesma autora, visando a discorrer sobre a ideia do ritmo e dos estados concentrados de atenção que o texto poético pode proporcionar. De fato, a aura poética que emana da leitura de cada cântico proporciona ao leitor entrar em contato com aquela ambiência tão bem construída por Cecília. Temos a sensação de estarmos imersos no Todo. Apesar de toda a carga abstrata que esta palavra contém, podemos sentir na pele a intensidade material que proporcionam a imaginação, o ritmo e a prosódia. Por isso escolhemos as obras de Cecília Meireles para compor este trabalho: ela, de fato, é uma escritora de presença, que soube muito bem nos conduzir, por meio de sua literatura, a um mundo de sensações e percepções.

2 Arte e religião entre o sentido e a presença

Neste primeiro capítulo, tentamos traçar um percurso intelectual que nos leve das paragens do sentido à vivência da produção de presença. Para tanto, começamos uma narrativa sobre o início da cultura: o ser humano, após entrar no universo da racionalidade e do desejo, cria a cultura como forma de oposição à natureza, ambiente pouco propício à nossa existência. A cultura é vista como uma forma de dar sentido à vida e por isso entendemos que toda manifestação cultural, como a arte e a religião, que são aqui objetos de nossa atenção, serve como ancoragem de significados para o indivíduo. Ideias sobre desejo, símbolos e imaginação são conjugadas para explicar como o ser humano dá um passo para se esquivar da loucura da falta de sentido da vida e por isso abre diante de si a possibilidade de um mundo novo, totalmente diferente daquele que lhe é oferecido.

No entanto, a cultura, além de atribuir sentido, pode ser vista como uma forma de vivenciar ocasiões de intensidade. De maneira geral, as manifestações culturais são momentos em que temos a possibilidade de nos subtrairmos da vida cotidiana e por esse motivo proporcionam sensações que são como rápidas fulgurações em que experimentamos com admiração a verdade, não entendida em sua forma conceitual, mas como um acontecimento, como um evento que se revela e se oculta quase num mesmo instante. A isto chamamos de ‘produção de presença’, ou seja, a possibilidade de vivenciar materialmente ou corporalmente nossa relação com os objetos culturais. Ao invés de nos enxergarmos de forma distanciada das coisas, o que implica diretamente naquilo que chamaremos de ‘perda do mundo’, devemos ter outra postura, a de ‘estar-no-mundo’, ou seja, de mantermos uma relação próxima, em que seja possível o contato do corpo com os objetos. É bem verdade que a nossa condição racional, que tem em vista a busca pelo sentido, precisa do afastamento do sujeito em relação ao objeto, para que se possa analisá-lo, visando sua pretensa totalidade conceitual. Contudo, tal postura tende somente a nos afastar dos objetos do mundo e estes, por sua materialidade, podem possibilitar impactos corporais que resultam em sensações diversas. Por exemplo: a declamação de um poema tem vários aspectos físicos – a voz, o ritmo interno do texto, o próprio ambiente em que acontece a apresentação. Tudo isto

favorece a produção de presença, pois nos colocamos em contato direto com o mundo, a fim de que possamos tocá-lo com nosso corpo, e de que ele também nos toque. Para fundamentar nossa posição sobre produção de presença, buscamos na filosofia pós-metafísica de Heidegger a noção de Ser.

2.1.

A pretensa história do sentido

Nós, seres humanos, somos animais. No entanto, somos diferentes, singulares. Ao observarmos todos os outros animais, notamos que, cada um à sua maneira, tem uma forma de vida e esta se adapta prontamente à natureza. Em outras palavras, cada espécie animal se organiza frente à natureza agindo conforme a sua programação biológica². Um exemplo: a formiga, ao construir o formigueiro, vai agir como todas as outras, sem ao menos passar por uma instrução acerca de como se faz um formigueiro. A construção do ninho é algo natural para as formigas. Podemos sintetizar que “o animal é o seu corpo”³, pois toda a sua vida é um mundo fechado, totalmente programado, sem a necessidade de improviso, numa existência ajustada que lhe dita a forma de agir determinada pela sua espécie. A natureza, para o animal, não oferece riscos nem dramas, já que ela se conjuga com o seu corpo a fim de reger a vida. O animal não conhece a liberdade, posto que todas as suas ações são dirigidas pelo instinto biológico, em contra partida, não sofre com indecisões, medos e angústias⁴.

Com o ser humano, a vida assume outro aspecto. Ao invés da existência prescrita e totalmente assentada pelo instinto, o decurso da existência é sempre imprevisto: uma página em branco a ser diariamente escrita. Além disso, nós, diferente dos outros animais, sabemos que existimos, temos a consciência inquietante da vida e essencialmente a concebemos como um percurso preciso feito de princípio, peripécias e fim, ou seja, entendemos a nossa existência como uma verdadeira narrativa: um princípio de vida que não foi pedido, pois não solicitamos a existência para ninguém e, no entanto, vivemos cada dia

² ALVES, 2012, p. 18

³ Ibid., p. 18

⁴ Cf. BOFF, Leonardo. ‘Constantes antropológicas e revelação’. In: *Revista Eclesiástica Brasileira*, 32, 1972.

reconhecendo que a vida tem um fim, pelo qual não queremos passar⁵. Esta mudança em relação aos outros animais só é possível porque não é o corpo que nos faz: somos nós que fazemos o nosso corpo⁶. Apesar de algumas programações biológicas essenciais para a nossa vida, como o bater do coração, a função dos hormônios no corpo, para citar dois exemplos, estas não nos concedem uma visão delimitada do ser humano, não nos diz quem nós somos, ou melhor, não nos determina a vida, dizendo o que faremos, que tipo de profissão seguiremos, pois ter a condição humana significa dispor diante de si inúmeras possibilidades de encaminhar a própria existência. Em uma visão clássica da antropologia⁷, diante da natureza, a humanidade não se reconhece e se encontra totalmente desabitada, em plena situação de abandono. Em relação aos outros animais, é perceptível a fragilidade humana, e assim nos concebemos débeis diante da natureza. Enfim, podemos elencar as nossas principais queixas contra o mundo que nos cerca: ter consciência perturbadora da vida e de seus limites; ter a sensação de desamparo devido a uma falta de definição sobre si, já que a relação da natureza com o corpo humano não nos diz nada sobre nós; e, por último, a natureza também se apresenta a nós como local hostil à vida, ambiente impróprio à existência. Ao elencar estas queixas, queremos afirmar que elas de alguma forma fazem o ser humano se perceber como alguém desabitado, totalmente privado de realização.

Há infindáveis formas de explicar como se dá o processo de humanização, como deixamos para trás a irracionalidade animal para conquistarmos a consciência de existir e, para isto, trilharemos de forma despreziosa a linha do percurso psicanalítico, pois este utiliza a linguagem⁸ como forma de compreensão daquilo que acontece com o ser humano. O processo de humanização ocorre a partir da constituição de uma estrutura psíquica, formada

⁵ BINGEMER, Maria Clara. O cristianismo e o sentido da vida. **Youtube**, Nov. 2014. Disponível em < https://www.youtube.com/watch?v=wm_mo-lhw3Y>. Acesso em: 17 mai. 2018.

⁶ Cf. ALVES, 2012, p. 19

⁷ Laraia (2001, p. 52), famoso antropólogo brasileiro, vai afirmar que a cultura, em sentido prático, é a capacidade humana de produzir meios externos ao seu corpo para vencer as adversidades da natureza, tornando-a hábil a competir com ela, enquanto os outros animais sobrevivem na natureza com os meios disponíveis em seus corpos. Assim, cultura para o eminente pesquisador é “o meio de adaptação aos diferentes ambientes ecológicos; em vez de modificar (...) o seu aparato biológico, o homem modifica o seu equipamento superorgânico”.

⁸ Lacan dizia que “o inconsciente é estruturado como linguagem”, ou seja, o inconsciente está na linguagem e a todo o momento o colocamos em evidência em nossos atos comunicativos. E é justamente pela linguagem que notamos nossa incapacidade de falar de nosso desejo: desejamos uma coisa, mas, quando a alcançamos, notamos que não era bem isto o que queríamos. Portanto, a linguagem não dá conta do desejo.

pelo simbólico (o espaço da palavra e da lei), pelo imaginário (o campo do sentido e da imagem corporal) e pelo real (o registro do impossível)⁹. Como falamos anteriormente, reconhecemo-nos como seres privados de realização, e por isso somos definidos pelo desejo.

A nossa entrada na ordem simbólica sela o nosso destino humano de sempre nos depararmos com interrogações sobre a vida e a morte, encontrando sempre para tais perguntas respostas incompletas¹⁰. A impossibilidade de responder a essas interrogações se dá porque “o desejo sempre nos remete à falta e, portanto, ao real”¹¹, reconhecido como o impossível. Assim, consideramos o desejo como a intersecção do simbólico com o real, os domínios da fala se cruzando com o irrepresentável, já que não há palavras para abordar o real, para lhe dar significação.

O desejar dá início a dois momentos: ao reconhecimento do desejo e, em seguida, à origem de novas aspirações, já que o objeto encontrado não era de fato aquele que preenchia as lacunas da ausência. Desta forma, o desejo é sempre metonímico, quer dizer, está em constante mudança de objeto: quando o alcançamos, temos a sensação de que não era bem aquilo o que queríamos, mas era outra coisa.

O destino humano é ser desejan¹² e viver na lógica do não-todo, por isso estamos fadados à incompletude. Os poetas sabem que desejar é lamentar o que falta, é prantear sobre a impossibilidade de alcançar *aquele* objeto. Fernando Pessoa em um de seus poemas sintetiza bem o que é o desejo:

Sei que nunca terei o que procuro
E que nem sei buscar o que desejo,
Mas busco, insciente, no silêncio escuro
E pasmo do que sei que não almejo¹³.

O desejo é sempre o mesmo, mudando somente o objeto, constituindo-se das seguintes características: indestrutibilidade e invariância. Desejar, portanto, manifesta-se como constante movimento em direção ao horizonte, pois o objeto após ser conquistado sempre se apresentará como falta. No entanto, a dinâmica do

⁹ Cf. FERREIRA, 2004, p. 9

¹⁰ Ibid., p. 12

¹¹ Ibid., p. 48.

¹² Ibid., p. 11

¹³ PESSOA, 1970, p. 75

desejo para a psicanálise não é entendida sob o prisma do pessimismo. Pelo contrário: é a não concretização do desejo que põe a vida em movimento, como nos diz Mário Quintana ¹⁴.

Só o desejo inquieto e que não passa,
faz o encanto da coisa desejada.
E terminamos desdenhando a caça,
pela doida aventura da caçada.

Para a psicanálise, o constante lançar-se em busca daquilo que desejamos é motivo para a vida. Quando temos em mãos o objeto que desejávamos, percebemos que não era bem isso, mas outra coisa... E assim, fechamo-nos neste ciclo infinito do desejo.

Se a natureza é o local no qual nos sentimos desabitados, necessitamos criar um mundo em que temos algum domínio e assim nasce a cultura. A cultura só aparece quando nós percebemos que não controlamos a natureza¹⁵. É a nossa insatisfação pela natureza que nos impulsiona a conceber a cultura, entendida como ambiente favorável à humanidade.

Canções fúnebres exorcizarão a morte? Parece que não. Mas elas exorcizam o terror e lançam pelos espaços a fora o gemido de protesto e a reticência de esperança. E os poemas do cativo não quebram as correntes nem abrem as portas mas, por razões que não entendemos bem, parece que os homens se alimentam deles e, no fio tênue da fala que os anuncia, surge de novo a voz do protesto e o brilho da esperança.

Como nos faz pressupor Rubem Alves no trecho acima, a morte é um processo natural para os seres vivos, fazendo parte da nossa condição. No entanto, nós não a aceitamos, a ponto de considerarmos o fim da vida um dado absurdo; por isso nascem os cânticos fúnebres, manifestações e ritos que de forma alguma espantam a morte do destino humano, mas alentam o indivíduo, na esperança de que exista algo a mais além da vida presente. Por isso a cultura não pode ser considerada uma reduplicação da natureza, pois ela deseja criar justamente o objeto desejado¹⁶.

¹⁴ QUINTANA *apud* MAURANO, 2006, p. 31.

¹⁵ ALVES, 2012, p. 22.

¹⁶ ALVES, 2012, p. 22

Há casos em que a felicidade, o projeto inconsciente do *ego*, será a conquista de se criar algum utensílio que possa superar os obstáculos existentes no meio ambiente; podemos exemplificar este dado com algum objeto tecnológico, que facilita o dia-a-dia do ser humano: tal instrumento é objeto do desejo humano, por isso ele é objeto de produção cultural. Mas há momentos em que nos deparamos com as debilidades da vida e este objeto do desejo que nos traz a felicidade só pode ser alcançado por algum cântico que faz desaparecer o medo; por uma poesia que nos faz reorganizar a confusão de nossos sentimentos; por meio de uma celebração religiosa que nos transmite a sensação de não estarmos sozinhos no mundo: criar um mundo que faça sentido diante das impotências da vida é objeto do desejo humano e por isso é cultura.

Por esse prisma, é possível sustentar que arte de maneira geral e religião têm um mesmo começo para a humanidade: na cultura. Elas nascem com o propósito de atribuir sentido à vida: por estarmos a todo instante em busca de significado para nossa existência, ficamos aflitos facilmente e por isso criamos religiões e obras de arte para auxiliar-nos a enxergar a grandeza de nossa vida, não obstante a todos os desalentadores indícios do contrário.

Como constatamos, a cultura nunca realiza plenamente o desejo¹⁷: não há registros de que após a construção de um utensílio tecnológico o ser humano se sinta satisfeito: há sempre a tentativa de superação, a fim de criar um aparato mais completo; não se sabe de nenhuma sociedade que, mesmo entoando os cânticos fúnebres, não chore por seus entes queridos; que, apesar da poesia lhe dar o conforto, a sensação de agitação sempre lhe retorne ao espírito; que, embora participe da celebração religiosa, não experimente ocasiões em que faltam certezas sobre a divindade, em consequência aos absurdos da vida¹⁸.

Sabemos qual é a intenção da cultura, mas a sua realização sempre nos escapa. Enquanto o desejo não se efetua, resta-nos continuar a construir, a cantar, a escrever e ler poemas, a celebrar, na esperança de que em algum momento tudo

¹⁷ Ibid., p. 23

¹⁸ Um caso emblemático que exemplifica bem essa incerteza sobre Deus é o episódio em que o Papa Bento XVI, ao visitar os campos de concentração de Auschwitz, na Polônia, faz uma pergunta em que deixa escapar certa incredulidade em potencial, ao observar até que ponto pode chegar a maldade humana. Em seu discurso, o papa faz as seguintes perguntas: “Onde estava Deus naqueles dias? Por que ficou em silêncio? Como pôde ele permitir esse massacre sem fim, esse triunfo do mal?”. Tais indagações parecem remeter a uma descrença que nasce devido à maleficência humana e à mudez divina diante da barbárie. Cf.: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mundo/ft2905200604.htm>

se acomode¹⁹. Há sempre o fracasso na realização do desejo, já que o destino humano é viver na ordem do não-todo. No entanto, mesmo nesta condição de incompletude, não nos dispensamos de buscar o todo; neste fracasso, surge sempre a esperança por meio do símbolo, “elemento do mundo fenomênico (desde uma coisa até uma pessoa ou um acontecimento) que foi transsignificado, enquanto significa algo além de seu próprio sentido”²⁰. Por isso a concretização da intenção da cultura vai pertencer ao domínio dos símbolos²¹, objeto que habita o lugar da ausência; no entanto, é preciso entender que o símbolo não substitui a referida falta; o símbolo age como verdadeiro oásis, revigorando-nos as forças ao criar sentido para nossa existência, mas sabemos que em volta do oásis há um verdadeiro deserto a ser enfrentado.

Aprofundando-nos acerca do símbolo, entendemos que o caráter religioso e artístico de algo não depende da eficiência intrínseca da coisa que se observa; dito de outra forma, o ser humano tem a capacidade de enxergar e de atribuir ‘outro significado’ para os objetos que nos cercam. Um exemplo: a água, em seu estado líquido, por si só, não significa nada além de suas propriedades físico-químicas; ela pode ser utilizada para saciar a sede, para regar as plantas, para o banho etc. Mas se a recolhermos e a colocarmos em uma pia batismal, ela vai adquirir o significado de purificação espiritual: mudamos a sua significação. No campo das artes, o *ready-made* ‘Fonte’ de Duchamp, o autor retira o mictório de seu uso específico e o expõe em um museu; o objeto ganha, desta forma, um novo significado devido à acepção artística que recebe. Em ambos os casos, no objeto religioso e no objeto artístico, percebemos que há o senso de mistério²² que os envolve, pois os retiramos de sua origem e os revestimos com outros significados. Ou podemos afirmar o contrário, que é o mistério quem faz a arte e a religião, criando experiências e sentidos que norteiam a existência humana.

A arte e a religião são irmãs na medida em que se tornam verdadeiros locais de autoafirmação de nossa humanidade, apontando para nós, por meio de seus símbolos, o sentido da vida, pois, de alguma forma, transformam entidades

¹⁹ ALVES, 2012, p. 23

²⁰ CROATTO, 2010, p. 87.

²¹ Cf. ALVES, 2012, p. 23

²² Mistério para nós se trata de algo que ultrapassa as barreiras do pensamento, da experiência e do conhecimento. (Cf.: MANZATTO e VILLAS BOAS, 2016, p. 7). Há momentos em que vivenciamos determinados estados de espírito que não são possíveis de ser totalmente explicados, mas que de fato ocorreram na interioridade do indivíduo.

brutas e vazias (a água, as palavras, as cores etc) em símbolos portadores de sentido²³. O artístico e o religioso nos propiciam experimentar algo incomunicável; por exemplo, um poema facilmente pode modificar nossa maneira de perceber algum dado que de maneira lógica não é possível explicarmos, mas que soa indiscutivelmente verdadeira; a própria experiência com Deus também se dá de forma inexplicável para o indivíduo, pois esta vivência igualmente extrapola o nível lógico.

Enfim, há um elo interessante entre a arte e a religião: a imaginação. Ao afirmarmos a proximidade entre estas duas matrizes culturais, temos que admitir também que elas são irmanadas pela imaginação, elemento humano que possui a capacidade de trazer para diante de si o objeto imaginado, a ponto de podermos sentir fisicamente os efeitos dessa presença. Rubem Alves (2012, p. 31), ao abordar a imaginação como base da religião, elucida-nos sobre esta característica de retirar da inexistência algo que faça sentido para nós, já que a ela surge a partir do nosso descontentamento com a realidade efetiva que nos cerca.

Não, não estou dizendo que a religião é apenas imaginação, apenas fantasia. Estou sugerindo que ela tem o poder, o amor e a dignidade do imaginário. Mas, para elucidar declaração tão estapafúrdia, teríamos de dar um passo atrás, até lá onde a cultura nasceu e continua a nascer. Por que razões os homens fizeram flautas, inventaram danças, escreveram poemas, puseram flores em seus cabelos e colares nos pescoços, construíram casas, pintaram-nas de cores alegres e pregaram quadros nas paredes? Imaginemos que esses homens tivessem sido totalmente objetivos, totalmente dominados pelos fatos, totalmente verdadeiros – sim, verdadeiros! -, poderiam eles ter inventado coisas? Onde estava a flauta antes de ser inventada? E o jardim? E as danças? E os quadros? Ausentes. Inexistentes. Nenhum conhecimento poderia jamais arrancá-los da natureza. Foi necessário que a imaginação ficasse grávida para que o mundo da cultura nascesse. Portanto, ao afirmar que as entidades da religião pertencem ao imaginário, não estou colocando ao lado do engodo e da perturbação mental. Estou apenas estabelecendo sua filiação e reconhecendo a fraternidade que nos une.

Ao afirmarmos que a religião tem suas bases assentada na imaginação, temos a sensação de especificá-la como algo não verdadeiro, ideia concebida a partir de mentalidades objetivistas. Contudo, é preciso entender que toda

²³Para que haja arte ou expressão religiosa é necessário que o símbolo utilizado por ambos seja reconhecido pelos indivíduos, ou seja, para o mictório ser considerado arte ou o bloco de pedra, um altar, é importante que as pessoas envolvidas os identifiquem como manifestação artística ou religiosa, caso contrário, o efeito esperado (a experiência estética e/ou religiosa) não ira acontecer.

criatividade humana tem origem na imaginação²⁴, pois tudo que produzimos culturalmente, de forma prática ou imaterial²⁵, tem seu início em nossa capacidade imaginativa. A cultura nasce da nossa recusa à natureza: estamos constantemente em busca da realização do desejo. Assim, a imaginação é filha dos nossos desejos²⁶: desejo e imaginação se conjugam para criar a cultura.

Devido à consciência perturbante de finitude da vida, devido ao desassossego instaurado pela indefinição de si causada pela falta de relação entre natureza e corpo, a humanidade se sente em completo abandono, inteiramente desprovida de realizações. No entanto, pela imaginação vislumbra-se um mundo diferente, onde tudo faz sentido. No universo artístico, a imaginação se relaciona à invenção e à ficção, que em termos literários, como é o nosso caso, é a forma pelo qual se cria universos próprios, fechados em si, mas possíveis de ser interpretados devido a um mínimo ponto de apoio seu com a realidade e possíveis também de serem sentidos, já que entendemos que as atmosferas produzidas em um determinado romance, por exemplo, pode ser realmente sentido na pele²⁷. Quanto ao universo religioso, a imaginação deixa acessível ao toque a presença de Deus.

Dizer que a arte se apoia na imaginação não gera nenhum tipo de embaraço, pois reconhecemos tal filiação: toda ficção é ‘filha’ da imaginação. O mesmo não se pode dizer sobre a religião sem cair em constrangimento. Contudo, é pela força da imaginação que se consegue aprofundar a experiência de Deus²⁸. Mais uma vez, arte e religião apresentam as mesmas facetas, pois ambas, além de ser uma forma de expressão cultural que procuram suprir nossa ‘falta de sentido’, fazem também a questão da vivência que elas podem suscitar, devolvendo a nós a oportunidade de tocar e ser tocado pelo objeto artístico, tocar e ser tocado por Deus. A imaginação de forma alguma se opõe ao conhecimento objetivo. Ela é

²⁴ Cf. ALVES, 1975, p. 15

²⁵ Entendemos por produção imaterial o que a UNESCO (Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura) define de maneira geral como patrimônio imaterial: “As práticas, as representações, expressões, conhecimentos e técnicas – com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados – que as comunidades, os grupos e, em alguns casos os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural” – Convenção da Unesco para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, ratificada pelo Brasil em março de 2006.

²⁶ Cf. ALVES, 1975, p. 16

²⁷ Lembramos, por exemplo, da ficção de terror, que pode suscitar o medo no indivíduo que esteja de fato envolvido com a narrativa. Ao imaginar aquilo que está sendo proposto no texto literário, somos levados a vivenciar na pele o medo construído por nossa imaginação.

²⁸ São Francisco de Sales, em seu livro *Introdução à vida devota*, vai falar que o exercício de se imaginar na presença de Deus “consiste em ater a nossa fantasia ao objeto (Deus) que meditamos, receando que, tão irrequieta como é, nos escape para ir ocupar-se doutros objetos”. (1958, p. 90). Logo, a imaginação é um modo de oração e de sentir, fisicamente, a presença do divino.

um elemento primário da experiência humana²⁹ e é a partir deste fato que a aceitamos como ponto de partida para a arte e a religião.

Nossa entrada no universo humano, o mundo da linguagem, nos diferenciou de todos os outros animais: somos os únicos a enxergar a brevidade da vida; nosso corpo em relação com a natureza não produz um conhecimento sobre nós, não nos diz quem somos, pois podemos ser o que quisermos; e, por último, a própria natureza não se mostra como um lugar amistoso para a nossa existência. Sentimo-nos em completo desamparo em relação ao resto da natureza. É justamente dessa sensação de incompletude que nasce o desejo, força que nos impulsiona a inventar a cultura como ambiente favorável a nós, ao contrário da natureza. A cultura é uma forma de atribuir sentido àquilo que não tem sentido. Através de símbolos, criamos objetos culturais, deuses, quadros, poemas, canções, peças inventadas por nós para tentar fechar o quebra-cabeça que, por mais que queiramos, nunca será completo: é a nossa incompletude constitucional. No entanto, a imaginação, essa vigorosa força humana, é capaz de fomentar no objeto cultural duas forças que em si parecem discordantes: a possibilidade de atribuição de sentido ao objeto (pela imaginação vislumbramos algum sentido nas obras artísticas e na prática religiosa) e a possibilidade de fazer suscitar um tipo de vivência que tem sua força no contato físico do corpo humano com o objeto.

De acordo com as ideias acima expostas, arte e religião têm um mesmo começo na cultura, pois são formas de nos aproximarmos da realização do ‘desejo primordial’, que em linhas gerais se relaciona à questão do sentido da vida: inegavelmente somos seres que necessitam de sentido para viver e por isso em certas ocasiões, ou seja, dentro de determinada vivência cultural, procuramos encontrá-lo, seja através de danças, de poemas, de músicas, de orações, de devoções. No entanto, é obvio que não defendemos que haja somente essa forma de compreensão para o advento da arte e da religião. Não sustentamos a ideia de que a origem da arte seja estritamente religiosa, como também não salvaguardamos exclusivamente a definição de que o princípio da religião esteja somente na arte, pois tal postura tornaria excessivamente simplória uma rede de

²⁹ Cf. ALVES, 1975, p. 18

relações tão complexa como estas. No entanto, é inegável o aspecto místico³⁰ da arte, o senso de mistério³¹ que a envolve; também é evidente o feitio poético da religião, experimentado a partir do cultivo disciplinado de outro modo de consciência³², que a arte normalmente propõe. Enfim, o que pretendemos é justamente abordar uma das várias possibilidades de se pensar arte e religião e faremos isto abordando a experiência que ambas suscitam.

2.2.

A presença

O termo *experiência* é um vocábulo que apresenta um conjunto amplo de significação. A referida palavra tem origem no grego – ἐμπειρία, empeiria - e no latim – *experientia* – significando a noção de atravessar (*ex-prior*), passar através de, ou ainda a viabilidade de esquadrihar o objeto em todas as suas perspectivas, como insinua o termo alemão *Erfahrung*, efetuar uma viagem de descoberta do sentido das coisas³³; por ser um termo já vulgarizado, observam-se várias nuances semânticas; a linguagem técnica, profissional, artística e esportiva, referenciando-se a uma forma de conhecimento característico, peculiar, que se refina com a prática; aponta, também, para o sentido de sabedoria, conhecimento, compreensão adquiridos com a maturidade; no campo das ciências exatas, indica experimentação controlada de forma científica; na filosofia, indica conhecimento adquirido pelos sentidos³⁴.

Ao nos reportarmos à teoria do conhecimento, notamos divergências entre empirismo e racionalismo; este indica que o conhecimento processa-se por meio

³⁰ Falamos em ‘aspecto místico da arte’ no sentido de que uma obra artística pode favorecer uma sensação de intensidade visivelmente corporal aos moldes dos místicos, que através do seu encontro com o divino, vivenciaram corporalmente essa confluência.

³¹ Entendemos que a recepção de uma experiência religiosa ou artística não passa pela compreensão racional, pois está na ordem do não dito, ultrapassa a própria linguagem, sendo difícil falar sobre a experiência que se tem em âmbito religioso e artístico. O senso de mistério já é algo próprio da religião; os gregos na Antiguidade já falavam que para haver experiências com as divindades era necessário entrar no mistério, termo de origem grega *muein*, que significa *fechar os olhos e a boca*, indicando a ideia de bloqueio dos sentidos no intuito de se chegar a uma realidade obscura, invisível aos olhos e sem a possibilidade de acesso pela linguagem. Postulamos que para que haja a experiência estética com a arte seja necessário o mesmo caminho: apartar-se das tentativas de atribuição de sentido, entrar no mistério que a arte propõe e vivenciá-la em sua intensidade.

³² Cf. ARMSTRONG, 2011, p. 27.

³³ Cf. BINGEMER, 2013, p. 209

³⁴ *Ibid.*, p. 186

da razão, que constantemente alinha de forma lógica os fatos, levando-nos a determinada conclusão; aquele afirma que o conhecimento advém da experiência, ou seja, toda realidade é elaborada a partir dos sentidos, por isso, o sujeito, aquele que vai iniciar a experiência, precisa se defrontar com o objeto, mas de maneira isenta, isolada, de forma que as estruturas do sujeito não interfiram no objeto, deixando aquilo que lhe é característico emergir em sua pureza³⁵. Para o racionalismo, mesmo que uma ideia não possa ser comprovada de forma empírica, ela é válida, pois a razão é capaz de demonstrar a verdade, ao passo que os sentidos são considerados ilusórios. Já para o empirismo, a experiência é o critério básico para a verdade do conhecimento. No entanto, para a elaboração do conhecimento, nota-se haver complementaridade entre empirismo e racionalismo. Tanto a experiência pode fornecer um dado que pode ser aprimorado pela razão, quanto a razão e a lógica podem oferecer sustentação razoável às experimentações.

Mas quando se fala em experiência estética e experiência mística, o termo em estudo tem outro sentido que é o mais apropriado para esta pesquisa: a experiência entendida como vivência. O termo experiência de modo geral sempre se refere a uma relação de base conceitual com o mundo e o que queremos, com esta pesquisa, é justamente abandonar o aspecto teórico e especulativo da arte e da religião, a fim de enfatizar o resultado da vivência que se tem com elas, um tipo de conhecimento não conceitual, que permeia a nossa relação com a obra de arte e o divino. No entanto, continuaremos a utilizar os termos *experiência estética* e *experiência mística* no decorrer deste trabalho devido ao destaque que essas designações têm no campo da arte e do discurso religioso, respectivamente; ao fazermos uso destas expressões, deve-se sempre entendê-las como vivências que trazem em si a ausência de conceitos.

Se não há conceitos, qual é o resultado dessa relação? Damos a ele o nome de presença. Atualmente nos encontramos numa existência que se resume ao que foi denominado pelo filósofo alemão Joseph Pieper (2007) de “cotidiano do mundo do trabalho”, ou seja, o homem se sente pertencente àquela condição de uma realidade crua: busca por alimentação, roupas, enfim, bens materiais, sem muito dos quais não há possibilidade de existir, e assim, a vida se resumiria a um

³⁵ LIBÂNIO, 2005, p. 200

passar dos dias tendo como finalidade o trabalho. No entanto, existem algumas vivências na vida, denominada por ele de ‘abalos’, que conseguem reconduzir este homem à consciência de sua humanidade. A experiência estética e a religiosa provocam esses abalos, arrancando-nos do cotidiano massacrante para nos apresentar a exceção. Os abalos, que aborda o referido filósofo, impactam-nos de tal forma que por breves momentos nos subtraímos do mecanismo que faz o mundo girar, dando-nos a sensação de inteireza e liberdade.

Esta concepção da experiência como abalos tem ressonância nas ideias de produção de presença de Gumbrecht. Segundo o referido teórico, nossa cultura é predominantemente voltada para o significado, o que fez com que a hermenêutica e a metafísica³⁶ ganhassem cada vez mais espaço no campo de estudos da humanidade, devido à importância que se concedeu à interpretação. As ciências humanas, portanto, têm se dedicado com afinco a retirar ou a conferir sentido aos objetos que examinam.

Para reverter esta situação, já que todo percurso hermenêutico leva a ‘perda do mundo’, ou seja, trilhar os caminhos do sentido não significa em hipótese alguma conseguir colocar diante de si o objeto (qualquer artefato cultural) analisado, pois a linguagem é incapaz de ser totalizante³⁷, a proposta do autor é demonstrar para as ciências humanas (a historiografia, a teoria da literatura e a filosofia, dentre outras) o que ele chama de cultura de presença. Enquanto a cultura do sentido se baseia nas observações do indivíduo acerca dos significados de determinado objeto, por isso podemos dizer que há o primado do sentido em detrimento do objeto em si, a cultura de presença busca a integração do indivíduo com a existência espiritual e física do objeto, onde estas duas realidades (sujeito e objeto) não são mais ontologicamente separadas³⁸; em função disso, ressaltamos que a presença é uma relação menos cognitiva e mais intensa do sujeito com o objeto. Há na cultura do sentido certo desejo de transformar o mundo a partir das interpretações do objeto³⁹, em outras palavras, as constantes pesquisas na área das ciências humanas seguem, na maioria das vezes, o intento de, por meio daquela interpretação específica, mudar nossa consciência acerca do mundo, a fim de faze-

³⁶ A cultura de presença se opõe à metafísica, filosofia ocidental que se ocupa com o que *está além*, envolvendo-se com a busca de significados subjacentes às coisas, ou seja, aquilo que está além do físico.

³⁷ Cf. GUMBRECHT, 2012, p. 62

³⁸ *Ibid.*, p. 65

³⁹ *Ibid.*, p. 65

nos mudar nossas concepções e, com isso, mudar também nossas atitudes frente àquela realidade peculiar. Ao passo que, na cultura de presença, o indivíduo é convidado a se colocar diante do objeto a fim de gozar de sua fisicalidade.

Presença, a princípio, não se coaduna com linguagem⁴⁰, pois esta normalmente se refere à interpretação, via pela qual o objeto observado é compreendido de forma limitada⁴¹, enquanto aquela alega que nossa associação com o objeto não se dá somente por vias de atribuição de sentido, até porque a linguagem é incapaz de se referir ao objeto plenamente. Desta forma, utilizamos a palavra *presença* em sentido original do termo latino ‘*prae-esse*’, ou seja, *à nossa frente*, com isso queremos dizer que os objetos (todo e qualquer artefato cultural) estão à nossa frente, são tangíveis. Presença, portanto, é uma relação em que se verifica “o impacto dos objetos ‘presentes’ sobre corpos humanos”⁴².

2.2.1

A presença em Gumbrecht e o Ser em Heidegger

Gumbrecht, teórico a quem recorreremos nos assuntos sobre produção de presença, para formar a tese sobre o conhecimento não hermenêutico, vai buscar a noção de presença no *Ser*, em Heidegger. A busca pela verdade rege o campo hermenêutico, que pode ser sintetizado em quatro premissas, de acordo com Gumbrecht (1998, p. 139):

Primeira premissa: o que denominamos ‘sentido’ tem sua origem no sujeito e não numa qualidade inerente aos objetos. A tarefa de atribuir sentido aos objetos cabe ao sujeito. Segunda premissa: a possibilidade de distinção radical entre o corpo e o espírito. Pensemos na tradição cartesiana e em seu corolário,

⁴⁰ Gumbrecht afirma que a linguagem normalmente é utilizada para vias interpretativas. No entanto, há casos em que a linguagem se despe de seu caráter comunicativo e hermenêutico e passa a propiciar a cultura de presença, como é o caso da linguagem falada, que segundo o autor, afeta não somente os sentidos auditivos, mas todo o nosso corpo (GUMBRECHT, 2012, p. 66); como exemplo, cita a poesia declamada, que, mesmo sem o conhecimento da linguagem usada, pode suscitar no indivíduo uma experiência agradável, devido ao ritmo que possui efeito até mesmo inebriante em alguns casos. O autor ainda aproxima o ritmo da poesia às encantações mágicas associadas aos feitiços medievais, capazes de tornar presente objetos ausentes ou a ausência de objetos presentes (GUMBRECHT, 2012, p. 67). Dentre outros exemplos, o autor cita também a linguagem do misticismo, que, segundo ele, refere-se à sua própria incapacidade de representar a intensa presença do divino, mas que produz o efeito paradoxal de estimular imaginações que parecem tornar palpável essa mesma presença (GUMBRECHT, 2012, p. 69).

⁴¹ Ibid., p. 62

⁴² Ibid., p. 13

segundo o qual é o espírito que de fato importa à comunicação e à autorreferência humana. Ninguém sabe exatamente o que se desejava designar por espírito, no entanto tal distinção era percebida como um dado natural. A terceira premissa é óbvia: o espírito condiz o sentido. A quarta premissa: neste contexto, o corpo serve apenas de instrumento que articula ou oculta o sentido. Aliás, um instrumento secundário.

A partir destas premissas, é possível perceber que o campo hermenêutico é firmado na relação de correspondência entre expressão e interpretação⁴³: a expressão é aquilo que jaz no objeto, a sua superfície, e isto é considerado insatisfatório para a obtenção do conhecimento justamente por se pensar na possibilidade de uma profundidade a ser descoberta nele. Em outras palavras: a materialidade do objeto analisado e a corporalidade do sujeito que analisa, como dito na citação acima, são colocados em segunda instância; é necessário, portanto, que a consciência humana se debruce sobre a profundidade inerente ao objeto a fim de que ocorra a interpretação. Deste modo, a interpretação é um modo de superar a insuficiência de expressão do objeto. Ou ainda, podemos dizer que a interpretação, que é a busca da verdade do objeto, sai de sua superfície material em direção à interioridade ‘espiritual’, numa pretensão de afastar, ou até mesmo excluir, a busca pela materialidade.

Afastando-se desse paradigma, Heidegger postulou outra forma de se pensar nossa relação com o objeto. De acordo com Gumbrecht (1998, p. 141), é possível perceber três premissas que se contrapõem às premissas do campo hermenêutico. São elas: a premissa da existência humana através da sua corporalidade; enquanto o campo hermenêutico diz que a existência humana depende da ação do pensamento (*cogito ego sum*), Heidegger vai falar da substancialidade corpórea como ponto de partida para a existência⁴⁴, o corpo como forma de estância de conhecimento do mundo. A segunda premissa é a consciência da existência, ou seja, é a consciência da morte e da faticidade; desta forma, a existência humana “está localizada entre a antecipação da morte como futuro que não se pode evitar e a faticidade, resultante de um passado também inevitável”⁴⁵, ou seja, a existência humana está fundamentada na questão da temporalidade, uma vida com começo e fim. Por último, a premissa do ser-no-mundo, ou seja, a existência humana do sujeito não pode ser pensada como

⁴³ Id., p.1998, p. 139

⁴⁴ Cf. GUMBRECHT, 2010, p. 70

⁴⁵ Ibid., p. 141

estando separada do objeto; desta forma, Heidegger mantém a proposição sujeito/objeto tão cara ao paradigma hermenêutico⁴⁶, no entanto, estes dois polos pertencem ao mesmo mundo; isto significa que a existência humana está sempre em contato com objetos⁴⁷. Percebemos, então, que Heidegger se afasta da ideia cartesiana de que sujeito e objeto estão separados no mundo; chega a esta conclusão por meio da concepção do ser-aí (Dasein), ou seja, do ser-no-mundo, o homem e o mundo que o rodeia não estão em esferas diferentes; o ser-no-mundo de Heidegger permite a concepção da cultura de presença, pois reativa o corpo como esfera de conexão com o objeto. Heidegger inova ao substituir a ideia de verdade do paradigma hermenêutico pela fruição relacional entre sujeito e objeto, podendo, assim, ser considerado como o primeiro filósofo pós-metafísico que aprimora de forma sistemática vários conceitos para concorrer com a primazia do sujeito como indivíduo separado do mundo, até então em aceitação nas ciências humanas⁴⁸.

2.2.2. Considerações sobre o Ser

Em âmbito acadêmico, a noção de Ser é sempre visto como algo de mau-gosto, devido à amplidão de suas características e ao caráter vago com que se pode definir os assuntos discutidos. Entretanto, Heidegger evidencia o caráter não conceitual do Ser e o aproxima à ideia de verdade. Gumbrecht (2010, p. 93) afirma sobre essa questão que:

A redefinição da verdade interessa a Heidegger – mas o Ser não substitui simplesmente a verdade. Em vez disso, Heidegger fala da verdade como algo que acontece. Em princípio, esse acontecimento é um movimento duplo de revelação e ocultação (...). Ser é aquilo que ao mesmo tempo se revela e se oculta no acontecimento da verdade. Heidegger não deixa dúvida de que, por esse posicionamento no acontecimento da verdade, o Ser, enquanto está sendo revelado, por exemplo, numa obra de arte, não é nem espiritual nem conceitual. Ser não é um sentido. Ser pertence à dimensão das coisas. Eis a razão pela qual

⁴⁶ Lembramos que o paradigma hermenêutico coloca em voga os polos sujeito e objeto em oposição: para conhecer algo sobre o objeto, o sujeito deve se colocar de forma distanciada dele, a fim de poder entendê-lo em sua totalidade.

⁴⁷ Id., p. 142

⁴⁸ Cf. CASTRO, Susana de. Resenha do livro Produção de presença. Revista Descrições. Ano 3, n. 1, 2011. p. 108.

Heidegger pode afirmar, acerca do acontecimento da verdade nas obras de arte: 'As obras de arte exibem universalmente um caráter de coisa, ainda que de modo distinto'. (...) Se o Ser tem o caráter de coisa, quer dizer que tem substância e, por isso (ao contrário de algo puramente espiritual), ocupa espaço.

Se a verdade, dentro do regimento metafísico e hermenêutico, era algo que deveria ser buscado no âmago do objeto, através do afastamento científico, em âmbito não hermenêutico, ela, de acordo com Heidegger, é um evento, ou seja, tem a dupla movimentação de surgir e desaparecer, manifestando-se e se extinguindo a qualquer momento. Essa é uma característica do Ser: ser o acontecimento da verdade. Por isso, o Ser não é espiritual, ou seja, não está na essência de nenhum objeto, como também não é conceitual, quer dizer, não tem a função de abranger teoricamente todos os sentidos do objeto. O Ser se refere às coisas no mundo antes de se tornarem parte da cultura, considerando que é ela quem vai designar como o mundo deve ser visto, como ele deve ser entendido. O Ser é o mundo alheio às interpretações, num estado puro, calmo, quieto... Por fim, em seu comentário, Gumbrecht (2010, p. 70) ressalta algo importante: o Ser é uma coisa e por ter essa condição, dispõe de substância.

A substância é algo que ocupa espaço e define o Ser. Em outras palavras: a substância diz respeito à materialidade do objeto, mas sem qualquer tipo de definição ou estrutura que o qualifique ou o caracterize. O exemplo da tinta (sem cor), dado por Gumbrecht (2010, p. 35) pode ser um bom modelo para vislumbrarmos esta concepção de substância: podemos sentir a porosidade do material, ao passarmos o dedo numa superfície recém pintada, mas o que o define e outorga sua utilidade (que seria a atribuição de conceitos ao objeto) é a cor. A noção de substância é a primeira de duas expressões do signo aristotélico; a segunda expressão é a forma, ou seja, aquela que permite com que a substância seja percebida. É interessante observar que o signo de Saussure, estruturado a partir do significante material e do significado espiritual, representa a cultura hermenêutica, ou seja, parte de algo concreto, físico, para alcançar um conceito, que é totalmente imaterial, enquanto que o signo aristotélico se apresenta mais próximo às ideias da cultura de presença, devido ao seu vínculo com aquilo que é físico, corporal, sem o propósito de chegar a uma concepção imaterial das coisas⁴⁹.

⁴⁹ Cf. GUMBRECHT, 2010, p. 108

Se o Ser ocupa espaço, esse lugar tem o papel importante no estabelecimento da relação entre os corpos e os objetos. O impacto da substância material do Ser no corpo humano nos leva a considerar o espaço como algo primordial para a produção de presença. Cabe ressaltar que na cultura de sentido, a dimensão mais importante é a do tempo, pois é com o passar do tempo, com a maturidade, se assim podemos dizer, que acabamos por enxergar com mais significado as coisas que estão ao nosso redor⁵⁰. O caráter físico e espacial do Ser nos leva a entender que a relação entre os corpos e os objetos culmina com a violência, com a tentativa de ocupação⁵¹. Podemos pensar num exemplo de uma obra de arte em que ocorre a produção de presença, ou numa maneira de dizer alinhada às ideias de Heidegger, no desvelamento do Ser: uma música sendo cantada num idioma que o indivíduo-ouvinte não conhece; a construção melódica e harmônica da canção, somada ao timbre e força da voz, aliada também à instrumentação com sua ‘pegada’ específica, tudo isso vai de encontro ao corpo do indivíduo. As duas substâncias, a da música e a do indivíduo-ouvinte, chocam-se, querendo habitar um mesmo espaço; ocorre, então, o desvelamento do Ser, momento único em que a verdade da arte se revela, devido ao embate entre essas duas realidades físicas; é importante considerar também que não há qualquer intervenção de sentido no desvelamento do Ser: somos comovidos emocionalmente por expressões artísticas que não entendemos, como é o caso do exemplo da canção em outro idioma, citada acima, mas a situação de tocar e de ser tocado pelo objeto é que faz surgir momentos de intensidade.

Nossa excentricidade ao mundo das coisas nos leva constantemente à produção de sentido do mundo, enquanto nossa postura de ser-no-mundo, o *Dasein* de Heidegger, coloca o mundo e as coisas ao alcance de nossas mãos, para que dessa relação aconteça o desvelamento do Ser. E aqui abre a grande diferença entre a cultura de presença e a cultura de sentido, como bem explica Gumbrecht (2010, p. 108):

⁵⁰ Ibid., p. 110

⁵¹ É necessário entender que a violência aqui comentada seria algo em nível potencial. Gumbrecht, ao falar sobre esta questão em uma entrevista, dá o exemplo da *performance* teatral, em que os espectadores são levados à violência física em seu entusiasmo por aquilo que viram, mas de forma potencial e de nenhum jeito necessária.

Cf.: <https://cultura.estadao.com.br/blogs/estado-da-arte/hans-ulrich-gumbrecht-todo-o-passado-de-que-conseguimos-lembrar-esta-presente-quase-que-de-maneira-fisica-em-nosso-presente/>

[...] o conhecimento, numa cultura de sentido, só pode ser legítimo se tiver sido produzido por um sujeito no ato de interpretar o mundo [...] Para uma cultura de presença, o conhecimento é legítimo se for conhecimento tipicamente revelado. É conhecimento revelado pelos(s) deus(es) ou por outras variedades daquilo que se poderá descrever como ‘eventos de autorrevelação do mundo’. [...] o impulso para esses eventos de autorrevelação nunca vem do sujeito [...] O ‘conhecimento’ resultante da revelação e do desvelamento, porém, [...] não é apenas conceitual. Pensar de acordo com o conceito heideggeriano de Ser deve nos dar coragem para imaginar que o ‘conhecimento’ revelado ou desvelado pode ser a substância que aparece, que se apresenta à nossa frente (mesmo com seu sentido inerente), sem requerer a interpretação como transformação em sentido.

O conhecimento na cultura de sentido é somente uma interpretação, uma análise baseada no distanciamento entre o sujeito e o mundo; já o conhecimento na cultura de presença tem suas peculiaridades: primeiramente, ele não nasce do sujeito, quer dizer, não é um movimento intelectual do indivíduo, com o intuito de deslindar o objeto, mas é um acontecer, surge instantaneamente; por isso, em segundo lugar, este conhecimento não é controlado pelo sujeito; numa experiência estética, por exemplo, não temos condições de dizer se, ao lermos novamente determinado poema que em outra ocasião nos emocionou, ficaremos tocados por sua beleza; o conhecimento na cultura de presença é sempre uma expectativa de ocorrência.

Diante dessas considerações, Gumbrecht então afirma que o conhecimento é a substância que aparece, ou seja, é aquele elemento material, que ainda não passou por qualquer crivo racional, e que, ao se chocar com o corpo do sujeito, vai produzir um tipo de sensação, que é o próprio conhecimento, também denominado de desvelamento do Ser; e o valor de verdade deste tipo de conhecimento está restrito ao sujeito, pois aquilo que foi vivenciado pelo indivíduo é intransferível, ou seja, não é possível de ser comunicado por palavras, aliás, estas são as menos indicadas, pois a pessoa que vivenciou o desvelamento do Ser sempre tem a sensação de que o que diz a respeito da experiência é pouco diante da intensidade do vivido. Quem já procurou transmitir em palavras a vivacidade e o entusiasmo de se estar, por exemplo, num espetáculo de um grande músico, com certeza percebeu a reação antipática (entendida em sua origem grega, sem emoção) do ouvinte. Por isso, esse tipo de conhecimento é imediato, quer dizer, acontece diretamente na subjetividade humana. Além da incomunicabilidade, esse tipo de conhecimento é da ordem do fenomênico;

enquanto a cultura do sentido busca analisar os fenômenos que se encontram diante sua capacidade intelectual, procurando entendê-los racionalmente, na cultura de presença se valoriza o aspecto extraordinário e surpreendente do fenômeno, visando sempre vivê-lo intensamente; por isso, outra característica que merece atenção é a infalibilidade deste tipo de conhecimento; o desvelamento do Ser é um acontecimento subjetivo e o seu valor de verdade está restrito justamente ao atestado de veracidade que o indivíduo emitir sobre o ocorrido.

Se o conhecimento elaborado na cultura de sentido necessita da observação racional do sujeito sobre o objeto, qual seria a postura do sujeito na cultura de presença para o desvelamento do Ser? Trilhando o percurso filosófico de Heidegger, Gumbrecht (2010, p. 147) diz que o caminho para nos direcionarmos ao desvelamento do Ser, ou seja, para vivenciarmos a presença, é a busca pelo *Gelassenheit*, o esforço de entrar em estado de serenidade, compostura. Considerando isto, observamos que para a ocorrência da produção de presença o sujeito precisa ‘estar-no-mundo, ou seja, a nossa existência precisa estar em contato direto com o mundo que nos rodeia (*Dasein*), distanciando-se das pretensões de analisá-lo e observá-lo com intuítos intelectuais; a partir dessa aproximação, o sujeito vai buscar uma atitude de serenidade, pois tal comportamento facilita desenvolvermos nossa atenção.

Gelassenheit é um termo alemão que deriva da palavra *lassen*, significando *deixar ser, abandonar, desistir de algo* sugerindo também *abertura e receptividade*, utilizado por Heidegger como oposição ao pensamento calculador, prático, que acaba nos afastando de nossa relação com o mundo. Podemos dizer que o *Gelassenheit* de Heidegger é o caminho para a contemplação, um estado de atenção que nos deixa despertos diante do mundo, e que, de certa forma, nos desprende do desejo de ação, a fim de estarmos alertas no momento em que o Ser se desvelar para nós. Por isso o *Gelassenheit* não é um acontecimento que possa ser descrito, devido ao alto grau de subjetividade; mas somente descoberto, aprendido e vivenciado em sua intensidade pelo sujeito.

Heidegger parece buscar as ideias de *Gelassenheit*⁵² em outro grande pensador: o místico cristão do século XIV, Mestre Eckhart⁵³. De fato, quando

⁵² Cf. CAPUTO, 2006, p. 122.

⁵³ Mestre Eckhart nasceu na Alemanha por volta de 1260, entrando muito cedo para a Ordem Dominicana de Erfurt. Estudou em Colônia e em Paris, tornando-se mais tarde Prior de Erfurt e

lemos as ideias de Heidegger sobre o Ser e os conceitos de produção de presença de Gumbrecht, que estão intimamente alinhados à filosofia heideggeriana, temos a sensação de buscarmos, através dos caminhos propostos, uma verdadeira experiência mística. O filósofo John Caputo (2006) traçou um paralelo entre Heidegger e Mestre Eckhart a fim de explorar as semelhanças entre os pensadores. O que fica evidente é que ambos colocam a questão da presença como um evento a que se deve esperar, estando aberto e atento para a sua ocorrência. Essa espera serena e calma é o *Gelassenheit*. E o que se espera? Aos olhos de Eckhart, espera-se o evento em que deixamos Deus ser Deus; pelo prisma de Heidegger, espera-se a ocasião em que o Ser se deixa aparecer em sua verdade. Em ambos os casos, notamos o aspecto contemplativo dessa espera.

Eckhart e Heidegger, cada qual ao seu tempo, rompem paradigmas de pensamento. Em ambos, nota-se a ultrapassagem da metafísica; em Eckhart, a superação da metafísica escolástica, pois, em seus escritos deixa evidente que é através de nossa vivência no mundo que se encontra Deus, ou seja, Deus e as coisas que nos rodeiam não estão separados, o que demonstra o caráter imanentista de sua mística, que certamente o levou a condenação no tribunal da inquisição⁵⁴; em Heidegger, a superação da filosofia metafísica ocidental, pois sua obra procura demonstrar uma saída não hermenêutica para a verdade através da ideia do desvelamento do Ser e seu caráter substancialista. Gumbrecht (2010, p. 70) sintetiza de forma clara a filosofia não-hermenêutica de Heidegger:

vigário de Turíngia. Em 1302 é leitor de teologia em Paris; em 1323 vai a Colônia; em 1326, o arcebispo dessa cidade inicia um processo inquisitorial contra Eckhart, que se defende com um escrito de justificação. O processo continua e por isso recorre diretamente ao papa e dirige-se a Avinhão. Em 27 de março de 1329 aparece a *Bulla in agro domenco*, com 26 teses de Eckhart, algumas consideradas em certa parte heréticas e outras, perigosas para a fé. Nesse ínterim, ele morre, no entanto, seus escritos continuaram por um bom tempo a exercer papel importante para na teologia da época. Em linhas gerais, em sua doutrina, Eckhart dizia que tudo o que o homem é e experimenta, existe, desde toda a eternidade, em toda a sua verdade, em Deus. Mas em Deus-uno não há nenhuma multiplicidade e, por isso, a sua vontade e a sua sabedoria constituem uma unidade indissolúvel. O homem reencontra, pois, todo o seu ser e sentido do seu agir na unidade eterna de Deus. Deste modo, 'a partir da eternidade', o homem se torna uma coisa só com Deus. A partir dessas ideias, percebe-se, por parte de Eckhart, uma valorização do mundo e da vida concreta, pois tudo isso, por mérito da graça, é uma coisa só com Deus. Há mostras de um panteísmo em sua mística, mas que de certo modo está integrado a um sentido teísta (Cf. BORRIELO *et al*, p.344). Portanto, o magistério de Eckhart procurou evidenciar que não há separação entre o homem e Deus, entre o mundo e Deus, ou seja, não há um Deus lá em cima no céu enquanto estamos aqui embaixo, pois Deus e o homem são uma coisa só. O mundo não pode ser entendido fora de Deus, pois tudo é expressão de sua vida divina. (Cf. VANNINI, 2005, p. 58).

⁵⁴ Ibid., p. 59

(...) nenhum pensador foi mais longe na crítica e na revisão de mundo metafísica do que Martin Heidegger. Iniciado com a publicação de *Ser e tempo* em 1927, esse esforço logo atraiu a atenção internacional. Heidegger substituiu o paradigma sujeito/objeto pelo novo conceito de ‘ser-no-mundo’, que, por assim dizer, deveria devolver a autorreferência humana ao contato com as coisas do mundo (nesse sentido, ‘ser-no-mundo’ era uma reformulação, mais do que uma substituição radical do paradigma sujeito/objeto). Contra o paradigma cartesiano, Heidegger reafirmava a substancialidade corpórea e as dimensões espaciais da existência humana; ele começou a desenvolver a ideia de um ‘desvelamento do Ser’ (nesse contexto, a palavra Ser refere-se sempre a alguma coisa substancial), para substituir o conceito metafísico de ‘verdade’, que aponta para um sentido ou uma ideia. Essas são algumas razões pelas quais nenhuma tentativa de ultrapassar a metafísica e suas consequências pode ignorar, ainda hoje, a obra de Heidegger.

Portanto, o *Gelassenheit* do místico Mestre Eckhart se relaciona diretamente com a paz e a calma que se encontra em Deus. Não se trata de uma teologia ou uma mística transcendental; pelo contrário, a experiência proposta pelo místico é algo concreto, pois Deus e o homem são uma coisa só, em total imanência⁵⁵, bastando a este, através da contemplação, deixar Deus ser Deus em sua humanidade. Em Heidegger, o *Gelassenheit* é a saída do pensamento cartesiano e metafísico, considerando que essa postura pensante, desejando a todo o momento encontrar o significado das coisas que nos rodeiam, aliena-nos do mundo, e o enxergamos sempre sob forma representativa; o mundo sempre está ao nosso alcance, mas preferimos não ter o contato direto com ele, optando por conceitos e alegorias que o reproduzem em nosso pensamento. O *Gelassenheit* proposto por Heidegger é um pré-requisito (não uma garantia)⁵⁶ para reestabelecermos o contato com o mundo e isto só ocorre quando nos distanciamos da tentativa de produção de conhecimento; o que se segue é um estado de quietude e serenidade, justamente porque nossa relação com o mundo foi transformada, permitindo que as coisas nos alcancem e sejam o que elas são de fato, dando-nos, por alguns instantes, a sensação de que nós e o objeto contemplado somos uma única coisa.

⁵⁵ Cf. BINGEMER, 2013, p. 292

⁵⁶ Cf. GUMBRECHT, 2016, p. 36

2.3. Ponderações

O que fica evidente nos pontos observados é que a ideia de Ser em Heidegger é o passo importante para pensarmos no meio filosófico nossa relação com o mundo sem o viés conceitual, como caminho para a superação da metafísica, pois esta não precisa ser compreendida como o único percurso para o encontro da verdade. Além disso, a verdade na filosofia de Heidegger deixa de ser conceitual para ganhar contornos de uma eventualidade, ou seja, ela acontece através da relação entre sujeito e objetos do mundo, ambos pertencentes ao mesmo espaço de existência. É justamente por causa dessa aproximação espacial que é possível os efeitos de presença e “uma coisa presente deve ser tangível por mãos humanas – o que implica, inversamente, que pode ter impacto imediato em corpos humanos”⁵⁷. As ideias de produção de presença do renomado professor Gumbrecht, como observamos no decorrer das exposições acima, estão alicerçadas diretamente no conceito heideggeriano de Ser e o seu caráter substancial, significando que ele, portanto, ocupa espaço, é algo físico.

Gumbrecht, em suas pesquisas sobre presença, alinha-se de forma muito próxima à filosofia de Heidegger, demonstrando a existência de outro percurso intelectual para as Ciências Humanas, uma verdadeira alternativa epistemológica que se centra na importância da materialidade e da corporalidade. Estas se tornam verdadeiros itinerários intelectuais para a restauração da experiência da ‘coisidade do mundo’ que, ao invés de se centrar na frieza dos dados teóricos, procura na vivacidade do impacto corporal reativar “uma sensação pela dimensão corpórea e pela dimensão espacial da nossa existência”⁵⁸.

No âmbito acadêmico das humanidades, esquecemos que fazemos parte do universo das coisas ao preferirmos ‘a autoimagem de um espectador diante de um mundo que se apresenta como um quadro’⁵⁹. Os trabalhos eruditos que perfilam as ideias sobre produção de presença estão necessariamente interessados em demonstrar como as coisas do mundo são tangíveis aos nossos corpos, e por isso são pouco ou nada afeitos a análises que procuram de alguma forma apreender o objeto analisado. Dizemos que ‘são pouco ou nada afeitos a análises’

⁵⁷ Ibid., p. 13

⁵⁸ Ibid., p. 147

⁵⁹ Ibid., p. 146

porque, como o próprio Gumbrecht comenta, não há como sair totalmente do mundo do sentido⁶⁰, pois nossa mente racional em algum momento vai buscar referências a fim de encontrar algum significado para o objeto observado.

Este trabalho acadêmico tem como objeto principal a literatura; e no âmbito dos estudos literários, a arte das palavras normalmente é vista como um tipo de produção e/ou aquisição de conhecimento. Diante de um texto literário, somos habitualmente levados ao mundo da interpretação, a fim de reformular concepções antigas sobre a obra, ou até mesmo criar novas linhas de entendimento sobre o texto, e com isso nos tornamos excêntricos ao mundo que nos é proposto pela obra. No entanto, em certas ocasiões, temos o desejo de estar diante de uma obra literária somente para nos encantar, para ficarmos ‘enfeitiçados’ pela trama narrativa, para assumirmos como nossos os sentimentos ali colocados, para nos ‘deixarmos levar’ pela cadência rítmica do poema, ou seja, queremos ficar quietos por um momento⁶¹, e permitir que a obra literária nos cale. Isto é produção de presença, ou seja, é a possibilidade de nos alinharmos ao mundo que nos é proposto. A produção de presença é o desvelamento do Ser, é “o mundo sem interpretações, sem significados, sem linhas divisórias, um estado de simultaneidade tão absoluto que absorve inclusive a simultaneidade, a não distinção das coisas presentes e ausentes”⁶². Para concluir, Gumbrecht (2016, p. 36-38) oferece uma definição precisa e acertada sobre o Ser e sua relação com a produção de presença:

Se pudéssemos, alguma vez, ‘ver’ o Ser, i.e., se pudéssemos alguma vez ver o mundo alheio a interpretações, significados e linhas divisórias (mas não podemos), nós nos tornaríamos parte dele – e então nos tornaríamos tão quietos e em calma compostura quanto o arco de gesso do poema de García Lorca⁶³. Infelizmente (em minha opinião), isso jamais acontecerá, uma vez que não podemos parar de produzir sentido. (...) A arte, contudo, Heidegger sugere, pode algumas vezes nos apresentar (tornar presente a nós) o momento infinitamente breve, um lampejo, da entrada do Ser, sua transição, para a esfera da nossa experiência e sentido. (...) O movimento, porém, de emergência que estou invocando aqui com as palavras de Heidegger é sempre acompanhado simultaneamente pelo movimento de retirada – o movimento de retirada que

⁶⁰ Ibid., p. 22

⁶¹ Id., 2016, p. 34

⁶² Ibid., p. 36

⁶³ Segue o referido poema de Garcia Lorca, cujo título é *Morte: Quanto esforço / Quanto esforço do cavalo / em ser cachorro / Quanto esforço do cachorro em ser pássaro! / (...) / E eu, na borda do telhado / que anjo de chamus busco e sou! / Mas o arco de gesso / Quão grande, quão invisível, quão diminuto! / sem esforço!* (*apud* GUMBRECHT, 2016, p. 34).

deve acontecer porque, se o Ser aparece completamente em nossa zona de experiência, ele perderia a si mesmo.

Por isso, no presente trabalho empreenderemos, após as considerações sobre a relação da produção de presença na experiência estética e na experiência mística (já que entendemos que ambas as vivências têm algo em comum, que as aproxima), um estudo que, ao invés de apontar conceitos, vai direcionar o leitor para os ‘princípios ativos’ nas obras de arte que favorecem os efeitos de presença.

3 Experiência estética e presença

A relação entre experiência estética e efeitos de presença será o tema deste capítulo. Primeiramente, falaremos sobre o termo *estética*, palavra que tem sua referência no *aisthesis* do grego antigo, redimensionada em sua delimitação no século XVIII pelo filósofo alemão Baumgarten. O conhecimento racional e o sensitivo, a partir disto, começam a ser equiparados num mesmo grau de relevância. Em seguida, traçaremos um possível (e sucinto) percurso histórico da busca pelo conhecimento; observamos a alternância do pensamento filosófico em dois centros, o corpo (sensível) e a alma (inteligível), até o advento do cartesianismo, ocasião em que o conhecimento adquire de vez sua característica imaterial; o *cogito ego sum* é a expressão que sintetiza esse momento: a existência humana só pode ser justificada na capacidade de pensar, preterindo, por sua vez, a corporalidade e o sensível. No decorrer deste capítulo, entendemos que, apesar dos progressos advindos com a ideia de Baumgarten em colocar novamente o conhecimento sensitivo na rota da filosofia, a força do pensamento imaterial, puramente racional e interpretativo, buscando compreender o que está subentendido no mundo, marcou a nossa forma de concepção das coisas. No entanto, com outro filósofo alemão, Martin Heidegger, temos nesses tempos mais contemporâneos uma filosofia bem equilibrada em relação à metafísica (aquilo que está além da física), modelo filosófico baseado no paradigma sujeito/objeto, alcançando a ideia do ‘ser-no-mundo, reabilitando o contato do ser humano com as coisas. Por fim, aliando os conceitos do *ser-aí* de Heidegger à ideia de efeitos de presença, procuraremos descrever possíveis elementos que constuam a vivência estética.

3.1. O nascimento de um conceito

Estética é uma palavra criada a partir do termo *aisthesis*, vocábulo do grego antigo que originalmente não se remete àquilo que hoje definimos como conhecimento sobre o belo. O referido termo para os gregos tinha outro significado que atualmente diverge da concepção que temos. *Aisthesis* significava

tão somente tudo o que se relacionava à percepção dos sentidos: o frio, a dor, o paladar, etc⁶⁴. Por volta de 1750, Baumgarten, filósofo alemão, toma o termo grego e o reveste de outro conceito. O referido pensador alia à prática filosófica de conteúdo racional a sensibilidade, amalgamando razão e percepção, criando, portanto, a *estética*, ou seja, a ciência do conhecimento sensitivo⁶⁵. A filosofia, devido a sua fundamentação na racionalidade, tendia a não considerar as sensações como meio para a formulação de conceitos. Baumgarten é o primeiro pensador a associar filosofia a conteúdos sensitivos, como vemos na citação:

Outras objeções poderiam ser feitas à nossa ciência, a saber: 4) as percepções sensitivas, o imaginário, as fábulas, as perturbações das paixões, etc. são indignas do filósofo e situam-se abaixo do seu horizonte. Resp.: a) o filósofo é um homem entre homens e não julga bem considerar tão extensa parte do pensamento humano alheia a ele; b) a teoria geral dos belos pensamentos confunde-se com a prática e com a realização particular. (...). Objeção 6. O conhecimento distinto (racional) é superior ao conhecimento confuso (sensível). Resp.: isto é válido para o pensamento finito apenas nas questões mais graves; b) a posição de um não exclui o outro; c) por esta razão, segundo as regras básicas distintamente conhecidas dos pensamentos, devemos ordenar os conhecimentos que se voltam primeiramente para o belo. Destes surge, no futuro, uma distinção perfeita. (BAUMGARTEM, 1993, p. 96-97)

Segundo o mencionado filósofo, existem dois tipos de sensibilidade: a que representa o estado de alma, chamada de sentido interno, e a que retrata o estado do corpo, denominada de sentido externo, produzidos a partir dos órgãos dos sentidos (*aesthereria*). Sobre eles, diz Baumgarten (1993, p. 66):

Graças a eles eu possuo a faculdade de sentir: 1) todos os corpos que tocam o meu: esta faculdade é a do tato; 2) a luz: esta faculdade é a da visão; 3) o som: esta faculdade é a da audição; 4) os eflúvios que emanam dos corpos e assomem às narinas: esta faculdade é a do olfato; 5) os saís que se dissolvem nas partes internas da boca: esta faculdade é a do paladar.

As sensações, antes entendidas no meio filosófico como algo obscuro, no sentido de não poder organizar um tipo de conhecimento positivo, são elevadas por Baumgarten a um nível de verdade.

⁶⁴ Cf. ABBAGNANO, 2007, p. 367-374

⁶⁵ *Ibid.*, p. 95

As sensações enquanto tais representam o estado presente do corpo ou da alma ou de ambos simultaneamente. Logo, sejam internas ou externas, elas são percepções de coisas reais (e por isto possíveis), de coisas que seguramente pertencem a este mundo; elas são, pois, o que existe de mais verdadeiro neste mundo e nenhuma delas é uma ilusão dos sentidos.

Em muitos trechos de sua obra, embora empregue adjetivos como *obsuro* e *confuso* para particularizar o conhecimento estético, Baumgarten outorga a essas qualidades um significado afirmativo, classificação inovadora para a época, que, como dissemos anteriormente, via somente no conhecimento lógico o fundamento da verdade.

Baumgarten acredita que a obscuridade do conhecimento sensível ou estético não deve ser vista de forma pejorativa: trata-se tão-somente de uma maneira diferente de conhecer, análoga à maneira lógica. As alusões criadas pela imaginação não levarão ao erro, mas à verdade, desde que sejam devidamente comandadas pelos preceitos da ciência estética. (...) Baumgarten não pretende que a ciência seja rebaixada ao domínio da sensibilidade: é o sensível que deve ser elevado aos *status* do saber, que precisa ser dominado por uma forma científica específica. Daí a necessidade de uma ciência específica, capaz de tratar desse fenômeno diferente – embora análogo – ao fenômeno lógico. (KIRCHOF, 2003, p. 23-24)

Enfim, Baumgarten, ao conceber e dar independência à recém-criada disciplina, agora admitida na sua pertinência entre os outros saberes filosóficos (a Metafísica, a Ética e a Lógica), não somente coligia e dava embasamento coerente e metódico às observações e pontos de vistas que até então andavam desalinhados, mas também colocava com clareza a importância das faculdades sensíveis humanas, geralmente sem crédito em relação às faculdades intelectuais. Ele propunha a nova disciplina como “ciência do conhecimento sensitivo, lógica da faculdade cognoscitiva inferior, gnoseologia inferior”, em contraste com a Lógica, vista como ciência do conhecimento racional. Baumgarten permitiu a observação da sensibilidade em sua lógica autônoma, ordenada em princípios próprios, que não têm como ponto de apoio a fundamentação do entendimento ou da razão, mas a justificação da fantasia, da imaginação e dos sentidos.

3.2.

O conhecimento e sua relação com o sensível e o inteligível

Na seção anterior, tratamos de como nasceu e foi sistematizado por Baumgarten o termo *estética*. Vimos que a grande inovação do filósofo foi colocar num mesmo nível de importância o conhecimento racional e o sensitivo. Um ponto importante nessa discussão é a relevância do corpo em relação ao mundo para a experiência estética:

É possível saber, a partir da posição de meu corpo dentro do mundo, o motivo por que percebo algumas coisas mais obscuramente, outras mais claramente e outras ainda mais distintamente, ou seja, minha representação se pauta pela posição de meu corpo dentro do mundo. (BAUMGARTEN, 1993, p. 58-59)

Baumgarten dá um passo importante para a filosofia: concebe novamente o corpo como meio de obtenção de conhecimento. O referido filósofo entendia que quanto mais próximo o corpo estiver do mundo, o tipo de conhecimento será obscuro. A obscuridade se dá porque o conhecimento sensível, por não estar envolto da razão, é de difícil delimitação; o indivíduo tem dificuldades de racionalizar aquilo que experimentou sensivelmente, pois as palavras escapam diante da força do que é vivido.

Na medida em que o corpo se distancia do mundo, cria espaço para a razão conceituar, e assim ocorre a percepção distinta, fraca de intuições e contundente de razoabilidade.

Essa discussão abre espaço para pensarmos a dualidade existente entre razão e corpo na busca pelo conhecimento na cultura ocidental. Se observarmos a história do pensamento filosófico, a problemática do homem e do seu mundo alternou entre dois núcleos: o corpo e a alma, o conhecimento sensível e o conhecimento inteligível, o mundo da matéria e o mundo do espírito, a vida terrena e a vida ultraterrena⁶⁶. Essa separação ocorreu quando a filosofia na Grécia Antiga se afastou do universo físico⁶⁷ para tratar de questões relacionadas ao metafísico⁶⁸.

⁶⁶ Cf. GONÇALVES, 1994, p. 41

⁶⁷ Lembramos aqui da *physis* dos pré-socráticos, pensadores que estavam voltados para o mundo considerado em sua materialidade. A *physis* para estes filósofos é a totalidade de tudo o que é, captada no acontecer das coisas: no pôr do sol, no desenvolvimento das plantas, no crescimento dos animais, etc., daí sua materialidade. *Physis* se difere daquilo que entendemos hoje por *natureza*, conceito muito restrito para abarcar a integralidade das coisas. Heidegger (*apud* Inwood,

Sócrates afirma que a razão humana é capaz de fazer o homem transcender sua exterioridade, a fim de encontrar o sentido das coisas⁶⁹. Em Platão, temos uma grande ruptura entre o mundo sensível e o mundo inteligível⁷⁰; enquanto o mundo concreto é concebido como o domínio das aparências e das cópias imperfeitas, o mundo das ideias é visto como a esfera do imutável, do perene e do estável, ou seja, é o mundo perfeito.

A sua ideia de natureza humana carrega em si a cisão desses dois mundos, separando o corpo da alma. O corpo, com suas inclinações e paixões, contamina a pureza da alma racional, impedindo-a de contemplar as ideias perfeitas e eternas. O corpo torna-se, assim, a prisão da alma, um obstáculo à realização do ideal de Bem e Verdade a que ela aspira. (GONÇALVES, 1994, p. 42)

Se com os pré-socráticos tínhamos uma filosofia preocupada com a *physis*, ou seja, com a materialidade, entendendo que há uma substância básica na origem do mundo que conhecemos e somente a partir da nossa relação com essa substância é que nasce um tipo de conhecimento, com Platão podemos afirmar que o seu pensamento filosófico dá um passo decisivo para uma epistemologia de fundo ‘espiritual’, através da concepção de mundo pelo viés inteligível. O mundo físico passou a ser observado a fim de se extrair dele um sentido que estaria além de sua materialidade.

Com Aristóteles, mundo sensível e mundo inteligível não são separados, mas estabelecidos como uma continuidade:

A forma, a ideia universal, não constitui um mundo à parte, mas está presente nos seres concretos, em estreita união com a matéria. Na constituição da natureza humana, a alma está presente como a forma, e o corpo, como a matéria. A alma é a forma do corpo, a causa final de sua conformação orgânica e o princípio do seu movimento, constituindo-se em sua forma diretriz e motora. (GONÇALVES, 1993, p. 43).

2002, p. 125) afirma que “*Physis* não é ‘natureza’; ela é (...) ‘o que é espontaneamente’, o que subsiste em si mesmo”. Em *Introdução à Metafísica*, Heidegger afirma que a *physis*, para os pré-socráticos, era simplesmente o emergir de tudo o que é: *physis* pode significar tanto o céu quanto a terra, as pedras e as plantas, os animais e o homem, a história do homem e a obra dos homens e dos deuses; e finalmente *physis* pode significar os próprios deuses segundo o destino. *Physis* é o poder que emerge e o permanecer que cai sob seu império; é o que vem à presença e aparece, graças ao que dela permanece oculto, no sentido do fragmento 123 (DK) de Heráclito: ‘A *physis* ama esconder-se. (Cf. MARCONDES, Danilo. **Physis**. In.: A filosofia: O que é? Para que serve? Rio de Janeiro: Zahar Ed. PUC-Rio, 2011, p. 113).

⁶⁸ Cf. *Ibid.*, p. 42

⁶⁹ Cf. GONÇALVES, 1994, p. 42

⁷⁰ Cf. *Ibid.*, p. 42

Não há contraposição entre corpo e alma em Aristóteles, no entanto, o ser humano é, sobretudo, um ser pensante e político, por isso sua vida deve ser pautada pela razão⁷¹. A moral é importante para o cotidiano na *polis*, por conseguinte o corpo deve ser exercitado para a conquista das virtudes, beneficiando a vida política, o que o deixa em segundo plano na filosofia aristotélica. Aristóteles dá certa importância ao mundo concreto, haja vista suas ideias sobre substância e forma⁷², contudo, pelo que percebemos, ele parte do concreto para alcançar o imaterial, aquilo que está para além da física, ou seja, a metafísica. Por isso,

O caráter eminentemente metafísico do pensamento da Antiguidade Grega, que vê na forma a verdadeira realidade das coisas e na busca de verdades universais e eternas a única meta do conhecimento, não possibilitou pensar as relações do homem com seu corpo em sua concreticidade. (GONÇALVES, 1993, p. 44).

Dando um largo passo em direção à Idade Média, percebemos que o cristianismo, aos poucos, modifica o pensamento filosófico grego ao propor uma nova forma de enxergar o mundo e o ser humano.

Num primeiro momento, corpo e alma são vistos de forma antagônica em Santo Agostinho, filósofo cristão que se localiza entre o fim da Antiguidade e início da Idade Média. A alma é a interioridade, local onde se dá o encontro com a verdade⁷³; o corpo, apesar do dogma da encarnação do Filho de Deus, é visto ainda com certa desconsideração, por estar ligado à matéria, corrompida pelo pecado⁷⁴.

Mais tarde, pelo século XIII, Santo Tomás de Aquino volta seu olhar para o ser humano e o enxerga como uma unidade substancial de corpo e alma, possuindo esses dois princípios:

Temos, em Santo Tomás, a afirmação mais veemente da união corpo e alma, estando o corpo presente na própria constituição da pessoa. A alma, como

⁷¹ Cf. GONÇALVES, 1993, p. 43

⁷² Cf. GUMBRECHT, 2010, p. 51

⁷³ Para a filosofia grega, a alma não se relacionava à busca de um Eu interior, mas se associava à ideia de vitalidade, de movimento e mudança. Agostinho lança no pensamento filosófico a interioridade, pois é na solidão da alma que se pode encontrar com Deus. Para os gregos, essa atitude reflexiva e meditativa poderia soar como algo estranho, pois a filosofia tinha o intuito de pensar a vida da sociedade na *polis*, ou seja, o pensamento filosófico abrangia o coletivo, enquanto que Agostinho voltava sua atenção para o Eu individual, presente na alma.

⁷⁴ Cf. GONÇALVES, 1993, p. 45

forma do corpo, seria ao mesmo tempo entendimento, isto é, possuiria uma faculdade e operação na qual não participa de modo algum a matéria corporal e também força vital fisiológica, princípio da energia e movimento do corpo. (GONÇALVES, 1993, p. 46).

Ou seja, corpo e alma para Tomás de Aquino estavam unidos, superando a ideia platônica entre mundo inteligível e sensível que vigorara no pensamento de Santo Agostinho e influenciara a filosofia cristã até os escritos do reconhecido “Doutor Angélico”.

Como é possível notar, o corpo ganhava um novo *status*, a partir das considerações de Santo Tomás de Aquino: apesar da ideia da carne estar relacionada ao pecado, o dogma da criação do mundo não permitiu que os pensadores cristãos desse período a desconsiderassem com indignidade⁷⁵. O corpo ressurreto de Cristo se tornara ponto de referência para o dogma da ressurreição da carne, onde o corpo do ser humano participará um dia da vida espiritual, demonstrando não haver cisão entre essas duas instâncias.

Na Idade Média, o ser humano desenvolveu uma relação diferente com o mundo. Por se conceber como parte da criação divina, o sujeito se enxergava em situação de igualdade com tudo aquilo que o cercava, propiciando uma aproximação ‘material’ entre as partes, colaborando numa vivência que extrapolava a busca pelo sentido⁷⁶. A condição de criatura fazia com que o ser humano se percebesse pertencente ao mundo e não excêntrico a ele⁷⁷; pensamos que esta forma de relação contribuía para a elaboração de um tipo de conhecimento que não estava baseado na racionalidade. A maneira do indivíduo se relacionar com o mundo na Idade Média era bem diferente, pois o sentido era imanente às coisas⁷⁸, tinha sido dado por Deus no momento da criação, não havendo a necessidade de procurar-lhe um sentido subjacente, ou seja, um significado que ia além de sua materialidade.

⁷⁵ Ibid., p. 47

⁷⁶ Podemos pensar nas cantigas do trovadorismo português. Sabe-se que estas produções poéticas não eram para serem lidas, mas cantadas e encenadas para o público. Uma apresentação de cantigas poderia ter instrumentistas, cantores/declamadores, bailarinos, mímicos. Enfim, hoje, ao lermos as cantigas, temos somente uma inexpressiva imagem do que era quando encenadas nas praças medievais. Entendemos que essa maneira de fazer arte na Idade Média se relacionava diretamente com a forma de como eles se enxergavam no mundo. Nesse tipo de apresentação, está mais em voga a percepção e a vivência do que a busca pelo sentido. Há outros exemplos da cultura medieval que evidenciam esse caráter mais sensível e material do que uma faceta mais interpretativa e conceitual.

⁷⁷ Cf. GUMBRECHT, 2010, p. 46

⁷⁸ Ibid., p. 46

Diferente do pensamento grego da antiguidade, o ser humano não era visto como promotor do conhecimento, pois este só seria possível por meio da revelação divina, já que Deus o retinha longe do nosso intelecto⁷⁹, ou seja, o conhecimento era concebido como uma revelação e não como algo que o ser humano deveria elaborar. Fazendo uma análise dessa concepção sobre o saber humano na Idade Média, Gumbrecht (2010, p. 49) vai afirmar que talvez seja por isso que a cultura medieval tinha um medo obsessivo de perder o conhecimento, haja vista o trabalho dos monges copistas, responsáveis por multiplicar a sabedoria humana ocidental adquirida até aquele momento.

Enfim, na Idade Média o indivíduo não se enxergava como alguém capaz de promover por si só a evolução do conhecimento, pois este era concebido como um dom dado por Deus; a pessoa não se posicionava de forma distanciada do mundo, pois não aceitava a ideia de que corpo e espírito estavam em domínios distintos e divergentes. Estas considerações nos levam a crer que na cultura medieval havia mais condições para a ocorrência de uma sabedoria advinda das sensações e percepções, justamente porque o corpo e a materialidade tinham espaço destacado no pensamento da época.

Enquanto na Idade Média o ser humano não se enxergava separado do mundo e das coisas, com a Idade Moderna ele começa a se perceber como observador de tudo aquilo que o cerca, ou seja, vê-se como excêntrico ao mundo⁸⁰ e como produtor ativo de conhecimento através da interpretação⁸¹. Assim, o indivíduo, para entender o universo ao seu redor, passa a tomar certa distância do objeto a ser analisado para, a partir disso, observar minuciosamente o mundo⁸². Se na Idade Média entendia-se que a matéria comunicava ao corpo certo tipo de conhecimento, na Idade Moderna a materialidade de algo era ponto de partida para a investigação de um sentido que estava para além do objeto e isto era conquistado a partir do que futuramente seria denominado de interpretação e hermenêutica.

Aos poucos, o indivíduo passa a se ver como estranho ao mundo, diferente do que ocorria na Idade Média, quando ele se sentia pertencente ao mundo criado por Deus. Por isso o afastamento, com intuito de observar com mais

⁷⁹ Ibid., p. 48.

⁸⁰ Ibid., p. 46

⁸¹ Ibid., p. 48

⁸² Ibid., p. 44

propriedade as coisas que o cercava, e a necessidade de buscar um sentido subjacente a tudo. Tal postura em relação ao mundo ocorreu porque o ser humano passava progressivamente a se entender somente como uma entidade intelectual e incorpórea:

Só pode ser (o ser humano), por assim dizer, uma entidade puramente intelectual, pois a única função explícita que se lhe atribui é observar o mundo, e para tal parecem ser suficientes faculdades exclusivamente cognitivas. (GUMBRECHT, 2010, p. 46)

Talvez o ponto crucial da Idade Moderna em sua predisposição interpretativa e hermenêutica seja o *cogito* cartesiano com sua reprodução de dicotomias: espírito e matéria, mente e corpo, profundidade e superfície, significado e significante, em que a primeira ponta, voltada para o lado interpretativo e a busca do sentido imaterial, tem vantagens em relação à segunda ponta, em que se nota a materialidade e a corporalidade⁸³. Com o racionalismo de Descartes, que via na razão matemática a conexão entre o homem e o universo⁸⁴, a existência humana ficou somente apoiada na habilidade de pensar, submetendo não só o corpo humano, mas todas as coisas do mundo à racionalização⁸⁵.

Descartes encerra o homem no *cogito* e cava um profundo abismo entre o mundo material e o mundo espiritual, constituindo espírito e matéria dois princípios distintos e irreconciliáveis. A ideia de uma união do corpo e da alma não é, para Descartes, uma ideia clara e distinta, que se apresenta ao espírito com evidência, o que o leva a negar-lhe veracidade. Para ele, é ‘somente ao espírito e não ao composto de espírito e corpo, que compete conhecer a verdade das coisas. (GONÇALVES, 1993, p. 50-51)

Se com a noção de alma em Santo Agostinho temos os laivos de um ‘eu interior’, podemos afirmar que é com Descartes, a partir da ‘descoberta’ da subjetividade, que a época moderna realmente se inicia. Cerrado na abstração do pensamento, o eu de Descartes está afastado do mundo, pois o conhecimento pela via corporal é modificado pela sua representação na mente e o mundo que nos rodeia passa a ser compreendido como dados da consciência⁸⁶.

⁸³ Ibid., p. 8

⁸⁴ Cf. GONÇALVES, 1993, p. 50

⁸⁵ Cf. GUMBRECHT, 2010, p. 55-56

⁸⁶ Cf. GONÇALVES, 1993, p. 51

Podemos sintetizar que o início da modernidade se deu quando o ser humano passa a se ver como produtor de conhecimento, entendendo-se como um ser espiritual, ou seja, que consegue vislumbrar o que está além da materialidade das coisas. O mundo é material, cabendo à humanidade buscar o sentido e a verdade que subjazem a sua concretude. Em linhas gerais, entendemos que o indivíduo, ao se conceber como um ser não mais que espiritual, passa a querer buscar também o sentido espiritual do mundo, o significado que está além de sua materialidade. Desta forma, o racionalismo chancelava que a única forma do ser humano se relacionar com o mundo seria pela conceituação, pela atribuição de sentido. Logo, se esta forma de se vincular com o mundo estava arraigada na cultura da época, a experiência sensível, que incluía os sentidos e a percepção corporal, quando vivenciada, deveria ser entendida como algo extraordinário, ou seja, não fazia parte do cotidiano da vida das pessoas daquela época.

O posicionamento humano distanciado do mundo, tendo em vista a sua abstração racional, fará desenvolver no futuro a subdisciplina filosófica denominada de Hermenêutica, ciência que dirá que a superfície material do mundo e dos objetos não é capaz de expressar toda a verdade contida em sua ‘profundidade espiritual’. Essa afirmação dará forças ao método interpretativo, percurso intelectual que pretende reparar as deficiências da expressão do objeto em sua condição material⁸⁷.

Além do racionalismo de Descartes, o Iluminismo foi um momento na Idade Moderna em que o conhecimento, já compreendido como produto da ação humana, passa a ser aceito somente pela via do desempenho racional. Todo conhecimento adquirido deveria passar por uma revisão crítica, a fim de espantar qualquer resquício de superstição ou credence, o que culminou com o revigoramento do campo hermenêutico e a expansão da visão de mundo metafísica⁸⁸.

Pode-se mesmo afirmar que o Iluminismo foi o ápice da visão de mundo metafísica, que estava no ponto mais alto de seu desenvolvimento e ainda não começara a sofrer a interferência de problemas e crises intrínsecas. Pelo contrário: desde o início do século XVIII o princípio de que todo o conhecimento acerca do mundo deveria ser conhecimento produzido por seres humanos havia sido levado tão a sério que o conhecimento revelado e, pelo

⁸⁷ Cf. GUMBRECHT, 1998, p. 12-13

⁸⁸ Ibid., p. 57

mesmo motivo, o conhecimento que era reconhecido como parte dessa tradição estavam sujeitos a um rigorosíssimo processo de revisão. A ânsia de reunir o novo conhecimento e colocá-lo em circulação o mais amplamente possível fez do século XVIII a grande era dos dicionários e das enciclopédias. Em nenhuma outra época se acreditou tão profundamente no poder do conhecimento. (GUMBRECHT, 2010, p. 57).

O Iluminismo reforçou de forma impactante o distanciamento entre sujeito e o mundo, influenciando até os dias atuais nossa forma de conceber o conhecimento. É interessante observar que os filósofos iluministas acreditaram que seria possível alcançar o conhecimento total e colocá-lo disponível nas *Enciclopédias*, para que fosse acessível a todos. Com ele, acreditavam que seria possível elaborar instituições sociais e políticas perfeitas para o verdadeiro progresso da humanidade⁸⁹. Foi nesse período que começou a se desenvolver uma nova ideia do espaço público, visto como local de ponderações e questionamentos, em que as pessoas colocariam seus pontos de vista sobre uma determinada pauta e, a partir do debate, chegariam a um acordo que demonstrasse uma visão única de futuro⁹⁰. No entanto, a ideia de se alcançar um olhar unívoco das coisas pela razão se demonstrou incapaz de ser realizada. Um exemplo citado por Gumbrecht (2010, p. 58) foi o momento em que os enciclopedistas editores Diderot e D'Alembert perceberam que os verbetes que tratavam de assuntos aproximados, ao invés de se complementarem, em muitos casos se contradiziam, gerando uma imensa confusão. Nesse caso relatado, verifica-se o início da crise da representação⁹¹, onde se constata a precariedade de se atribuir conceito ao mundo que nos cerca. É nesse período que vemos Baumgarten lançando, a partir da ideia da experiência estética, a junção entre o conhecimento racional e o sensível. O percurso racional, principalmente nas áreas das ciências humanas, já vinha se demonstrando implausível e inconsistente; com isso, aos poucos a apropriação do mundo pela via corporal voltava a se apresentar como possibilidade epistemológica⁹².

Se no início da Idade Moderna, com o racionalismo cartesiano, a verdade, entendida como conceito que nascia a partir da dúvida racional, era considerada o ponto principal do pensamento humano, com o passar do tempo, no

⁸⁹ Ibid., p. 57

⁹⁰ Ibid., p. 58

⁹¹ Ibid., p. 60

⁹² Ibid., p. 60

Iluminismo, encarado historicamente como o ápice do racionalismo, depois de seus arroubos iniciais pela verdade única das coisas, capaz de fomentar uma vida social melhor, vemos que ela deixa de ser singular para alcançar, de forma conflituosa, o diverso. Dito de outra forma, em torno do início do século XIX, percebe-se que na filosofia a verdade passa a ser plural, porque esta vai depender do ponto de vista do observador, que, além de se preocupar com o distanciamento em relação ao objeto para melhor descrevê-lo, vai observar a si mesmo no momento em que analisa o mundo. Podemos resumir essa mudança epistemológica da seguinte forma: o corpo passa a ser considerado como possibilidade de observação do mundo, o que coloca a formulação de conceitos (razão) e a percepção (corpo) em igualdade na construção do conhecimento; e a verdade sobre as coisas se sujeita à perspectiva do observador, passando a ser diversificada, ou seja, concebiam-se uma abundância de definições para cada assunto analisado, o que, em última instância, segundo Gumbrecht (2010, p. 62) “destruía a crença na estabilidade dos objetos de referência”. Em relação às ciências humanas, ou ciências do espírito, as várias possibilidades de ver o mundo foram enquadradas na representação por meio de narrativas, consideradas como o único caminho possível de se falar sobre as múltiplas facetas de algo⁹³. Gumbrecht (2010, p. 63) afirma que “os discursos narrativos abrem um espaço no qual a multiplicidade de representações pode ser integrada e ganhar a forma de uma sequência”. Vêmos isto acontecer até mesmo na literatura: vários romances do século XIX são bons exemplos de como se portar diante das adversidades do multiperspectivismo⁹⁴: as diferentes formas de olhar a realidade dos personagens não convergem numa única visão na obra, mas sugerem ao leitor um todo coeso devido ao efeito que procuram suscitar⁹⁵. No entanto, no século XX, percebe-se a incompatibilidade entre percepção e experiência, no que tange às ciências humanas, conduzindo-a na admissão da perspectiva fenomenológica idealista e

⁹³ A filosofia da história de Hegel e discurso evolucionista que segue a linha de Darwin são exemplos de colocações narrativas que abrem espaço para a multiplicidade de representações, de acordo com Gumbrecht (2010, p. 63).

⁹⁴ *Ibid.*, p. 63

⁹⁵ Podemos pensar, talvez, em obras de Machado de Assis, grande escritor brasileiro que, em muitas de suas obras se percebe o fim do ponto de vista fixo e restrito do narrador tradicional, passando a um narrador multiperspectivista, isto é, que nos apresenta várias formas de se discutir sobre um objeto.

culminando, mais atualmente, numa concepção construtivista, que entende que a matéria pode ser transformada segundo a cultura e vontade humanas⁹⁶.

3.3. Vivência estética e presença

A verdade é que a busca pelo conhecimento, principalmente no que se refere às ciências humanas, deixou de se orientar para o mundo, tornando-se distante da vida⁹⁷. Sendo excêntrico ao mundo, o sujeito tem a possibilidade de produzir sentido, com o fim último de transformar as coisas que nos cercam, através da interpretação. No entanto, em meio às dubiedades que a metafísica promovia (e ainda promove), um filósofo, Heidegger, foi capaz de abordar a enigmaticidade e a plenitude do *ser-aí* e das coisas, substituindo o paradigma filosófico vigente sujeito/objeto pela ideia de ‘ser-no-mundo’, possibilitando pensar o ser humano novamente em contato com o mundo que o cerca, sem que este se preocupe em analisá-lo, descrevê-lo ou entendê-lo.

Entendemos que é a partir desse contato com o mundo que se torna possível o ‘desvelamento do Ser’, aquele momento em que o indivíduo ultrapassa os limites da razão, e está em consonância com o mundo que tem ao alcance das mãos. A ideia de desvelamento do Ser é o que chamamos de presença e também de *experiência estética*. Por ela se dar justamente nesse nível em que a razão não tem influência, passaremos a denominá-la de *vivência estética* no decorrer deste trabalho, pois o termo *experiência*, tanto em grego (*empeiria*) quanto em latim (*experientia*) e em alemão (*Erfahrung*), sugere a ideia de percorrer o objeto em busca do seu significado profundo⁹⁸; ou seja, o vocábulo *experiência* nos conduz à ideia de produção de sentido, enquanto que *vivência*, do alemão *Erlebnis*, nos remete ao conceito de processo, de algo que está simultaneamente em movimento de emergência e de retirada; além disso, se a vivência estética é o desvelamento

⁹⁶ Cf. CASTRO, 2011, p. 109

⁹⁷ Antonin Artaud, grande pensador e artista francês, no livro *O teatro e seu duplo*, discorre sobre a linguagem feita para a satisfação dos sentidos físicos, ao invés de uma linguagem capaz somente de carregar os significados (p. 37). Parece-nos que artistas e pensadores têm observado que a nossa cultura tem perdido o contato com o corpo, preocupando-se somente com aquilo que subjaz a linguagem.

⁹⁸ Cf. BINGEMER, 2013, p. 209

do Ser da arte, precisa-se saber que o Ser é a total ausência de conceito, logo não pode ser experimentado⁹⁹ (racionalizado).

A partir daqui, faremos uma abordagem procurando descrever algumas constituintes importantes da vivência estética, aproximando-as dos efeitos da experiência mística, já que entendemos que ambas parecem ter uma origem comum no desvelamento do Ser. Com esta interpelação, demonstraremos que, tanto o que busca fruir da arte quanto aquele que procura o contato direto com o divino, ambas as vivências falam da nossa necessidade (até mesmo intelectual) de resgate das nossas emoções e afetividades.

Em primeiro lugar, a vivência estética, ao que nos parece, pode ser caracterizada como momentos de intensidade. Isto significa dizer que “o que sentimos não é mais do que um nível particularmente elevado no funcionamento de algumas de nossas faculdades gerais, cognitivas, emocionais e talvez físicas”¹⁰⁰. De fato, quando formos ler a crônica *Ano muito bom*, de Cecília Meireles, neste trabalho, a narração dos fatos, aos poucos, nos encaminhará para um momento grandioso em que teremos a sensação da unidade, da superação das diferenças de forma tão intensa que sentiremos uma emoção como que se estivéssemos participando daquela esplêndida ocasião. Temos para nós que uma das características da vivência mística é igualmente a produção de momentos de intensidade; o místico fala de sua união com Deus de forma entusiasmada, com uma linguagem calorosa, típica daquele que vivenciou uma forte emoção. Santa Tereza D’Ávila expressa essa intensidade de forma impetuosa, numa linguagem erótica, demonstrando ao leitor o regozijo de seu corpo diante do encontro com o divino:

Eu via um anjo perto de mim, do lado esquerdo... Vi que trazia nas mãos um comprido dardo de ouro cuja ponta de ferro julguei que havia um pouco de fogo. Eu tinha a impressão de que ele me perfurava o coração com o dardo algumas vezes, atingindo-me as entranhas. (...) A dor era tão grande que eu soltava gemidos, e era tão excessiva a suavidade produzida por essa dor imensa que a alma não desejava que tivesse fim nem se contentava senão com a presença de Deus. Não se trata de dor corporal; é espiritual, se bem que o corpo também participe, às vezes muito¹⁰¹.

⁹⁹ Cf. GUMBRECHT, 2016, p. 37

¹⁰⁰ Ibid., p. 127.

¹⁰¹ TERESA D’ÁVILA, 2001, p. 194.

Podemos concluir que o testemunho dos místicos é o indício dos momentos de intensidade da vivência mística e, por conseguinte, é possível afirmar que essa vivência pode ser caracterizada justamente pela intensidade.

Outro fator que chama a nossa atenção pela vivência estética é a conjuntura necessária para que ela ocorra. Gumbrecht (2010, p. 128) afirma que a vivência estética nos atrai porque é algo que o mundo cotidiano não nos pode disponibilizar. Portanto, a vivência estética se processa em ocasiões que se afastam daquilo que é recorrente, costumeiro. Isto porque mundo cotidiano abafa a nossa condição de existência, enquanto que a vivência estética, por meio da forte emoção que proporciona (intensidade), nos retira desse domínio habitual. É interessante ressaltar também que não há um caminho regular capaz de nos garantir que a vivência estética aconteça¹⁰²; entendemos que o distanciamento do cotidiano ao ler uma obra ficcional, por exemplo, e a nossa atitude de atenção, buscando mergulhar completamente naquele mundo ficcional, em muitos casos não buscando elaborar sentidos para aquilo que se lê, mas, simplesmente, procurando concentrar-se naquele universo narrado, são meios para que possa ocorrer a vivência estética. Não há uma certeza, mas sempre haverá, de nossa parte, o desejo de que ela ocorra. No que tange à vivência mística, depreendemos sua autonomia em relação à religião; no entanto, toda religião, ao que nos parece, nasce justamente de uma vivência mística. A religião, após o seu 'nascimento', cria suas regras, suas tradições, traça o caminho de suas práticas rituais, enquanto que a mística é aberta à vivência do Ser, da maneira como ele se desvelar. Daí é possível entender a desconfiança da religião para com algumas vivências místicas, pelo menos em território cristão. O místico é aquele que sai do circuito rotineiro da religião, a fim de se pôr em estado de receptividade em relação ao divino. cremos que o percurso necessário para que a vivência mística ocorra seja muito parecido com a da vivência estética. O indivíduo precisa se colocar em estado de atenção ao divino, buscando sair daquele circuito religioso convencional; não é possível afirmar que, mesmo trilhando o caminho da atenção e da quietude interior, o encontro com o divino ocorra. No entanto, há sempre o desejo do místico para que esse momento aconteça.

¹⁰² Cf. GUMBRECHT, 2010, p. 130

Epifania é um termo frequentemente utilizado na vivência estética e na vivência mística. No campo religioso, a epifania corresponde ao maravilhamento humano diante das teofanias, ou seja, perante as manifestações divinas. O termo origina-se do grego *epipháneia*, comumente descrito como ‘manifestação’, no entanto, sua etimologia nos diz algo a mais: *epi*, significando ‘estar acima’ e *phanéia*, ‘daquilo que aparece e brilha’¹⁰³. Portanto, em sentido religioso, a epifania é a revelação do divino para o ser humano e esse momento de encontro causa neste último a sensação de maravilhamento. A arte parece outorgar sensação semelhante, funcionando, muitas vezes, como um substitutivo da revelação, não negando e nem prejudicando o sentimento religioso ¹⁰⁴. De acordo com Gumbrecht, a epifania pode ser caracterizada como um ‘evento’, ou seja, o surgimento e a retirada de algo. O autor reforça a ideia da substancialidade dos efeitos de presença na vivência estética:

Se admitirmos (como já fizemos) que não existe experiência estética sem um efeito de presença e não há efeitos de presença sem que esteja em jogo a substância; se, além disso, admitirmos que, para ser percebida, uma substância tem de ter forma; e se, finalmente, aceitarmos (...) que o componente de presença na tensão ou oscilação que constitui a experiência estética nunca pode ser estabilizado, segue-se que sempre que um objeto da experiência estética surge e por momentos produz em nós essa sensação de intensidade, ela parece vir do nada. (GUMBRECHT, 2010, p. 141).

Portanto, a vivência estética, entendida como epifania, é reconhecida como um evento em que algo de material surge para o indivíduo, no momento em que este ‘se deixa levar pelo objeto artístico’, desaparecendo, em seguida, quando a pessoa parte para a produção de sentido, buscando o significado que está além da obra de arte. Em outras palavras a vivência estética se dá com qualquer objeto artístico em nível material, desfazendo-se quando procuramos uma explicação lógica para a sua elaboração. A epifania, seja no plano místico, seja na esfera artística, fala dos instantes de iluminação que saem dos limites da lógica, possibilitando o nosso encontro intenso e realmente físico com o divino ou com a arte.

Por último, pensamos de que maneira a vivência estética e mística podem ser proveitosas para nossa sociedade. Consideramos ambas as vivências uma

¹⁰³ Cf. BERNARDO, 2014, p. 132

¹⁰⁴ Ibid., p. 132

quebra do nosso principal registro de aproximação do mundo: a busca pelo sentido. Como abordamos anteriormente, na cultura ocidental, a partir do cartesianismo, somos constantemente impulsionados a descobrir o sentido que subjaz às coisas que nos cercam, e, com isso, perdemos a habilidade de nos enxergarmos em continuidade com o mundo. Pensar a vivência estética como forma de aproximação do mundo (e do objeto artístico) não baseada na lógica desenvolve em nós uma relação a ser estabelecida a partir da concretude material das coisas que nos cercam. No meio acadêmico, na área da literatura, por exemplo, dar atenção à materialidade significa reativar em nós a dimensão corpórea e espacial que esta arte pode proporcionar. No que tange à vivência mística, nossa cultura a entende como uma forma de vida espiritual, no entanto, os êxtases místicos, alcançados após um percurso rítmico de orações e práticas ascéticas, são manifestações do impacto físico conquistado a partir do encontro da pessoa com o divino. Enquanto muitos se prendem ao aspecto teórico da religião, o místico é aquele que expande seus horizontes de vivência, importando-se somente em buscar de forma incessante o encontro com divino; no entanto, o místico não pára nisto: ele testemunha o seu encontro e aponta os caminhos para que outros também possam experimentar a vitalidade existente em Deus.

4 Experiência Mística

O ponto de partida e a essencial distinção não é que o místico tenha outra e nova relação com Deus, mas o fato de que ele tem um Deus diferente. (OTTO, 2007, p. 5)

Neste capítulo, queremos observar a relação existente entre a experiência mística e os efeitos de presença; para tanto, no primeiro momento, queremos discorrer sobre o significado do termo *mística*. A experiência mística produz um tipo de conhecimento que com o passar dos tempos vai sendo visto com certa desconfiança. O conhecimento conquistado pela contemplação e pela busca de atenção na divindade precisa dar lugar a um conhecimento racional, calculista e distanciado. Deus precisa deixar de ser tangível para ser somente observável. Num segundo momento, faremos um estudo sobre a experiência mística sob a ótica de três grandes pensadores do tema: Rudolf Otto, com suas considerações sobre o numinoso, Henrique Cláudio de Lima Vaz, filósofo brasileiro que fez um trabalho amplo sobre a experiência mística na tradição ocidental e, por último, William James, filósofo e psicólogo responsável por estabelecer aquilo que hoje podemos dizer de uma *psicologia da experiência mística*. Estas autoridades abordarão algo que é muito caro a este trabalho: a questão da tangibilidade do divino. Tal consideração será abordada no terceiro tópico deste capítulo, em que veremos a relação entre experiência mística e experiência estética e a questão da produção de presença. No quarto tópico, resgatamos novamente a questão do sentimento numinoso de Rudolf Otto para demonstrarmos que algumas atitudes que tomamos, de certo modo comparáveis, diante de um objeto artístico ou de uma situação religiosa podem ocasionar a produção de presença. Depois de demonstrar vários pontos de encontro entre experiência estética e experiência mística, no último tópico queremos apontar para um ponto discordante entre elas: a questão da ética. Enquanto a experiência mística, devido ao seu apoio num conceito amplo de religiosidade que de alguma forma traz para o indivíduo certa responsabilidade por tudo o que o cerca, a experiência estética carece desse tipo de referência, o que culmina num total desligamento com tudo o que se apresenta fora dos limites daquela vivência. Este capítulo, portanto, pretende nos inserir na

abrangente discussão sobre a produção de presença, possibilitando, no próximo capítulo, uma leitura mais focada na intenção de deslindar e descobrir os efeitos estéticos ou místicos da obra de Cecília Meireles.

4.1

Acerca do termo *mística*

Mística é um termo que tem grande amplitude significativa. Antes de nos aprofundarmos na relação entre experiência mística e efeitos de presença, é necessário que delimitemos o seu conceito. O termo *mística* tem origem no adjetivo grego *mystikós*, derivando do verbo *myo*, cujo significado é *calar-se, fechar os olhos*. Deste mesmo vocábulo grego advém a palavra *mistério* (*musterion*), que na cultura helênica se relacionava às cerimônias de iniciação do *mystes*, indivíduo que seria iniciado nas práticas da religião.

Quando se fala atualmente em mística ou mistério, de maneira geral se pensa em algo maravilhoso, incomum, de caráter insólito, que se distancia daquilo que é natural, para culminar no sobrenatural, ou seja, relaciona-se a algo mágico, fora da razoabilidade. No entanto, ao que nos parece, na Grécia antiga, ao mesmo tempo em que se desenvolvia o conceito de indivíduo, surgia entre os gregos o desejo de uma ‘espiritualidade’ mais pessoal, além das práticas religiosas de teor público¹⁰⁵. Desta forma nascia o *musterion*, uma iniciação que em nada se relacionava com o abandono da racionalidade, algo muito importante para os gregos; os mistérios, de acordo com Armstrong (2011, p. 69), “eram psicodramas meticulosamente concebidos, nos quais os *mystai* (iniciados) viviam uma extraordinária experiência do sagrado que, em muitos casos, mudava por completo sua maneira de ver a vida e a morte”. Em âmbito cristão, na Idade Média, não se utilizava o termo *mística* como substantivo; tal palavra só era usada – esporadicamente – como adjetivo para o termo teologia, indicando a ideia de silêncio interior, de discrição e nunca como algo relacionado ao extraordinário, ao que está fora da realidade natural¹⁰⁶. Vannini (2005, p. 12) afirma que na Idade

¹⁰⁵ Falamos aqui dos cultos de mistério que se deu em âmbito grego, notadamente em Elêusis, durante o século VI a.C., ritos secretos que oportunizavam aos partícipes uma intensa experiência do sagrado. Portanto, *musterion* era uma prática em que o indivíduo se deixava mergulhar naquelas práticas rituais propostas a fim de alcançar uma vivência religiosa mais profunda. Cf. ARMSTRONG, 2011, p. 367.

¹⁰⁶ Cf. LIMA VAZ, 2000, p. 55.

Média utilizava-se o termo *contemplação*, palavra que define bem a busca pela atenção e a concentração em Deus, para designar aquilo que atualmente definimos como *mística*.

A Idade Moderna, período em que a razão passou a ser o ponto determinante de todo e qualquer conhecimento, legou-nos a Igreja da Contrarreforma e teve seu ápice cultural com o Iluminismo. Em âmbito religioso, todo indivíduo que buscava essa relação mais aproximada com Deus através do silêncio, oração e contemplação era tido sob suspeita; na tentativa de poder explicar e racionalizar os resultados de tal relação com Deus, surgiram vários tratados sobre mística, que só complexificaram o assunto, tornando-o distante das pessoas. O Iluminismo, com sua ânsia pela razão, responsável por tornar o termo um substantivo, condenou de vez a mística, pois, tudo aquilo que não podia ser racionalmente comprovado era tido como um engodo e, portanto, deveria ser rejeitado. Talvez, a partir disto, nasce por derivação o termo *mistificação*, significando logro ou engano, justamente porque mística representava a falsificação.

Agora é possível entender porque ainda hoje, apesar da grande abertura do campo para os mais variados tipos de estudo, a mística é entendida como algo fora da realidade e vista com certa suspeita¹⁰⁷. Somos resultados de uma época em que se considerava grandemente a razão como única forma de conhecer o mundo. No entanto, as referidas pesquisas têm conseguido aos poucos colocar a mística para o grande público como algo positivo, que resgata a possibilidade de buscarmos uma relação com Deus, ou qualquer outra força dita como superior, que não exclua o racional, mas que privilegie a nossa abertura às sensações a partir da contemplação e do silêncio. O encontro místico proporciona uma relação diferente com a divindade, onde não há necessidade de se questionar o que tal momento, motivado pela contemplação e pelo silêncio, proporciona ao indivíduo; nem de equacionar o que se aprendeu ao se permitir esse encontro com o Outro divino; cessa-se as perguntas e toda busca por significado, pois o indivíduo e a divindade se tornam uma única coisa e isto excede o nível das palavras.

¹⁰⁷ Cf. BINGEMER, 2013, p. 16

4.2 Definições de Experiência Mística

Antes de tudo, é preciso separar experiência religiosa de experiência mística, pois entendemos que esta última pode acontecer fora dos limites da religião, ou seja, não é necessária a pertença a alguma instituição religiosa para que haja a ocorrência da experiência mística.

Rudolf Otto, no início do século XX, foi quem conseguiu delimitar de forma clara estas duas instâncias. Seguimos de perto as explicações de Bingemer (2013, p. 215-218) sobre o referido pesquisador para explicar a diferença entre experiência mística e experiência religiosa. Para o teólogo, a experiência religiosa foge ao campo da racionalidade, não sendo possível extrair nenhum conteúdo de categoria conceitual ou moral, em outras palavras, escapa ao bom senso, à ideia de sentido comum. Além disso, a experiência religiosa é terrível, pois o impacto do divino na psique humana é capaz de aterrorizá-lo: “um ser singular e finito está subitamente colocado em presença de uma realidade irreduzível a tudo que revela da ordem do cosmo ou do humano. O que é então vivido e experimentado nesta interlocução escapa a todo pensamento como a toda vontade”¹⁰⁸. Otto chama a isto de *mysterium tremendum*, o sentimento psíquico aterrorizador, de caráter suportável, que se refere ao encontro com o totalmente outro, ou seja, àquilo que não se assemelha a nada que possa ser reconhecível racionalmente, escapando a toda e qualquer definição. Ao mesmo tempo, a denomina também de *mysterium fascinans*, por ser uma experiência que retira o indivíduo da vida prosaica, e por isso exerce uma fascinação e um encantamento tal que, mesmo em ameaça de se perder como indivíduo, prefere ceder ao deslumbramento desta sedução. Assim, evidencia-se que a experiência religiosa tem um caráter ambíguo, pois, concomitantemente provoca o medo e sedução: pavor por se encontrar diante do Sagrado, mas atraído pela sua novidade. Esse movimento de terror e fascinação é nomeado por Otto de numinoso. Para o referido teólogo, a essência da religião é essa experiência com o numinoso, que Bingemer (2013, p. 217) sintetiza:

A essência da religião para Otto deve, portanto, ser encontrada no sentimento pré-racional do numinoso, o qual deverá ser entendido como ‘consciência criatural’ ou ‘criaturidade’ humana que se experiência na presença do

¹⁰⁸ BINGEMER, 2013, p. 215-216.

mysterium tremendum, a fonte transcendente experimentada como o ‘totalmente outro’.

Desta forma, a religião nasce de uma experiência numinosa, onde o indivíduo vivencia a sua pequenez diante da grandeza do ‘totalmente outro’. O encontro com este outro que não se enquadra em categorias explicativas faz com que o ser humano tome contato com sua fragilidade, e se entenda como criatura.

Enquanto a experiência religiosa acontece a partir do encontro entre o indivíduo e o outro divino, percebendo-se ainda a separação entre estes dois abismos, a experiência mística, de acordo com Otto, decorre justamente de o indivíduo enxergar o numinoso como a única realidade a se buscar, culminando num autoaniquilamento¹⁰⁹. Assim, a experiência mística seria um constante desfazer das barreiras que delimitam o indivíduo e o divino, a ponto daquele se identificar totalmente com este, fundindo-se, numa proximidade que o leva à perda de si no momento do êxtase.

Seguindo de perto a definição de Otto para experiência mística, temos o filósofo brasileiro Henrique C. de Lima Vaz, que vai dizer que a “experiência mística é um fenômeno totalizante, no qual estão integrados todos os aspectos da complexa realidade humana”¹¹⁰. Mais à frente, concordando com Otto, vai dizer que

A experiência mística apresenta-se dentro da esfera do Sagrado caracterizada pela certeza de uma anulação da distância entre sujeito e o objeto imposta pela manifestação do Outro absoluto como *tremendum* (para usar a terminologia de R. Otto); ela é experiência do Outro absoluto como *fasciniosum*, mas o *fascinium* aqui é apelo a uma forma de união na qual prevalece o aspecto participativo e frutivo, tendendo dinamicamente para uma quase-identidade com o Absoluto e transformando radicalmente a existência daquele que se vê implicado nessa experiência. (LIMA VAZ, 2000, p. 15-16)

Dizer que a experiência mística é uma experiência totalizante implica em perceber que ela não está delimitada em apenas uma dimensão da existência, como afirma Bingemer (2013, p. 237), mas ocupa sua totalidade, ou seja, corpo e psique. É interessante perceber que a experiência mística acontece na integralidade humana e com isso subentende-se que o corpo tem sua importância. Fazendo um contraste entre mística e teologia, esta procura abordar Deus somente

¹⁰⁹ Ibid., p. 217.

¹¹⁰ Cf. LIMA VAZ, 2000, p. 15

pelo intelecto, ou seja, vai buscar analisar ‘cientificamente’ a revelação divina, enquanto que aquela tem um apelo sensorial, não estando interessada em discutir o mistério, mas em adentrá-lo, perceber suas nuances, ser afetado por ele.

Este caminho de ir ao encontro do mistério automaticamente promove um sentimento de fruição. Aprofundando um pouco mais sobre a experiência fruitiva, Vaz (2000, p. 16) afirma que

Ela se exerce através de um tipo de conhecimento do seu objeto e de adesão afetivo-volitiva que transcendem o modo usual de operar das nossas faculdades superiores de conhecer e querer, e visa, em sua intencionalidade *objetiva*, o *Absoluto*, ultrapassando a contingência e relatividade dos objetos que se oferecem à nossa experiência ordinária.

A mística promove um tipo de conhecimento que não é organizado pela via racional. O conhecimento racional nasce do distanciamento entre sujeito e objeto e, de acordo com seus parâmetros, tal afastamento é necessário para que se possa abarcar pretensamente toda a sua conjuntura. No entanto, esta posição interpretativa, ao buscar a ‘essência espiritual’ do objeto, acaba por perdê-lo, fixando-se somente em suas abstrações que na realidade denotam a nossa perda-do-mundo¹¹¹, ao passo que, a experiência mística quebra o distanciamento entre sujeito e objeto, como bem afirmaram Otto e Vaz, e isto favorece outro tipo de conhecimento, que chamamos de conhecimento revelado.

Para entendermos esta questão do conhecimento revelado, antes, precisamos compreender que há, ao que nos parece, pelo menos duas formas de estabelecermos um ponto de contato com as coisas que nos cercam: a primeira, através do pensamento e reflexão, o segundo, por meio do corpo. No primeiro

¹¹¹ Termo utilizado por Gumbrecht para afirmar que nas ‘Ciências Humanas’ estamos a todo o momento de forma exaustiva buscando atribuir sentido aos fenômenos analisados e tal postura acaba por nos distanciar dos fenômenos. Isto acontece porque a busca pelo sentido faz com que nos distanciemos do objeto analisado a fim de podermos esquadrihá-lo melhor, é o que chamamos de distanciamento científico, muito importante para as áreas das ciências naturais, por exemplo, mas que tem seus pontos positivos e negativos nas áreas humanas, como a teologia, a literatura, a história etc. Essa postura analítica teve início, de acordo com Gumbrecht, na Idade Moderna, com a consolidação do *cogito* cartesiano que promoveu a dicotomia espírito e matéria, cuja primeira ponta vai se referir ao sentido espiritual, ou seja, à interpretação, que é o movimento de ‘descobrir’ o que está subjacente ao objeto e, na segunda ponta, a materialidade do objeto, a ‘coisa’ em si, considerada inferior à primeira ponta. Para Gumbrecht, devemos resgatar, nas áreas humanas, o que ele chama de ‘coisidade do mundo’, em contraponto à ‘perda do mundo’, a fim de desenvolver melhor um espaço para a vivência ou experiência não conceitual daquilo que nos chega pelo tangível. Tocar e ser tocado pelo objeto produz uma experiência que ultrapassa o nível da linguagem e resgata novamente a nossa capacidade de nos encantarmos com aquilo que nos cerca.

caso, entende-se que há no objeto observado um significado que precisa ser encontrado; neste tipo de busca de contato, fica subentendido que somente nós, seres humanos, podemos autorizar a existência de algo, justamente porque somos os únicos a lhe atribuir o sentido. O mundo, como tal, não tem sentido, como afirma Huston (2010, p. 18), nós, como seres racionais, damos-lhe um significado, a fim de que o seu silêncio ensurdecedor não nos deixe loucos. Nós permitimos às coisas serem. No segundo caso, a aproximação do corpo com o objeto promove também um tipo de conhecimento que num primeiro momento não é conceitual; é como se fosse um *surgir e o acontecer da verdade*, nas palavras de Heidegger¹¹², igualmente a um lampejo, ou verdadeiros instantes em que temos a sensação de que a última peça do quebra-cabeça foi colocada. O sentido do objeto é inerente a ele e isto se apresenta ao corpo de forma tangível e não há ali a busca de conceitos, pois a verdade acontece de forma concreta à sua frente; no entanto, ela se desfaz da mesma maneira de aparece.

Neste sentido, podemos colocar que a experiência mística, em muitos casos, produz um conhecimento revelado, ou seja, quando o corpo se torna ponto de contato com Deus, o indivíduo e a divindade se deixam tocar. Não há para o místico qualquer intenção de analisar Deus, mas de vivenciá-lo em sua plenitude nos instantes extáticos. É ali, na experiência mística, que acontece a revelação; a verdade inerente de Deus fica acessível ao místico no momento em que se deixa tocar por ele.

Outro importante teórico foi William James, filósofo e psicólogo americano responsável por identificar as quatro características essenciais da experiência mística: a inefabilidade, a qualidade noética, a passividade e a transitoriedade. Sobre a inefabilidade, o filósofo afirma que esta é talvez a principal característica da experiência mística: a impossibilidade de transmitir através do relato o conteúdo daquilo que se vivenciou; desta forma, aquilo que a constitui só pode ser experimentada diretamente, não havendo qualquer possibilidade de ser comunicada ou transferida a outro. Por isso, James vai afirmar que a experiência mística se assemelha mais aos estados sentimentais do que aos intelectuais. Concluindo seu parecer sobre a inefabilidade, James (1991) afirma que

¹¹² Cf. HEIDEGGER, 1977, p. 57

Ninguém pode explicar a outra pessoa, que nunca conheceu determinado sentimento, em que consistem a qualidade ou o valor dele. Precisamos ter ouvidos musicais para julgar o valor de uma sinfonia; precisamos termo-nos apaixonado para compreender o estado de espírito de um apaixonado. Se nos faltar o coração ou o ouvido, não podemos interpretar com justeza o músico nem o amante, e seremos até capazes de considerá-los donos de espíritos fracos ou absurdos. Para o místico, quase todos conferimos às suas experiências um tratamento igualmente incompetente.

Podemos depreender disso que não se pode organizar uma teoria sobre como alcançar a experiência mística, pois suas nuances sentimentais não permitem concretizar uma significação fixa sobre o assunto. Somente vivenciando a experiência mística seríamos capazes de nos pronunciar acerca de seus conteúdos; o que os místicos fazem é justamente isso: encaminhar o seu interlocutor às paragens da experiência, convidando-o por meio de seu discurso.

A qualidade noética é outro dado interessante sobre a experiência mística, de acordo com James. Esta ideia retoma e aprofunda a discussão acima sobre o conhecimento revelado que a mística proporciona. O autor afirma que “os estados místicos parecem ser também, para os que os experimentam, estados de conhecimento, estados de visão interior dirigidos às profundezas da verdade não sondadas pelo intelecto discursivo”. Ou seja, os místicos acessam um conhecimento que não tem base conceitual; o conteúdo cognitivo nasce do contato, da relação; por isso é difícil racionalizar o conhecimento místico, dado que ele tem seu ponto de apoio naquilo que é material e corpóreo e não no incorpóreo e abstrato. A impossibilidade de pôr em palavras a experiência mística não tem a ver com a abstração ou com o dado metafísico de tal evento; pensamos o contrário: tal fenômeno ocorre porque o divino se torna palpável para o místico e os resultados de relações tangíveis e ao mesmo tempo de cunho sentimental são inteiramente pessoais, comportando somente narrações que a princípio parecem culminar em digressões emocionais que, no entanto, expressam uma realidade interior e por isso parecem vagas. Há um pensamento difundido entre os desconhecedores da mística de que essa experiência é algo alienante, desligado da realidade, afastando o indivíduo da razão; ao contrário disso, James nos afirma que a qualidade noética da experiência mística aumenta o conhecimento¹¹³, que não vai ser de base racional, mas de cunho relacional e tangível, ou seja, o corpo e

¹¹³ Cf. Bingemer: <https://www.youtube.com/watch?v=6vINs-jt4Ds>

as sensações em contato com o divino se tornam locais onde é possível a produção de um novo tipo conhecimento¹¹⁴.

As outras duas características, transitoriedade e passividade, como bem afirma James, são qualidades menos evidentes, mas que podem ocorrer em estados místicos. Sobre a transitoriedade, o referido pensador diz que os estados místicos têm breve duração, o que, de acordo com Bingemer (2013, p. 219), é um ponto controvertido, pois, ao que parece muitos místicos ficaram durante longo espaço de tempo em estados de consciência alterados devido a experiência. No mais, importa saber que a experiência mística se contrapõe ao andamento cotidiano, estabelecendo-se como um momento provisório, que retira o indivíduo daquilo que é habitual. Por último, James aborda a passividade. Independentemente das várias técnicas que podem impelir o sujeito a vivenciar a experiência mística, entre elas podemos citar as práticas de respiração, de concentração e contemplação, serem bastante ativas, ao que parece a sua ocorrência não é passível de ser controlada, ou seja, o sujeito não tem condições de dizer se a experiência acontecerá; o místico deve estar aberto ao acontecimento, pois, como Bingemer (2013, p. 219) bem coloca, a experiência é “de natureza gratuita, imerecida, mesmo que o sujeito privilegiado não tenha se aplicado a exercícios ascéticos ou técnicas meditativas”.

Em sua análise sobre as contribuições de William James para os estudos da mística, Bingemer (2013, p. 241) afirma que o referido pensador considera a experiência mística como algo que se dá entre afeto e pensamento, promovendo a expansão ou alargamento dos estados de consciência, permitindo ultrapassar todos os obstáculos entre o indivíduo e a divindade.

Enfim, a experiência é o único caminho para a mística, ou seja, é vivendo intensamente esta busca do divino que se alcança o verdadeiro encontro místico. Bingemer (2013, p. 273) diz que a mística não é uma teoria nem um discurso

¹¹⁴ Bingemer, em uma comunicação feita no Centro Loyola de Belo Horizonte, expôs de forma evidente como que até mesmo na bíblia é possível ler trechos que se pede ao cristão que vivencia a religião o abandono da busca pelo conhecimento racional a fim de acessar outro tipo de conhecimento. Segue a transcrição: “A Bíblia está cheia de afirmações neste sentido (para conhecer a Deus é preciso acessar outro tipo conhecimento que não é de base racional). Por exemplo, quando o profeta Isaias vai dizer, sendo porta-voz de Deus: ‘Destruirei a inteligência dos inteligentes. Onde está o sábio? Onde está o erudito? Onde está o conhecedor deste mundo?’. Paulo vai retomar esta ideia para dizer que para conhecer a Deus e a Jesus Cristo precisa ser louco, é preciso abrir mão da inteligência dos inteligentes, da ciência que incha, da razão potente.” Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=6vINs-jt4Ds> acesso 6/10/2018.

construído rigorosamente sobre o Outro, no entanto, toda e qualquer expressão sobre o assunto se faz possível a partir de uma experiência, que se trata da consciência da presença divina, vivenciada antes de formulações conceituais ou analíticas. A experiência mística é uma vivência concreta do ser humano não controlável e não manipulável; entendemos, assim, que a experiência surge como um evento, encaminhando-nos para a alteridade. Neste sentido, Bingemer (2013, p. 274) assim afirma:

No evento místico, que se desenrola entre o ser humano e o ser divino, está, portanto, não apenas o sujeito que conhece, ou seja, o eu, o self, mas o outro, ou seja, o tu ou ainda o ele ou ela – aquele ou aquela que, por sua Alteridade e diferença, movem o eu em direção a uma jornada de conhecimento sem caminhos previamente traçados e sem seguranças outras do que a aventura da descoberta progressiva daquilo que algo ou alguém que não sou eu pode trazer. Esse ou essa que não sou eu, também não é isso (algo coisificado ou reificado), e sim alguém que a mim se dirige, que me fala e a quem respondo. Um outro sujeito, cuja diferença a mim se impõe como uma epifania ou uma revelação.

Outro aspecto importante da experiência mística que Bingemer (2013, p. 274) salienta é o da relação, que proporciona ao místico o encontro com essa alteridade e é a partir de tal vivência relacional que se pode afirmar que a experiência mística é um tipo de conhecimento que surge a partir da concretude do sujeito e do outro divino; em nosso entender, a experiência mística tem o caráter de impacto, devido à situação concreta em que se encontram o sujeito e o outro divino; o indivíduo sente no próprio corpo a força do impacto com o divino, a ponto de expressar esse evento, como muitos místicos o fazem, a partir da linguagem erótica.

Fica uma pergunta diante do que aqui foi elaborado: a experiência mística é uma possibilidade de vivência aberta a toda pessoa? Tal pergunta nasce justamente por ver que há cada vez mais um número crescente de pesquisas acadêmicas em torno da mística; isto talvez possa significar que haja por parte dos indivíduos cada vez mais o desejo interior de vivenciar esse tipo de experiência, que, pelo que podemos notar em suas características, escapa às lógicas convencionais de conhecimento; o mundo se tornou predominantemente cartesiano: a razão impera sobre todo e qualquer tipo de conhecimento; precisamos interpretar, buscar um sentido subjacente de tudo, e acabamos por não nos permitir desenvolver nosso lado emotivo e sensível. Pelo menos no que tange

aos estudos sobre a mística na esfera cristã, Luigi Borriello (*apud* Bingemer, 2013, p. 269) afirma que tal experiência não é para iluminados ou pessoas distantes da realidade; “a mística é o que existe de mais arraigado no mundo, ao mesmo tempo em que é o mais elevado que existe: a união com Deus”.

Neste sentido, entendemos que a experiência mística, de maneira geral, sempre optou pela busca da relação com o outro ao invés de buscar entendê-lo, reativando no indivíduo um tipo de experiência menos intelectual e mais sensível; e essa relação implica a necessidade do toque, como vemos em muitos testemunhos místicos, como é o caso de Hadewijch de Antuérpia¹¹⁵ (*apud* GRÜN, 2012, p. 72):

“Naquele momento o apelo do amor me assolou de forma tão poderosa e dolorosa que meus membros pareciam se quebrar sozinhos e todos os meus nervos distendiam desordenadamente (...). Então, Ele veio a mim em pessoa; tomou-me por completo em seus braços e apertou-me junto a si. Com todos os meus membros senti a plena bem-aventurança de seu corpo, indo de encontro ao desejo humano do meu coração”.

Outra mística, Gertrudes de Helfta¹¹⁶ (*apud* GRÜN, 2012, p. 74), também demonstra esse apelo ao toque em suas narrações místicas: “Abençoada é a boca que despeja, ó Amor Divino, tuas palavras reconfortantes, doces como mel e seu favo. Ó quando, quando minha alma será alimentada com a gordura nutritiva da tua divindade e embriagada pela abundância do teu leite?”.

Em muitos casos, a experiência mística coloca em evidência a satisfação da presença física, onde o corpo tem sua importância; é a partir dele que se dá o conhecimento do divino; os relatos místicos são cheios de intensidade, desde o poder erótico do encontro, que faz o corpo vibrar de prazer, até a sensação de completo abandono, a *noite escura da alma*¹¹⁷, em que o místico vive a angústia

¹¹⁵“Hadewijch de Antuérpia (cerca de 1220 a 1260) foi uma mística holandesa. Além do ano de nascimento, seus dados biográficos também são imprecisos. Provavelmente nunca pertenceu a um convento. Deve ter passado uma parte de sua vida em comunidades beguinas (), com mulheres correligionárias, e uma parte sozinha. Seu trabalho mais importante é um livro visionário no qual, com vigorosa eloquência imagética e expressão textual criativa, descreve sua elevação mística no estilo das visões do Apocalipse de João.” (GRÜN, 2012, p. 72)

¹¹⁶ “Gertrudes de Helfta (1256-1301) recebeu, no Mosteiro Cisterciense de Helfta, uma educação de nível singularmente alto para uma mulher de seu tempo. Aos 25 anos teve uma primeira visão, na qual se sentiu chamada por Cristo a um seguimento especial. A esta, seguiram-se outras experiências místicas. Na mística feminina alemã, ela é uma figura central; apesar de sua profunda espiritualidade mística, não viveu isolada e à margem do mundo, mas, mantendo-se próxima às pessoas, foi para elas uma importante conselheira e orientadora espiritual. Em diversas de suas obras, ela inclui suas visões e pontos de vista espirituais”. (Ibid., p. 73).

¹¹⁷ Forma como o místico espanhol São João da Cruz (1542-1591) designou o deserto espiritual onde se vivencia o abandono de Deus, ou seja, o seu total silêncio.

do desencontro. O místico vivencia tais eventos de forma acentuada, pois ‘vive na pele’ a força do encontro e da separação com Deus. A experiência mística, ao que nos parece, sempre privilegiou a proximidade, o toque e a intensidade dos momentos de encontro do indivíduo com Deus, verdadeiro fascínio pelo toque que perpetua na história outra forma de saber e é por isso que ela está tão ligada, ao nosso ver, à questão da cultura de presença.

4.3 Mística e presença

A possibilidade de fruição, ou seja, o ato de desfrutar com satisfação ou prazer de alguma coisa, é o ponto em que experiência mística e a ideia de cultura de presença convergem. A fruição para a experiência mística é o ato mais elevado da vida do espírito¹¹⁸ e, na cultura de presença, é uma reação positiva que excede a nossa capacidade de delimitá-la¹¹⁹.

Mas como se dá essa fruição para a cultura de presença e para a experiência mística? O ponto alto de uma cultura de presença é a questão do efeito de tangibilidade espacial¹²⁰ que pode acontecer através de qualquer meio de comunicação; utilizando como exemplo a literatura, determinada obra pode conduzir o leitor a um movimento de maior ou menor intensidade (fruição) e isto só será possível porque toda e qualquer forma de comunicação possui ‘elementos materiais’ que podem tocar o corpo daquele que está em interlocução com o texto literário. Fica entendido, portanto, que a experiência estética ocorrida no momento da leitura da obra é um tipo de presença. A experiência mística é um tipo de cultura de presença e esta apreciação talvez seja uma das considerações essenciais deste trabalho: quando falamos de experiência estética ou experiência mística, abordamos a questão da presença, ou seja, o indivíduo pode tocar e ser tocado pelo objeto; desta forma, ambas as experiências acontecem a partir de uma relação de nível espacial¹²¹.

¹¹⁸Cf. LIMA VAZ, 2000, p. 25

¹¹⁹ Cf. GUMBRECHT, 2010, p. 125

¹²⁰ Ibid., p. 38

¹²¹ A relação de nível espacial procura nos fazer entender que há dois corpos querendo ocupar um mesmo espaço; por exemplo, é possível dizer que há verdadeiramente um impacto do ritmo e das aliterações poéticas em leitores de poemas; o corpo humano atingido por esse lado material do

Ao que nos parece, a experiência mística talvez seja a cultura de presença que mais resistiu e persistiu no correr dos tempos. Como já abordamos anteriormente, o Ocidente, num determinado período de sua história, mais precisamente a partir do Renascimento, foi mudando paulatinamente a sua forma de obter conhecimento. Como contraposição ao Renascimento, temos a Idade Média; nesse período, o ser humano tinha outra forma de enxergar a vida: ele se considerava parte da criação divina, não havendo separação entre o indivíduo e a natureza que o cercava. Esta concepção colaborava para ativar um tipo de conhecimento que se processava a partir da ideia de que cada coisa tinha um sentido inerente a si, dado por Deus no momento da criação. O ser humano não precisava buscar o sentido das coisas que o rodeava, pois elas já tinham isto em si, de forma essencial¹²² e tal concepção favorecia de alguma forma aquilo que chamamos de cultura de presença, ou seja, uma relação espacial com o mundo dos objetos, entendendo que uma coisa presente nos dá a possibilidade do toque, viabilizando o impacto imediato em corpos humanos¹²³. Com o Renascimento e o seu clímax no Iluminismo, o ser humano começou a se enxergar separado do mundo, entendendo-se como observador e produtor de conhecimento justamente por causa do “distanciamento científico”. No entanto, as experiências místicas continuaram a acontecer no decorrer da história, resistindo como um tipo de cultura de presença, embora seus predicativos fossem da ordem da irracionalidade, do fanatismo e do conteúdo passional¹²⁴, justamente porque não seguiam os paradigmas de excentricidade. “O prazer da presença é a fórmula mística por excelência”¹²⁵. Por isso, para o místico de vertente cristã, Deus não é para ser pensado ou decifrado pela razão, mas para ser vivido na proximidade e na intensidade de uma relação.

Gumbrecht, em sua obra sobre a produção de presença, como já vimos anteriormente, diz que experiência estética é uma oscilação entre efeitos de

poema reage a tal impacto de forma física: a emoção que leva às lágrimas, o arrepio da pele, o acelerar do coração etc.

¹²² Pensamos aqui o caso da magia e da bruxaria (ou seja, causar a ocorrência de eventos através de meios externos, não naturais) na Idade Média. O homem medieval entendia que os objetos tinham em si um sentido inerente. Logo, no caso de um ato mágico feito com objetos sagrados da Igreja, por exemplo, o indivíduo buscava a solução de seu problema entendendo que tal objeto tinha um determinado significado inerente, assim, o que pleiteava pela magia por meio daquele objeto poderia ser alcançado com toda certeza. (Cf. LOYN, 1990, p. 59-60).

¹²³ Cf. GUMBRECHT, 2010, p. 13.

¹²⁴ Cf. LIMA VAZ, 2000, p. 9

¹²⁵ Cf. GUMBRECHT, 2010, p. 82

sentido e efeitos de presença. O exemplo dado pelo referido autor para explicar esta oscilação é o da poesia, cujo sistema pode suscitar no leitor a atenção ao ritmo, às rimas e às imagens construídas no texto ou, pode também, levá-lo a perceber conexões de ordem interpretativa, que contribuem para a construção de sentido do texto.

(...) as formas poéticas estão numa situação de tensão, numa forma estrutural de oscilação com a dimensão do sentido, revelou-se mais um promissor ponto de partida em direção a uma reconceitualização geral da relação entre os efeitos de sentido e efeitos de presença.¹²⁶

Mais adiante, completando a ideia da oscilação entre sentido e presença, Gumbrecht afirma que a experiência estética se dá no desequilíbrio de ambos, pois, em algum momento podemos nos deixar levar pela presença tangível do objeto e o que surge dessa relação não cabe em palavras; mas, quando se procura esquadriñar o mesmo objeto, analisando seus detalhes, a atenção na presença cede lugar ao sentido e por isso, pode-se dizer que, o efeito da presença se esvai. Diante disso, o objeto de experiência estética produz desassossego e instabilidade, como diz o autor:

É essencial o argumento de que, nessa constelação específica, o sentido não ignorará, não fará desaparecer os efeitos de presença, e a presença física – não ignorada – das coisas (de um texto, uma voz, uma tela com cores, um drama interpretado por um grupo de teatro), em última análise, não reprimirá a dimensão de sentido. A relação entre efeitos de presença e efeitos de sentido também não é uma relação de complementaridade, na qual uma função atribuída a cada uma das partes em relação à outra daria à copresença das duas a estabilidade de um padrão estrutural. Ao contrário, podemos dizer que a tensão/oscilação entre efeitos de presença e efeitos de sentido dota o objeto de experiência estética de um componente provocador de instabilidade e desassossego¹²⁷.

Por sermos seres dotados de racionalidade, não conseguimos somente permanecer com os efeitos de presença: não nos é possível ficar alheios às interpretações. Sendo assim, estamos em constante flutuação: um texto literário (ou qualquer obra artística) ora pode suscitar o estado de presença, ora nos coloca sob a análise interpretativa.

¹²⁶ Ibid., p. 40

¹²⁷ Ibid., p. 137

Na área dos estudos de literatura, a linguagem é entendida como aquilo que traz substratos para a interpretação do texto. Basta ver a história dos estudos literários para percebermos que cada escola teórica vai buscar numa faceta específica da linguagem o caminho para a interpretação do texto¹²⁸. Pouco (ou nada) se fala em experiência estética nessas escolas teóricas, levando-nos a crer que o ponto predominante para o estudo da literatura é a interpretação; desta forma, no campo da pesquisa literária estamos mais interessados naquilo que está para além da obra do que nela própria, enquanto artefato estético. Consequentemente, discute-se experiência estética fora do ambiente acadêmico: leitores comuns, que não têm o encargo de encontrar aquilo que está subjacente ao texto, são os que se aproximam de uma determinada obra simplesmente para fruir dela; leem por prazer e por isso, tendo conhecimento de causa, discutem e apontam como determinada obra pode encaminhar o leitor para a experiência estética¹²⁹.

Com isso, queremos dizer que a linguagem, em todas as suas possibilidades, pode ser ponto de partida para a busca de sentido, como também ser porta de entrada para a produção de presença. A linguagem pode oscilar entre sentido e presença. Gumbrecht (2012, p. 62), num artigo cuja proposição era aproximar linguagem e presença, dentre vários exemplos utilizados para a sua demonstração, associou a linguagem como forma de produção de presença na literatura e na experiência mística. Em outras palavras, a linguagem literária e a linguagem mística são produtoras de presença; como todo tipo de linguagem, elas podem nos encaminhar para a busca do sentido, entretanto, se nos afastarmos do desejo de querer compreender as coisas que nos são propostas, mantivermos nossa

¹²⁸ A título de exemplo, podemos observar o século XX como o século da teoria literária e, a nosso ver, todas centradas na busca incansável pelo sentido. No início do século, temos o formalismo russo, que buscou analisar os procedimentos e técnicas textuais, onde somente o texto em si mesmo interessava para a observação crítica; com o advento, ampliação e disseminação das ciências humanas, principalmente sociologia e psicanálise, a crítica literária foi buscar o sentido do texto na compreensão do comportamento humano na sociedade ou nas profundezas do inconsciente; é interessante ressaltar que termos psicanalíticos (como recalque, ego, superego, pulsão etc) foram amplamente utilizados para a interpretação do texto literário. A seguir, temos o estruturalismo, baseado em estudos linguísticos, que procurava a 'literariedade' dos textos. Com os estudos culturais, a literatura passa a ser entendida como um discurso social, onde minorias e excluídos passam a ser analisados a partir de sua posição na sociedade. Com a estética da recepção, passa-se a considerar uma nova perspectiva para a interpretação do texto literário: o leitor.

¹²⁹ Interessante notar que com a popularidade das redes sociais, muitas pessoas utilizam esse espaço para comentar obras de literatura, e em muitos casos, tais comentários giram em torno do prazer que determinada obra pode proporcionar, não se importando de maneira excessiva com a questão do sentido que o texto quer transmitir.

atenção fixa naquilo que nos está sendo dado através da linguagem, permitindo que isto chegue até perto de nós a ponto de nos confundirmos com ele, então vivenciaremos a presença. Estes momentos de iluminação são breves; a nossa razão, adormecida nestes instantes de presença, acorda buscando pôr em palavras o que nos foi apresentado.

Gumbrecht (2012, p. 69) faz um comentário sobre linguagem mística, aproximando-a da produção de presença:

Referindo-se constantemente à sua própria incapacidade de representar a intensa presença do divino, a linguagem mística produz o efeito paradoxal de estimular imaginações que parecem tornar palpável essa mesma presença. Na descrição de suas visões, Santa Teresa de Ávila, por exemplo, usa imagens altamente eróticas sob a permanente condição de um ‘como se’. Para ela, o encontro com Jesus é ‘como se estivesse sendo penetrada por uma espada’ e, ao mesmo tempo, ela se sente ‘como se um anjo emergisse de seu corpo’. Mas, em vez de entender essas formas de expressão literalmente – ‘literalmente’ como a descrição de algo, isto é, de uma experiência mística que verdadeiramente excede os limites da linguagem – tanto a visão secular como a visão analítica entenderão a própria experiência mística como efeito da linguagem e de seus poderes inerentes de autopersuasão.

Para o referido pesquisador, como falamos anteriormente, a linguagem mística trabalha com os mesmos princípios que a linguagem literária, entre os quais, destacamos a questão da epifania, que abordaremos com mais rigor no capítulo em que trabalharmos com as crônicas e poemas de Cecília Meireles. De modo geral, a epifania diz respeito ao surgimento de uma ‘coisa’ que estava ausente e se tornou presente no momento da leitura de um texto literário e essa ‘coisa’ requer espaço¹³⁰. Se nos distanciarmos do conceito de linguagem como algo somente relacionado ao sentido e percebermos que ela (a linguagem) é composta por uma realidade física e, além disso, notarmos o seu poder de encantamento¹³¹, é possível enxergar a confluência entre literatura e epifania¹³² e sua relação com a linguagem mística. Por isso, Gumbrecht vai relacionar a

¹³⁰ Id., 2012, p. 70.

¹³¹ A linguagem tem um poder de encantamento através do ritmo, fazendo tornar presente aquilo que estava ausente. Um bom exemplo disso na atualidade é a celebração da eucaristia católica; o crente atribui à recitação de determinadas palavras e gestos (e aqui vemos a importância da *performance*) a capacidade de tornar presente a substância do corpo e sangue de Jesus Cristo. Gumbrecht (2016, p. 87) afirma que a poesia e textos religiosos de maneira geral compartilham de uma dupla afinidade: o ritmo constituído pela prosódia e a magia, que é mediada pelo ritmo. Além disso, há a questão de que a poesia é primariamente (mas não necessariamente) feita para a *performance*, devido ao seu aspecto para a recitação e leitura em voz alta.

¹³² Ibid., p. 70.

linguagem mística à questão do estímulo à imaginação; para o referido pesquisador, a imaginação, criada pela linguagem, é capaz de produzir reações corporais iguais à presença real do objeto; desse modo, é possível notar (e até mesmo experimentar) um contato com tonalidades realmente físicas através da linguagem mística.

4.4 O numinoso e a produção de presença

O sentimento numinoso na obra de Rudolf Otto pode ser entendido em linhas gerais como a experiência de encontro com o totalmente outro¹³³. É um tipo de experiência que não pode ser ensinada, somente despertada; o conhecimento advindo desta experiência nasce a partir de uma relação, sendo possível adquiri-lo somente quando o indivíduo tomar contato com a alteridade.

Otto em determinado momento diz o seguinte:

A pior forma de fazê-lo (desencadear ou estimular o sentimento numinoso) é por meio de meras palavras; ao invés, cabe transmiti-lo como também se faz com sentimentos e atitudes psicológicas: pela empatia e sintonia com aquilo que se passa na psique da outra pessoa. Na postura solene, no gesto, no tom de voz e na expressão fisionômica, na manifestação da singular importância do assunto, na solene concentração e devoção da comunidade em oração, isso está mais presente que em todas as palavras e designações negativas que nós mesmos temos encontrado para tanto.

Percebemos nestas considerações pontos de contato entre o sentimento numinoso, que para Otto está relacionado ao Sagrado, e os efeitos de presença da experiência estética, voltados para a literatura: a empatia, a *performance* e a quietude.

4.4.1 A empatia, a catarse e o numinoso

Empatia significa busca por identificação com o outro, ou ainda, o ato de procurar afinidades com o diferente. Aquele que já vivenciou a experiência com o

¹³³ Cf. Otto, 2010, p. 37 ss

numinoso, não consegue transmitir tal conhecimento através de conceitos. Otto afirma que a empatia, ou seja, o esforço pela identificação com o outro em níveis psicológicos e sentimentais é um dos caminhos para despertar no indivíduo a experiência do numinoso.

Podemos ver uma relação entre a empatia para despertar o numinoso e a catarse como efeito de experiência estética. Antes de tudo, é importante considerar que a definição do termo catarse é considerada problemática na história do pensamento estético, pois, como afirma Moisés (2004, p. 71), cada época concebe-a de forma diferente, cada crítico e estudioso atribui-lhe contorno diverso, entendendo-a de maneira multimoda.

Aristóteles foi o primeiro a mencionar a ideia de catarse enquanto discorria em sua *Poética* sobre a tragédia. Segundo o filósofo, a tragédia opera a catarse das emoções ao inspirar piedade e terror¹³⁴. Este gênero de poesia dramática, cuja ação é de caráter elevado, é compreendido como imitação, não por via narrativa, mas por meio de atores que representam uma vida de especificidade grandiosa. Aristóteles, segundo Moisés (2004, p. 71), parece ter tomado por empréstimo o termo catarse da medicina, que o concebia como a “eliminação de humores corporais maléficos para restabelecer o equilíbrio próprio da saúde”. No entanto, ainda segundo Moisés, o termo anteriormente empregava um sentido religioso: a purificação ritual, espécie de batismo ou de cerimônia de iniciação.

Experiência estética e sentimento numinoso se confundem. Antônio Candido Franco ao delimitar o termo catarse no *E-dicionário de Termos Literário*, aborda esta questão, reiterando que Aristóteles atribui a origem da tragédia às improvisações dos solistas do ditirambo¹³⁵, uma invocação ao deus Dionísio, cujo culto e representação mítica sempre estiveram ligados à embriaguez do vinho como forma de se alcançar o êxtase religioso e aos sacrifícios de bode¹³⁶ em sua

¹³⁴ Cf. ARISTÓTELES, 2005, p. 24

¹³⁵ Ibid., p. 23

¹³⁶ O termo tragédia, que vem do grego *tragos* (bode) e *oidé* (canto), *tragoedia*, nestes termos, canto do bode, refere-se ao bode a ser sacrificado que na ocasião era colocado vivo no altar, funcionando como representação de algo, mas que em seguida seria morto. Os sofrimentos do animal estão na origem dos sofrimentos da personagem da tragédia; ao vivenciar o suplício do animal, os participantes do culto experienciavam o mesmo terror e piedade; da mesma forma, nas tragédias clássicas, o herói realiza uma ação trágica quando sacrifica por sua própria vontade uma parte legítima de si mesmo ou de seus interesses superiores, podendo chegar, às vezes, tal sacrifício à morte. (Cf. BERNARDO, 2014, p. 125)

honra. Segundo Cândido¹³⁷, “o primeiro ditirambo conhecido, que terá evoluído depois para a tragédia, foi, ao que parece, entoado entorno do bode por ocasião da vindima e do sacrifício”. Desta forma, o canto do ditirambo unido ao culto ritualístico do sacrifício a Dionísio regado a sangue e a vinho estão na origem arqueológica e filológica da catarse poética.

Para Aristóteles, a tragédia opera a catarse das emoções ao inspirar piedade e terror¹³⁸. Ao encenar eventos de caráter contraditório, ou seja, ao expor o personagem a imprevistos infaustos, a tragédia pretende fazer com que o espectador ‘sinta na pele’, por meio da empatia, aqueles infortúnios. Quando isto acontece, há a catarse, ou seja, a purgação, a descarga afetiva de maus sentimentos. Para que haja a catarse, nos mais variados modos ficcionais é importante a identificação, a empatia do leitor/espectador com o protagonista a fim de que ele e o personagem sejam afins naquele momento estético. Saindo do aspecto numinoso para observar o lado prático da religião¹³⁹, percebemos que a compaixão (que é uma forma de identificação com o outro) está na origem salutar da vivência religiosa. Tanto a catarse quanto a compaixão são movimentos que denotam o ‘sair de si’ para encontrar o ‘outro’.

Contudo, para ser completa, a catarse necessita de outro estágio, denominado piedade. O sofrimento por que passa o protagonista conduz o leitor/espectador ao terror, sensação que propicia o distanciamento deste com o personagem e suas contrariedades, deixando para trás a identificação. O distanciamento conscientiza o leitor/espectador de que todo percalço ficcionalmente ali colocado não é seu, ao mesmo tempo em que ocorre para ele a descarga e a depuração de sentimentos e afetos. Há um alívio, pois tudo o que foi apresentado na obra ficcional não aconteceu de fato com o leitor, ao mesmo tempo em que todo o drama vivenciado na ficção o fortalece para trabalhar, agora, suas próprias contrariedades e desafios.

O processo catártico como um todo favorece o saber intuitivo através do afloramento das emoções e sentimentos, pois por meio da ficção somos chamados a experimentar sensações que não são nossas, a enfrentar inúmeros perigos; somos

¹³⁷ Cf. <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/catarse/>

¹³⁸ Cf. ARISTÓTELES, 2005, p. 24

¹³⁹ Entendemos o lado prático da religião aquele em que se evidencia a sua melhor atitude: a possibilidade de olhar o outro e ter compaixão por ele. Ao vivenciar com o outro os seus limites, o indivíduo que pratica a religião também vai adquirindo fortaleza para lidar com seus próprios infortúnios futuros.

convidados a agir e a reagir conforme as diversas índoles psicológicas, a assumir outras perspectivas, o que torna a obra ficcional um verdadeiro treinamento para a vida e um aprendizado de humanidade¹⁴⁰.

Enfim, a empatia e a catarse se aliam ou se confundem porque trabalham com os efeitos de presença: ambas consideram a possibilidade de aproximação, do toque, da presença física (mesmo que suscitada pela imaginação) a fim de originar sensações de intensidade que não se encontram no cotidiano; o sentimento numinoso pela empatia e a experiência estética pela catarse são verdadeiras experiências de vida, ou seja, vivências que possuem caráter imediato, isto é, que se dão diretamente na subjetividade humana, apresentando conteúdos de natureza qualitativa em termos de fenomenologia, além de serem privadas e intransferíveis; cabe salientar que tal vivência só pode ser atestada pelo indivíduo, mesmo que este não tenha muito claro como apreendeu tais conteúdos, no entanto, pode afirmar que de fato viveu uma experiência¹⁴¹.

4.4.2

O numinoso, a *performance* e os efeitos de presença

Rudolf Otto afirma que o numinoso pode vir a se expressar no indivíduo quando este busca em sua vivência religiosa uma “postura solene, no gesto, no tom da voz e na expressão fisionômica, na manifestação da singular importância do assunto”, ou seja, nas mais variadas formas de ritos religiosos. Isto implica dizer que realizar certas práticas corporais¹⁴² pode conduzir o ser humano a um

¹⁴⁰ Cf. SILVA, Vera Maria Tietzmann. **Leitura literária e outras leituras:** impasses e alternativas no trabalho do professor. Belo Horizonte: RHJ, 2009, p. 47.

¹⁴¹ Cf. BINGEMER, 2013, p. 187

¹⁴² Dentre as várias possibilidades de práticas corporais que levam ao numinoso, citaremos três exemplos que se relacionam à cultura cristã, a que estamos mais envolvidos: a oração com palavras, a vivência em rituais religiosos (como a liturgia da missa, no caso da Igreja Católica), a peregrinação. Sobre a oração com palavras, muitos místicos a consideram oposta à quietude interior, no entanto, místicos cristãos, como Francisco de Assis e Teresa D’Ávila entenderam que, de repente ao pronunciar certa palavra de determinada oração, ela pode conduzir a uma experiência mística. Em relação aos rituais religiosos, como a liturgia da missa, é necessário reconhecer que a mística na Igreja, pelo menos em seus primórdios, era mais cultural, ou seja, certas práticas rituais faziam com que os fiéis sentissem a proximidade de Deus: um grupo de pessoas que rezam juntas, cantam juntas, silenciam juntas, gesticulam juntas de fato produz uma atmosfera em que Deus se torna palpável. Sobre a peregrinação, é uma prática que coloca em evidência os limites do corpo: o indivíduo sai em jornada a fim de estar em um local considerado sagrado. Essa prática motiva interiormente o indivíduo a se encontrar com Deus: sublimando sua

sentimento numinoso; de alguma forma, elas conseguem criar no indivíduo um certo ritmo interior a partir da conjugação do corpo, da voz e dos gestos, o que favorece um tipo de ordem estética, movendo nossa sensibilidade e percepção. Tendemos, portanto, a aproximar estas práticas para alcançar o sentimento numinoso à *performance* artística. A experiência estética advinda da *performance* parece se relacionar à experiência mística ou ao sentimento numinoso nascidos de atitudes corporais direcionadas para este fim.

A *performance* se relaciona diretamente a um acontecimento oral e gestual em que a presença do corpo num determinado espaço físico é necessária para que a obra de arte aconteça¹⁴³. Pensemos, seguindo o exemplo de Zumthor, numa apresentação de rua, em que músicos fazem uma mostra de canções populares; várias pessoas acabam se reunindo em volta dos artistas, compartilhando dos mesmos gestos corporais, comungando do mesmo ritmo, cantando a uma só voz. Ocorre, de fato, algo impressionante: uma energia poética, como denomina Zumthor (2000, p. 39), envolve todos os participantes da apresentação, que estão temporariamente em ‘perfeita união laica’, num ‘mistério primitivo e sacral’. A *performance* artística valoriza o tangível: a virtualidade das mídias de comunicação (televisão, cinema, CDs, DVDs, conteúdos digitais de maneira geral) não substitui a presença física e a força que emana da relação entre artistas e participantes. O espaço em que ocorre a apresentação também é importante para que se realize a energia poética, pois os corpos estão unidos em presença num local em que se permite a noção de teatralidade¹⁴⁴, ou seja, o espaço ficcional. Este espaço autoriza que tenhamos a noção de que saímos do cotidiano culturalmente específico em que vivemos para experienciar momentos de sensações intensas, como diria Gumbrecht (2010, p. 128).

Zumthor foi o primeiro a relacionar a ideia de literatura à arte performática. Por exemplo: o poema tem dupla materialidade: escrita e oral. É interessante observar que a sua força emotiva se dá quando o recitamos, mesmo que mentalmente. Temos a necessidade de imprimir oralidade ao texto poético, o

impotência e resistindo às dificuldades, a pessoa tem a sensação de estar na presença do divino ao alcançar o objetivo.

¹⁴³ Cf. ZUMTHOR, 2000, p. 38-39

¹⁴⁴ A teatralidade seria a *intenção de teatro*. Quando se pretende fazer uma apresentação, é necessário que o público compartilhe com os artistas da intenção artística que irá ocorrer, para que haja abertura à experiência estética.

que denota certa primazia desta¹⁴⁵ em detrimento da escrita, que é uma forma mais básica de linguagem¹⁴⁶. A oralidade inerente à literatura¹⁴⁷ supõe aquilo que Zumthor (1993, p. 240) chamou de *voz poética*, ou seja, uma voz que se diferencia de outras vozes, capaz de suscitar a experiência estética, também denominada por nós de efeitos de presença. A voz poética, no momento da leitura, reúne naquele instante a sensação de sublime, sentimento fugidio, que não pode ser aprisionado, somente vivenciado.

A partir destas considerações sobre ‘voz poética’, Zumthor (2000, p. 45) conclui que há na poesia¹⁴⁸ um tipo de ‘ritualização da linguagem’, convergindo para um mesmo ponto as ideias de literatura e *performance*, na proporção em que as duas de alguma forma se aliam qualitativamente à ideia de rito. Zumthor (2000, p. 46) afirma que a natureza discursiva do rito religioso e da poesia é idêntica, diferenciando-se somente pelos seus respectivos destinatários:

Entre um ‘ritual’ no sentido religioso estrito e um poema oral poderíamos avançar, dizendo que a diferença é apenas de presença ou ausência do sagrado. No entanto, a experiência que tenho das culturas nas quais subsistem tradições orais vivas, leva-me a pensar que essa diferença não é percebida por aqueles partícipes dessas culturas. No caso do ritual propriamente dito, incontestavelmente, um discurso poético é pronunciado, mas esse discurso se dirige, talvez, por intermédio dos participantes do rito, aos poderes sagrados que regem a vida; no caso da poesia, o discurso se dirige à comunidade humana: diferença de finalidade, de destinatário; mas não da própria natureza discursiva.

Zumthor também corrobora e nos faz melhor elaborar a nossa tese inicial: a experiência artística e o sentimento numinoso são resultados de um mesmo tipo de comunicação, ou com o absoluto, ou com objeto artístico, em que há uma percepção realmente física, um estado no qual o corpo se afeta com estas materialidades.

Há algo de religioso na poesia, assim como também há algo de poético na religião. É possível enxergar no rito a poeticidade da religião, como também é

¹⁴⁵ Cf. ONG, 1998, p. 13

¹⁴⁶ A linguagem escrita, por exemplo, não transmite a carga emotiva de um poema. A sua declamação pode possibilitar isso ao leitor/espectador. A forma como se declama pode mudar drasticamente a recepção do poema.

¹⁴⁷ Os estudos de literatura vêm cada vez mais se abrindo à pesquisa do aspecto oral do texto literário. Apesar de sua já tradicional identidade escritural, é perceptível que a arte das letras começa a existir de forma plena na oralidade. Ademais, a literatura se inicia na história humana de forma oral: consideramos os mitos, as lendas, os *causos* etc., como nossos primeiros passos de criação literária.

¹⁴⁸ Poesia para Zumthor (2000, p. 45) é aquilo “que há de permanente no fenômeno que para nós tomou a forma de literatura”..

observável na *performance* literária¹⁴⁹ o caráter ritual da leitura poética. A ação ritual é um elemento importante na prática religiosa, devido à concretude dos gestos e da organização¹⁵⁰ (utensílios usados na prática do rito, o lugar em que vai ocorrer, os ‘atores’ que realizam o rito etc.). O rito é o correspondente gestual do símbolo¹⁵¹, ou seja, “o rito é o símbolo em ação”, considerado linguagem primária da experiência religiosa¹⁵². Se a qualidade do símbolo é a percepção de que uma coisa pode transignificar outra, o rito deve ser entendido como gesto que significa outra realidade, uma ação que indica determinada realização. “Se o símbolo é dístico (isto é, manifesta, expressa), o rito é performativo, ou seja, ‘faz’”¹⁵³.

Há também relação entre rito e mito¹⁵⁴, pois aquele apresenta uma linguagem gestual e este pode vir em suplemento, por meio da linguagem em palavras, auxiliando a força comunicativa dos atos.

A respeito do mito, o rito é seu equivalente. O mito recita (é um *legómenon*) o que o rito converte em cena, teatraliza (é um *drômenon*, de *drao* ‘fazer’, que também origina a palavra drama). Ao discurso, que é o mito, corresponde o rito, como ação. Além disso, o rito é um conjunto de gestos; implica um desenvolvimento na ação; nesse sentido o rito se parece também com o mito,

¹⁴⁹ Entendemos como *performance* literária o ato de dar voz, tonicidade, sentimento e vigor ao texto, oportunizando a já denominada produção de presença, ou seja, a experiência com aquilo que é lido. Portanto, a vivacidade com que lemos ou pronunciamos o texto é um ato performático que propicia a experiência com o texto.

¹⁵⁰ Cf. CROATTO, 2010, p. 329.

¹⁵¹ CROATTO (2010, p. 81-87) explica que o ‘símbolo é a linguagem originária e fundante da experiência religiosa, a primeira que alimenta todas as demais. Etimologicamente, o símbolo (do grego *sym-ballo*) é a união de duas coisas; o costume grego previa que, ao se fazer um contrato, fosse quebrado em duas partes um objeto de cerâmica, e cada pessoa levava uma das partes. Sempre que houvesse alguma dissensão, reclamava-se a reconstrução das partes (*symbolo* = unir as partes) a fim de harmonizar as metades e reconhecer a amizade que permanecia intacta. Na experiência religiosa, as coisas, os eventos e os objetos são constituídos simbolicamente, denotando elo entre sagrado e humano; no entanto, é preciso entender que tais elementos não são simbólicos em si mesmos, necessitando da experiência humana, que vai enxergar naquele elemento algo de sagrado. Por isso o símbolo deve ser considerado um ‘elemento do mundo fenomênico (desde uma coisa até uma pessoa ou um acontecimento) que foi *transignificado*, enquanto significa algo *além* do seu próprio sentido primário’. É preciso considerar que ‘o transcendente que o símbolo convoca não é objetivável nem definível em palavras’. Ele é perceptível como mistério, por isso é necessário a intervenção das coisas de nossa experiência comum.

¹⁵² Ibid., p. 329.

¹⁵³ Ibid., p. 331.

¹⁵⁴ Neste capítulo, já abordamos definições de mito. No entanto, queremos aprimorar este conceito a partir do que nos ensina Croatto (2010, p. 209-212). De acordo com este estudioso, o mito é ‘um relato de um acontecimento originário, no qual os Deuses agem e cuja finalidade é dar sentido a uma realidade significativa’. Quando se afirma o que o mito é um relato (ou seja, de caráter oral), o colocamos no nível literário, devido a sua especificidade narrativa que explicita um acontecimento, situado em tempo, lugar e espaço. O mito ao ser contado é assumido como verdadeiro. O mito, por ser um relato das *origens*, possui o tempo e o espaço não detectáveis. O mito funda uma realidade, dando-lhe sentido.

que narra uma sequência de episódios e que, ao mesmo tempo, constitui um feixe de símbolos (CROATTO, 2010, p. 331).

O rito é uma ação sacra periódica regida por rubricas precisas que denotam ou marcam especificamente cada atuação ritual. De acordo com o pensamento sociológico, o rito é uma imitação ou representação de uma ação divina. No entanto, essa imitação está além do respeito pelas forças cósmicas: o rito faz com que o indivíduo participe do divino, experimentando a comunhão transcendental com a divindade.

Outra questão importante sobre o rito é a sua função social. “O rito é uma das expressões coletivas mais naturais do sagrado”¹⁵⁵. Dentro do ambiente religioso comunitário, quando todos participam ‘corporalmente’ das ações rituais, compactuando de uma mesma cosmovisão, o espaço e o tempo do rito assumem outra condição: o espaço se transforma em local sagrado e o tempo cronológico adquire as feições do ‘não-tempo’ da divindade¹⁵⁶. Chama-nos a atenção, portanto, o caráter performático do rito religioso ao realizar aquilo que significa, quebrando a distância entre vida e religião.

Há um aspecto patético¹⁵⁷ engendrado nos ritos religiosos, aproximando rito e literatura, tendo a *performance* como elo desses elementos. Aquele que lê silenciosamente¹⁵⁸ ou, melhor ainda, o que escuta a leitura de um texto literário, seja prosa ou poesia, de alguma forma se sente unido em continuidade a tudo o que é exposto naquele universo poético, ao mesmo tempo em que compartilha com outros, presentes ao momento comunitário da leitura ou simplesmente na solidão, através da leitura mental, das emoções pertinentes àquele texto: há a participação do corpo no momento da leitura; é justamente o caráter sensorial que permite a comunhão com todos os leitores, para utilizarmos termos mais religiosos. A nosso ver, a religião, por meio do rito, proporciona esta mesma continuidade, formando uma verdadeira unidade entre aqueles que participam da

¹⁵⁵ Ibid., p. 343.

¹⁵⁶ Ibid., p. 343.

¹⁵⁷ O termo patético deve ser compreendido como característica de discurso ou gesto que procura despertar emoções.

¹⁵⁸ Zumthor (2000, p. 81) diz que a leitura solitária e visual tende a uma força performática mais baixa justamente porque ela não torna tão visível a entonação e a expressão corporal proposta pelo texto. No entanto, não se pode deixar de considerar a leitura silenciosa como forma de vivenciar corporalmente aquilo que o texto propõe. Não é raro um leitor, realmente envolvido com o texto, emocionar-se, indo de fato às lágrimas, ou vivenciar corporalmente um momento de suspense, em que os músculos se contraem e a respiração se torna afetada.

cerimônia religiosa. É o corpo a corpo da leitura performática e do rito religioso que propicia a experiência mística ou o sentimento numinoso.

A *performance* pela poesia supõe teatralidade¹⁵⁹, isto é, a criação de um espaço ficcional em que se rompe com a realidade imprecisa, levando o ouvinte/receptor da obra a se identificar com aquilo que está acontecendo. Esse espaço coloca o sujeito no universo ficcional. Da mesma forma, é perceptível, no ambiente religioso, a inserção da comunidade em outro espaço-tempo a fim de alcançar a experiência com a divindade. A teatralidade do ritual religioso proporciona o pacto de todos com a mesma cosmovisão, favorecendo o reconhecimento do espaço-tempo ficcional. A comunidade, ao dar ‘outro sentido’ para o local do rito, preparando-o para aquele momento, ou simplesmente ao enxergar aquele lugar como ‘palco’ ritual, já se conscientiza de tudo aquilo que irá acontecer, mudando o seu olhar, ficcionalizando o respectivo ambiente.

A *performance* pede uma atitude do ouvinte/receptor; ele não pode ser passivo diante daquilo que vivencia. A reação à *performance* se dá justamente nessa experiência em que o corpo se regozija, organicamente, com a arte. Definimos essa sensação de ‘experiência estética’. Quantos não choram ou se arrepiam com um texto poético? Quantos não exclamam: era isso que eu queria expressar e não conseguia? Quantas vezes não ficamos emudecidos após leitura de um texto literário? A arte nos cala.

A questão da experiência estética na literatura também está relacionada à ideia de *performance*: é o corpo reagindo à poesia posta em movimento pela oralidade (mental ou vocal). A postura solene, os gestos, o tom de voz e a expressão fisionômica do rito religioso são performáticos ao propiciar o sentimento numinoso a partir do corpo.

4.4.3

O numinoso e a quietude

Vivemos a todo o momento criando conceitos, produzindo conhecimento a fim de darmos conta do sentido último de tudo. Tal postura às vezes nos deixa apreensivos, porque sabemos que não há respostas para todas as questões. Como

¹⁵⁹ Zumthor (2000, p. 18) vai sugerir que a base da literatura, devido a sua característica performática, é teatral.

diz Huston (2010, p. 17), “a nossa especialidade, a nossa prerrogativa, a nossa mania, a nossa glória e a nossa queda é o *por quê*”. Inclusive, levamos o *porquê* para o campo da arte e da religião, procurando objetivá-las, conceituá-las, entendê-las, no entanto, um dos pontos fortes delas, a nosso ver, é a possibilidade de trabalhar com a nossa atenção, que acaba por envolver nossas emoções, percepções e sensações. A arte e a religião requerem um cultivo disciplinado de outro tipo de consciência¹⁶⁰ que nos encaminhe para experiências que nos tocam profundamente. Os *insights* religiosos e artísticos não são evidentes: necessitam de certo esforço.

Rudolf Otto afirma que para alcançar o sentimento numinoso é necessário ‘solene concentração e devoção da comunidade em oração’; Gumbrecht (2016, p. 34) vai dizer que para apreciar a arte é necessário “ficar quieto por um momento e não ter a necessidade de produzir novos conceitos” sobre ela. A experiência estética e o sentimento numinoso ocorrem quando o indivíduo deixa de racionalizar a arte e a religião, já que este movimento o coloca distante daquilo que é o artístico e sagrado; diminuindo os espaços existentes entre si e o objeto artístico ou religioso, através do modo de atenção, cria-se, aos poucos, sentimentos que maximizam a proximidade, fazendo acontecer inesperadamente um estado de presença, forte momento de apaziguamento que denominamos, na área das artes, de experiência estética, ou sentimento numinoso, no campo religioso.

Gumbrecht (2010, p. 169-170) também procurou colocar em palavras esses conceitos que não são fáceis de ser descrito, precisamente porque fogem ao nível racional.

Como se pode chegar lá? (ao sentimento de presença ou a experiência estética) – ao intenso apaziguamento da presença – vem ao pensamento a palavra ‘redenção’. Mas essa redenção não seria apenas, como em quaisquer versões românticas e teológicas do conceito, um regresso a um estado primordial em que a inocência se houvesse perdido por causa de qualquer ‘pecado original’. A redenção que imagino seria um regresso – e mais. Imagino a redenção como um estado a atingir por meio do paradoxo do êxtase, isto é, forçando uma relação inicial, uma dada situação de distância, até um grau de excentricidade e mesmo de frenesi, na esperança de atingir uma união – melhor ainda, uma presença-no-mundo – que no início pareceria estar tão fora do alcance quanto qualquer outro sonho. Como chegaríamos lá? Talvez isolando, de preferência no tal dia perfeito, fortes sentimentos individuais de alegria ou de tristeza – e

¹⁶⁰ Cf. ARMSTRONG, 2011, p. 26-27

concentrando-nos neles com nossos corpos e nossos pensamentos; deixando que esses sentimento diminuam a distância entre nós (o sujeito) e o mundo (o objeto) até o ponto em que a distância possa transformar-se subitamente num estado não mediado de estar-no-mundo.

Enquanto no caminho religioso para o sentimento numinoso temos a meditação, ou seja, exercícios que de alguma forma encurtam as distâncias entre o sujeito e o sagrado, em âmbito artístico, como observamos em Gumbrecht, buscamos um estado de atenção, baseado na quietude, que conecte sujeito e objeto artístico; o conteúdo dessa proximidade entre ambos é denominado por Gumbrecht de desvelamento do Ser, assunto anteriormente tratado neste trabalho.

Como falamos no início desta seção, o termo mística tem sua origem no verbo *myo*, que significa “fechar, calar-se, fechar a boca ou os olhos”, denotando também que é necessária a busca pelo silêncio a fim de ativar uma forma diferente de relação com o Deus. A vida contemplativa do místico de alguma forma o prepara para conquistar harmonia, certo equilíbrio e afinidade com o divino. Desta forma, o místico é aquele que conquistou, por meio do silêncio e do calar dos pensamentos, a abertura concentrada, uma percepção vigilante e uma estreiteza atenciosa para com Deus.

É nesse sentido que falamos da proximidade entre o sentimento numinoso (místico) e a experiência estética: ambos são efeitos de presença, ou seja, o abalo material – realmente físico – que as coisas (que neste trabalho se relacionam a Deus e ao texto literário) efetuam em nossos corpos. E este efeito de presença ocorre quando saímos de uma relação conceitual para nos dirigirmos para uma relação de proximidade com as coisas. E como o sentimento numinoso, a experiência estética não ocorre quando queremos, ou seja, não é um acontecimento provocado: é necessária ao místico e ao leitor de literatura (ou qualquer apreciador de artes) uma abertura atenta e contemplativa, que não procura racionalizar aquilo que observa, mas intenta deixar desperta a mente que contempla¹⁶¹ o curso da coisa.

¹⁶¹ O termo contemplar tem origem em duas palavras: *cum* (=com, indica simultaneidade, união, comunhão) e *templum* (=espaço celeste, templo sagrado). Juntos, estes dois vocábulos latinos significam habitar o espaço divino, ou seja, estar na presença de Deus. Contemplar, portanto, contribui para desfrutar da presença de algo.

4.5. A ética na experiência mística e na experiência estética

O termo ética tem origem na palavra grega *ethos*, significando modo de ser, caráter, costume. Está relacionada à moral, cuja etimologia remonta ao latim (*mor, mores*), significando “conjunto de valores como a honestidade, a bondade, a virtude etc., considerados universalmente como norteadores das relações sociais e da conduta dos seres humanos”¹⁶². A ética propõe-nos pensar nossa relação com o outro, sempre baseada nos limites do direito o do dever, do bem e do mal, etc, dando estabilidade às atuações humanas na sociedade em que vivemos.

Sobre o assunto, Bingemer (2013, p. 316) afirma a indissolubilidade contemporânea entre a mística e a ética e tudo que dela provém: “a ação transformadora no mundo, o compromisso político, o diálogo com outras experiências religiosas, a aliança com o mundo conflitivo e sofredor”. Os místicos do passado eram (ou ainda são) vistos como pessoas que se afastavam do mundo a fim de explorar sua interioridade e por isso eram acusados de fugirem da vida real. O místico era reconhecido como um indivíduo alheio ao mundo, pouco preocupado com a vida prática e cotidiana. No entanto, é preciso enxergar que todo esse movimento de interioridade e recolhimento do místico em busca da presença do outro divino, em seguida precisa desembocar numa prática que ao fundo está regida por valores éticos. Em outras palavras: o indivíduo se sente atraído pelo sagrado e comunga de sua presença; todo esse percurso gera nele a expansão de seus afetos, a ponto de se sentir unido a tudo que o circunda; tal sentimento provoca nele a sensação de responsabilidade para com o mundo, regida, intrinsecamente, por valores éticos. Bingemer (2013, p. 327) explicita claramente essa indissociável relação entre mística e ética:

Se a mística é união com o Mistério divino, para o cristianismo – e também para muitas outras religiões – certamente esse divino não se encontra fora das coisas deste mundo. Pelo contrário, é mergulhando mais profundamente nas coisas, em todas as coisas, que poderemos encontrar o Mistério de nossa Criação, a Transcendência que desejamos e da qual temos sede, que nos ultrapassa e ao mesmo tempo se faz próxima desde o seio da realidade. É aí que a mística, ética e política mostram mais claramente sua possibilidade de intersecção. Pois, se Deus, o sujeito maior da mística, se deixa encontrar em todas as coisas, se no mundo, neste mundo tal como ele é, é possível experimentar sua presença inefável, então o agir humano neste mundo está definitivamente consagrado e é

¹⁶² Cf. BINGEMER, 2013, p. 314

parte integrante da esfera do Sagrado e do divino. E isso dentro mesmo de sua condição de profano e secular, e não abdicando ou escapando dela.

Se no campo religioso, ética e experiência mística são indissociáveis, nos domínios da arte, o binômio ‘ética e experiência estética’ não tem sustentação, pelo menos no que tange aos estudos sobre produção de presença. Gumbrecht (2010, p. 130) entende a vivência artística como momentos de intensidade que não se relacionam diretamente com o mundo cotidiano em que ocorrem; o referido teórico diz que, para haver a experiência estética, é necessário o afastamento do cotidiano, demonstrando que a vivência se dá a partir de uma estrutura situacional, ou seja, o indivíduo, para viver a experiência estética, precisa se isolar do previsível, do costumeiro a fim de se abrir à novidade que a arte pode fazer surgir em sua interioridade. Mais à frente, Gumbrecht completa:

(...) as normas éticas fazem parte – e devem fazer – dos mundos cotidianos historicamente específicos, ao passo que já afirmamos que a experiência estética retira o seu fascínio (no sentido literal da expressão) do fato de oferecer momentos de intensidade que não podem fazer parte de mundos cotidianos específicos. Portanto, faz sentido dizer que a combinação da estética com a ética, ou seja, a projeção de normas éticas sobre os potenciais objetos da estética, levará inevitavelmente à erosão da intensidade potencial desses objetos. Dito de outro modo, adaptar a intensidade estética a requisitos éticos significa normalizá-la e até mesmo diluí-la. Sempre que se esperar que a principal função de uma obra de arte seja a transmissão ou exemplificação de uma mensagem ética, teremos de perguntar – de fato, a questão não pode ser omitida – se não teria sido mais eficaz articular essa mensagem em formas e conceitos mais diretos e explícitos.

O ponto principal da experiência estética para Gumbrecht, considerando a ideia dos efeitos de presença, é a intensidade dessa vivência, ou seja, o mais relevante da experiência estética é a ocasião em que ela oferece ao indivíduo uma sensação intensa que toma conta de todo o seu corpo. Por isso, de acordo com Gumbrecht, a vivência estética está afastada de valores ou normas éticas, não guardando qualquer relação com a vida cotidiana, inclusive, como vimos na citação acima, não acrescenta nada ao ordinário de nossa existência: a experiência estética não oferece nenhum tipo de ensinamento, ou orientação prática para a vida; ela ocorre a partir de uma abertura nossa em relação ao mundo ou objeto artístico, sem qualquer tipo de interesse ou busca por conceitos.

Por isso, a ideia de arte como transmissora de normas éticas ou como proposta para uma vida com valores não se ajusta para Gumbrecht: não se pode justificar uma obra literária por nela residir a transmissão de uma provável instrução ou ensinamento; ao contrário, a sua competência como arte está na possibilidade de fazer surgir ou proporcionar momentos de intensidade, que, em linhas gerais, se tratam de uma mudança quantitativa de sensações que de alguma forma alteram nosso estado emocional. Esta situação de intensidade só se torna possível porque nos desligamos da realidade cotidiana e imergimos naquela ficção proposta.

A este distanciamento do cotidiano como exigência comum para a experiência estética, Gumbrecht (2010, p. 131) chama de insularidade. Se por um lado a realidade cotidiana não pode oferecer a sensação de intensidade que é específica da vivência estética, pois não há uma situação insular, por outro lado, esta mesma realidade cotidiana deve acomodar as normas éticas e valores morais específicos de seu mundo. É possível concluir com essas considerações que o distanciamento da realidade cotidiana implica no afastamento das normas éticas e o surgimento do momento de intensidade da experiência estética, ao passo que a aproximação dos preceitos éticos e morais acarretam numa aproximação da realidade cotidiana. As normas éticas esvaecem o potencial de intensidade da arte, como diz Gumbrecht (2010, p. 131): “Adaptar a intensidade estética a requisitos éticos significa normalizá-la e até mesmo diluí-la”.

Além da necessidade de se afastar das normas éticas pela insularidade, a experiência estética para Gumbrecht também não produz nenhum tipo de orientação moral¹⁶³, ou seja, a vivência que a arte desperta não tem pretensão de transmitir qualquer mensagem ética, nem tão pouco conduzir nossas atitudes no cotidiano da vida a fim de nos edificar como seres humanos. De fato, o resultado da experiência estética está relacionada à possibilidade do impacto que a obra artística tem sobre o nosso corpo: por isso, durante a declamação de um poema, por exemplo, sentimos nossa pele arrepiar; ao escutar determinada canção, a voz do cantor e o timbre dos instrumentos em harmonia podem abalar a nossa constituição física a ponto de mudar nosso estado de espírito ou até mesmo nos fazer chorar.

¹⁶³ Cf. GUMBRECHT, 2010, p. 122-123

Talvez seja aí, na questão ética, que resida uma das diferenças entre a experiência mística e a vivência estética. A arte nos proporciona o afastamento do cotidiano massacrante, proporcionando-nos momentos de prazer; a experiência mística se dá também devido ao nosso distanciamento temporário do mundo a fim de nos regozijarmos na presença do divino. Ambos precisam de uma breve saída do dia a dia para ocorrerem. No entanto, a experiência mística, justamente por estar de alguma forma cercada pela ideia do religioso, necessita de uma harmonia com a ética; na presença tranquilizadora do divino, o indivíduo tem sua atenção focada na experiência, vivenciando o apaziguamento das ideias e conceitos, sentindo intensos movimentos de afetividade e mudanças em seu estado de ânimo, que, ao seu fim, contribuem para fortificar a sua ação no mundo. Em outras palavras, a experiência mística poderia ser entendida como um alento para o místico, encorajando-o, após o seu encontro pessoal com Deus, a trabalhar por um mundo melhor. É importante considerar também que a religião em sua essência, sem os seus extremismos, suscita aquilo que há de melhor no ser humano; por isso, pela sua ligação com a religião ou a religiosidade, o místico será sempre protagonista na construção de uma sociedade mais justa, buscando a continuidade daquilo que viveu em sua intimidade com Deus no mundo que o cerca. A experiência estética, por ser algo individual (como a experiência mística), mas sem o apoio de uma postura intelectual que leva à crença no sobrenatural, não precisa ter qualquer compromisso com o desenvolvimento ético e orientação moral. A arte se basta. Se o indivíduo, ao presenciar a declamação de um texto poético, percebe-se envolto na atmosfera proposta pelo poema; as palavras, o ritmo e a sua intensidade sonora de alguma forma chegam ao seu corpo, produzindo uma vibração que está além de toda capacidade interpretativa: essa descrição de sensações são vivências estéticas. Inclusive, uma música executada num templo religioso, por exemplo, pode suscitar no indivíduo uma experiência que não saberemos dizer se é estética ou mística, dado que os limites de ambos são tênues; mas, se a pessoa for religiosa, a presença do divino vivenciada na música¹⁶⁴ vai desembocar futuramente numa prática, pois o indivíduo traz consigo

¹⁶⁴ Pontuamos, mais uma vez, que a experiência da presença do divino na mística se dá para além da racionalidade; o místico entra em estado de atenção, abandonando qualquer pretensão de conhecer pela via da lógica o mistério que o cerca, a fim de permitir que a divindade chegue até ele e que ele chegue até a divindade. Qualquer tentativa de compreensão daquilo que se vivencia o retira do seu estado de atenção e faz com que a experiência desvaneça.

uma relação com a religião e esta, em sua melhor atuação, sempre vai ser um caminho para a moralidade¹⁶⁵. O que não acontece com o indivíduo não religioso: a música vai ser momento de satisfação e gozo, não despertando no indivíduo um senso de responsabilidade pela sociedade que o cerca, pois a arte, apesar de sua intrínseca relação com a religião, não traz em seu bojo uma situação que de alguma forma irmane a humanidade.

¹⁶⁵ Lembramos aqui Chesterton (2012, p.76) em sua defesa da religião: “A moralidade não começou com um homem dizendo a outro: “Eu não vou bater em você se você não bater em mim”; não há vestígio de uma transação semelhante. HÁ, sim, um vestígio de que ambos disseram: “Nós não devemos bater um no outro no lugar sagrado”. Eles conquistaram a moralidade vivendo a religião. Eles não cultivaram a coragem. Lutaram pelo santuário e descobriram que se haviam tornado corajosos. Eles não cultivaram o asseio. Purificaram-se para o altar e descobriram que estavam asseados”.

5 Experiência mística e estética em Cecília Meireles

Neste capítulo, pretendemos desenvolver leituras que busquem na materialidade dos textos de Cecília Meireles aquilo que denominamos de efeitos de presença e, que em nosso entendimento, estão na origem do que chamamos de experiência estética e experiência mística. Portanto, as observações que se seguem não têm objetivo de ser de ordem interpretativa, visto que entendemos que todo esforço intelectual nesta direção tende simplesmente a nos afastar daquilo que o texto literário propõe, que é a leitura com o intuito de se envolver com o texto, concentrando-se no andamento textual, ou seja, na trama do enredo, na musicalidade dos versos, no ritmo narrativo, entre outras possibilidades, buscando sempre o deleite com a obra¹⁶⁶. Ao buscarmos somente o sentido da obra literária, distanciamos-nos do texto, ficamos alheios àquilo que ele pode nos proporcionar enquanto artefato estético.

Desta forma, queremos apontar os caminhos para a experiência com os textos da renomada escritora, direcionando o leitor para que se envolva com as atmosferas e os ambientes que produzem a fruição estética. Optamos por trabalhar com duas tipologias textuais de Cecília Meireles: a poesia, vastamente conhecida pelos leitores, e a crônica, gênero muito cultivado pela escritora, mas, ao que nos parece, não tão conhecido pelo grande público.

Iniciaremos, portanto, pelas crônicas, fazendo um estudo do gênero, buscando demonstrar que a sua plasticidade, isto é, essa possibilidade de transitar entre a ficção (seu lado literário) e a realidade (seu lado ‘jornalístico’), favorece a captação de instantes fugidios que, em muitos casos, tendem a produzir epifanias no leitor. A coletânea de crônicas *O que se diz e o que se entende*, escolhida para este trabalho, demonstra uma Cecília Meireles interessada desde os pequenos eventos do cotidiano até pontos de discussão sobre ética e problemas que tangenciam os limites extremos do ser humano¹⁶⁷. Numa escrita envolvente, a autora parece encaminhar seu leitor a se comprazer com a beleza dos fatos, com construções cênicas e rítmicas que fazem aflorar a sensibilidade de modo muito natural. Em seguida, voltaremos nossa atenção para a poesia; o livro escolhido

¹⁶⁶ GUMBRECHT, 2014, p. 14

¹⁶⁷ Cf. DAMASCENO, Darcy. **Cotidiano, nostalgia e transcendência**. In. MEIRELES, Cecília. *O que se diz e o que se entende*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

denomina-se *Cânticos*, publicação póstuma de 26 poemas inéditos de uma beleza extrema, editados na década de 80, ou seja, quase 20 anos após a morte da autora; estima-se que estes poemas foram escritos em 1927: provavelmente, a autora não achou o momento favorável para trazê-los a lume, visto que neste período ainda se mantinha muito forte a iconoclastia da primeira geração modernista, cenário não apropriado para os referidos poemas que em nada seguiam estes padrões. A obra tem tonalidade contemplativa em relação à vida; a autora busca em cada poema não uma forma de entender ou de abordar a existência, ou seja, ela não tem um discurso especulativo em torno de questões relacionadas à vida; ao contrário, os poemas, através de uma melodia e ritmo internos, como também pelas imagens que suscitam, fazem com que o leitor fique inebriado por aquilo que está sendo cantado, e, por isso, talvez não sejam poemas para serem interpretados, mas contemplados, a fim de que todas as atmosferas e ambientes evocados possam produzir uma experiência estética ou, para muitos, uma experiência mística. Enfim, *Cânticos* apresenta uma poesia viva e que nos faz viver intensamente a partir de seu conteúdo poético.

5.1 Crônica e presença

Antes de nos determos propriamente nas crônicas de Cecília Meireles, queremos fazer algumas observações pertinentes sobre o gênero.

De maneira bem ampla, os gêneros literários, de acordo com Afrânio Coutinho (2004, p. 117) se dividem em dois grupos: o primeiro grupo é aquele cujo autor o faz de forma indireta, ou seja, emprega artifícios intermediários para se dirigir ao leitor, enquanto que o segundo, o escritor utiliza meios mais objetivos. No primeiro grupo estão os gêneros narrativo (epopeia, romance, novela, conto), lírico e o dramático. No segundo grupo, estão os gêneros chamados de ‘ensaísticos’, aqueles em que o escritor, de forma mais próxima ao leitor, irá fazer observações diretas sobre seu ponto de vista em algum assunto. Portanto, de acordo com Coutinho (2004, p. 117), a crônica faz parte dos chamados gêneros ensaísticos, juntamente com o ensaio, o discurso, a carta, o apólogo, o diálogo, as memórias etc.

Candido (1992, p. 15) e Coutinho (2004, p. 120) são unânimes em afirmar que a crônica é um gênero brasileiro. Seu nome tem origem grega – *kronos* – significando tempo, o que designa, por tanto, sua incumbência: descrever os eventos cotidianos em ordem cronológica, fazendo memória daquilo que se viveu e que o tempo, em seu contínuo transpassar, deixou para trás. Arrigucci (1987, p. 51-52), considerando estas peculiaridades, afirma que os primórdios da crônica estavam ligados ao discurso daquilo que mais tarde será a disciplina História, cedendo a ela posteriormente o seu lugar:

Assim, a princípio ela foi crônica histórica, como a medieval: uma narração de fatos históricos segundo uma ordem cronológica, conforme dizem os dicionários, e por essa via se tornou uma precursora da historiografia moderna. [...] Presa ao calendário dos feitos humanos e não às façanhas dos deuses (mito), [...] a crônica pode constituir o testemunho de uma vida, o documento de toda uma época ou um meio de se inscrever a História no texto.

Com efeito, cabia ao cronista medieval o trabalho de narrar os fatos sem qualquer intenção de explicá-los, função esta que se aproxima muito com a dos historiadores atualmente. O cronista era “um hábil artesão da experiência, transformador da matéria-prima do vivido em narração, mestre da arte de contar histórias¹⁶⁸”, justamente por não se colocar como comentador dos fatos, por em muitos casos não racionalizar os acontecimentos, mas simplesmente expô-los sob sua ótica.

Coutinho (2004, p. 121) corrobora com Arrigucci sobre as peculiaridades da crônica na Idade Média e a Renascença se aproximar ao que hoje conhecemos como relato histórico. É importante considerar que temos exemplos de crônicas com essas características na história da literatura de língua portuguesa nesses períodos históricos: lembramos aqui Fernão Lopes (1418-1559), importante cronista do Humanismo português, responsável pela guarda dos documentos reais na Torre do Tombo e cronista-mor d’El Rei D. João I e Pero Vaz de Caminha (1450-1500), cronista responsável por narrar a El-rei D. Manuel o descobrimento do Brasil. Coutinho afirma que a crônica na Europa ainda segue essa tendência para a história, menos no idioma português, que se desenvolveu, foi ganhando outros significados e aparências e acabou por se ligar ao jornalismo; não se sabe

¹⁶⁸ ARRIGUCCI, 1987, p. 52

ao certo se tal mudança, ocorrida no século XIX, se deu em Portugal ou no Brasil. Analisando a transformação do gênero, Coutinho (2004, 121) afirma que

A crônica passou a significar outra coisa: um gênero literário de prosa, ao qual menos importa o assunto, em geral efêmero, do que as qualidades de estilo, a variedade, a finura e argúcia na apreciação, a graça na análise de fatos miúdos e sem importância, ou na crítica de pessoas.

A crônica, no século XIX era denominada de folhetim. Coutinho (2004, p. 121-122) resgata uma crônica de Machado de Assis, do dia 30 de outubro de 1859, em que o escritor dá as características do que hoje entendemos por crônica.

... o folhetim nasceu do jornal, o folhetinista por consequência do jornalista. Esta última afinidade é que desenha as saliências fisionômicas na moderna criação. O folhetinista é a fusão admirável do útil e do fútil, o parto curioso e singular do sério, consociado com o frívolo. Estes dois elementos, arredados como polos, heterogêneos como água e fogo, casam-se perfeitamente na organização do novo animal... O folhetinista, na sociedade, ocupa o lugar do colibri na esfera vegetal; solta, esvoaça, brinca, tremula, paira e espanja-se sobre todos os caules suculentos, sobre todas as seivas vigorosas. Todo o mundo lhe pertence; até mesmo a política.

Com o tempo, o termo ‘crônica’ acabou por se generalizar e ‘folhetim’ passando a nomear uma seção no jornal, em que eram editadas crônicas e outros tipos de textos ficcionais, inclusive romances¹⁶⁹. No século XX, ela ganhou as formas que conhecemos, como afirma Candido (1992, p. 15).

Ao longo deste percurso, foi largando cada vez mais a intenção de informar e comentar (deixada a outros tipos de jornalismo), para ficar sobretudo com a de divertir. A linguagem se tornou mais leve, mais descompromissada e (fato decisivo) se afastou da lógica argumentativa ou da crítica política, para penetrar poesia adentro. Creio que a fórmula moderna, onde entra um fato miúdo e um toque humorístico, com o seu *quantum satis* de poesia, representa o amadurecimento e o encontro mais puro da crônica consigo mesma.

O tom muitas vezes poético, emotivo e sentimental da crônica pode ser explicado por suas raízes históricas: como a crônica no Brasil nasceu ambientada no jornal, e este teve seu início sob a atmosfera do Romantismo, é possível que tal acento lírico tenha prevalecido sobre ela desde seu princípio, sendo muitas delas

¹⁶⁹ Como foi o caso do famoso romance brasileiro *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, todo ele publicado no jornal *Correio Mercantil do Rio de Janeiro*, entre os anos de 1852 e 1853. Cf. COUTINHO, 2004, p. 122.

marcadas até os dias de hoje pelo seu tom poético e elevado para abordar temas simples do cotidiano. Talvez este lirismo nascido do extravasamento da alma do escritor diante de cenas e peripécias que a princípio não tenham grande valor em ser comentado seja uma das características atuais da crônica, isto se for possível delimitar peculiaridades num gênero quem não se deixa enquadrar em regras de composição, justamente porque sua condição é a plasticidade, a versatilidade.

É versando sobre este ponto que Antônio Candido (1992, p. 13) inicia seu famoso ensaio sobre a crônica, *A vida ao rés-do-chão*, colocando em evidência a afinidade existente entre este gênero literário e a vida, justamente para afirmar que ele tem a peculiaridade de ser próximo ao leitor: “... a crônica é um gênero menor. ‘Graças a Deus’, - seria o caso de dizer, porque sendo assim ela fica perto de nós”. A grandeza da crônica está em ser um gênero menor, ou seja, para se achegar ao leitor, ela assume uma linguagem que não pode ser comparada de forma alguma aos grandes romances e poemas; a crônica perde o tom grandioso e rebuscado da dita ‘alta literatura’, para se afinar ao leitor, aproximando-o sensivelmente daquilo que está sendo narrado. Para a crônica, o cotidiano aparentemente monótono e sem graça é lugar para a experiência estética, porque há momentos nesse duro e exaustivo dia-a-dia em que ocorrem interrupções, verdadeiros abalos que nos afastam do expediente comum e isto se torna substância para a narrativa cronística, favorecendo a experiência estética.

A crônica parece propiciar de modo mais rápido aquilo que denominamos de efeitos de presença, ou seja, a possibilidade de estar diante daquilo que nos é oferecido na narrativa e usufruir disto materialmente, de forma corporal. É esclarecedora a afirmativa de Candido (1992, p. 13): “na sua despreensão [a crônica], humaniza”. Em seu estilo rápido e direto, este gênero literário propõe, em muitos casos, colocar o leitor diante do fato narrado, para que haja uma harmonia entre estas duas instâncias; e, ao fazer isto, a crônica humaniza, ou seja, dá-nos a sensação de vida, de estarmos em contato com o mundo, relação esta que pode ficar anulada quando se lê um romance mais denso ou um poema com tonalidades filosóficas, demandando do leitor somente a busca de sentido.

É necessário entender que sentido e presença não se excluem; ao contrário, habitam juntos, mas sempre estão em tensão, pois, ou o leitor vai buscar sintonizar-se com todo aquele ambiente proposto pela narração ou vai esforçar-se

para interpretar aquilo que subjaz ao texto. Quando o leitor se fixa no sentido do texto, sua atenção nas sensações que ele evoca fica comprometida e acaba por suprimir os efeitos de presença; no momento em que retira sua atenção pela busca de sentido, o leitor volta a se predispor a experimentar sensivelmente todo o universo ali narrado. Há impossibilidades de tornar presença e sentido compatíveis ou até mesmo de reuni-los num mesmo fenômeno de forma equilibrada¹⁷⁰. No entanto, o que existe é uma oscilação entre estes dois fenômenos: quando um se apresenta, o outro desaparece. Na leitura de um texto literário tal oscilação se demonstra a todo o momento, já que é praticamente impossível o leitor não se deparar com a construção de sentido quase que involuntariamente no momento da leitura, que em amplo aspecto é a decodificação de um conteúdo escrito e neste empreendimento já se põe uma busca automática de sentido¹⁷¹. O exemplo dado por Gumbrecht (2010, p. 138) para tornar mais fácil o entendimento da oscilação entre presença e sentido é o da regra do tango na Argentina:

Na cultura da Argentina existe uma regra, uma prescrição, uma convenção, que ilustra belissimamente a razão por que tanto sublinho essa não complementaridade na relação entre efeitos de presença e efeitos de sentido. Supostamente, na Argentina não se deve dançar tangos que tenham letra – mesmo se a surpreendente qualidade literária das letras de tango tenha sido sempre motivo de legítimo orgulho nacional. A razão por trás dessa convenção parece ser que, numa situação desequilibrada de simultaneidade entre efeitos de sentido e efeitos de presença, prestar atenção à letra de um tango tornaria muito difícil seguir com o corpo o ritmo da música; e a atenção assim dividida provavelmente tornaria quase impossível o deixar-se ir, aquele –literal – ‘deixar cair’ o corpo no ritmo dessa música, necessário a quem execute os complexos passos do tango, as formas de uma dança, cujas coreografias femininas e masculinas nunca estão coordenadas até que comece a exibição. Em outras palavras – e trata-se de um exemplo perfeito do que quero dizer quando refiro uma ‘tensão’ ou ‘oscilação’ entre efeitos de presença e efeitos de sentido: quem tentar captar a complexidade semântica que faz tão melancólicas as letras do tango privar-se-á do prazer completo que pode surgir da fusão dos movimentos to tango com o seu corpo. (...) o oposto também é verdade: enquanto dançam, mesmo os mais perfeitos bailarinos não conseguem cantar a complexidade semântica das letras do tango.

¹⁷⁰ Cf. GUMBRECHT, 2010, p. 154

¹⁷¹ Há casos em que, a nosso ver, pode-se alcançar os efeitos de presença pela literatura, sem que haja uma oscilação com os efeitos de sentido. Imaginamos aqui um indivíduo que escuta a declamação de uma poesia que está numa língua que lhe é incompreensível. Os efeitos de presença podem ocorrer devido à prosódia do poema: o som aliado ao ritmo que a recitação produz pode despertar no indivíduo uma experiência estética e tudo isso acontece sem que haja a colocação de sentido ao que está sendo declamado.

Outro aspecto que aproxima a crônica dos efeitos de presença é a questão da transitoriedade. A despreensão da crônica está relacionada também à brevidade constitucional do gênero, cujo suporte mais comum é o jornal de publicação diária. Assim como os periódicos de notícias, Candido (1992, p. 14) diz que a crônica tem o caráter efêmero, pois “se compra num dia e no dia seguinte é usada para embrulhar um par de sapatos ou forrar o chão da cozinha”. É importante considerar que a crônica vai retirar de momentos efêmeros do cotidiano, seja de conteúdo jornalístico ou de observação pessoal de algum fato ou cena que lhe chamou a atenção, a matéria da sua narrativa. Gumbrecht (2010, p. 142) afirma que os efeitos de presença - entendemos os efeitos de presença como o acontecimento da experiência estética - trazem consigo as características de um evento, ou seja, nunca sabemos se acontecerá e em que momento ele se dará, não sabemos a intensidade que terá, como também, da mesma maneira que tal efeito surge, ele também se desfaz.

A crônica é marcada duplamente pela transitoriedade, ou seja, ela é um gênero transitório (por estar intimamente ligada ao jornal) que busca igualmente nos eventos transitórios e banais, mas vividos e sentidos de uma forma grandiosa pelo cronista, a força e a emoção de sua narrativa. A nosso ver, os cronistas necessitam estar abertos aos eventos cotidianos que a princípio são sem grande importância, pois é a partir deles que surgem os efeitos de presença; a vivência deste abalo, que rompe com a banalidade do cotidiano, se torna matéria para o seu texto, que, em última instância, poderá suscitar igualmente no leitor outros efeitos de presença.

Nesse sentido, Candido parece realçar a ideia de que a crônica é um gênero que facilmente propicia os efeitos de presença, justamente pelo seu tom revelador, que apresenta uma ambiência narrativa favorável à experiência estética, afetando-nos com a materialidade rítmica das palavras da narrativa¹⁷² e com o conteúdo imaginativo que oferece. O referido autor diz que a crônica

ensina a conviver intimamente com a palavra, fazendo que ela não se dissolva no todo ou depressa demais no contexto, mas ganhe relevo, permitindo que o leitor a sinta na força dos seus valores próprios. (CANDIDO, 1992, p. 15)

¹⁷² É interessante observar que o andamento da narrativa, ou seja, o seu ritmo interno, como também a forma como é lido o texto, de algum modo pode fazer irromper no leitor ou no ouvinte do texto o efeito de presença.

O ato da escrita de uma crônica, ao que nos parece, exige do cronista um ‘ar contemplativo’ em relação à vida. De maneira geral, nós vivemos nossos respectivos cotidianos sem presença, ou seja, realizamos muitas atividades ao mesmo tempo, pensando em outras ações que precisamos fazer, e, assim, vivemos nosso cotidiano de forma involuntária, sem estarmos presentes em nossas atuações; não prestamos atenção a tudo o que acontece em nossa volta, por isso ficamos desatentos em relação à vida. A presença exige do indivíduo atenção a si mesmo e ao mundo que o cerca; é viver o tempo presente, estando por inteiro naquilo que faz. O cronista parece ser mestre neste assunto, pois contempla o cotidiano de forma a se inserir totalmente nele, e assim, vivenciar momentos de intensidade em breves circunstâncias que acabam por se tornar elementos para a sua narrativa.

É interessante observar que a crônica contemporânea resgata a oralidade intrínseca da literatura. Candido (1992, p. 16), sobre isto, tem as seguintes considerações:

O seu grande prestígio atual é um bom sintoma do processo de busca de oralidade na escrita, isto é, de quebra do artifício e aproximação com o que há de mais natural no modo de ser do nosso tempo. E isto é humanização da melhor.

Aquilo que denominamos hoje de literatura tem sua relação com os mitos antigos narrados nas sociedades arcaicas de forma oral. As cantigas em galego-português do século XII, consideradas as primeiras manifestações da literatura em língua portuguesa, antes de começarem a ser compiladas em cancionários um século depois, achavam-se sob a forma oral. Nestes dois períodos citados como exemplos, o ato de narrar e declamar estavam apoiados na necessária proximidade entre narrador/declamador e seus respectivos ouvintes. Tal situação, em nosso entender, privilegiava a criação de um ambiente específico, envolvendo todos os participantes naquela atmosfera ficcional, de forma a fazê-la se assemelhar muito naturalmente com a realidade.

A crônica pela sua tonalidade oral traz à tona essa proximidade entre narrador e leitor, tornando o texto mais leve e por isso mais acessível e familiar, favorecendo amplamente o evento da experiência estética, já que esta, a nosso ver, é resultado da produção de presença. O que entendemos por presença se relaciona diretamente à possibilidade de ‘tornar acessível ao toque’, ‘permitir a

tateabilidade'; isto significa que postulamos a noção de que ao lermos uma crônica, o tom de proximidade que a integra faz com que vivencemos de fato efeitos de presença, ou seja, mesmo numa dimensão imaginativa, nós tocamos e ao mesmo tempo somos tocados por aquela situação narrada. Acreditamos que a 'quebra de artifício' que Candido menciona, corrobora com a concepção de efeitos de presença, pois a naturalidade com que é narrada, em muitos casos como se fosse uma conversa ou uma confissão, faz espontaneamente com que entremos de fato naquele universo contado; no entanto, como já abordamos acima, sempre há uma oscilação entre sentido e presença, pois é praticamente impossível ler algo sem atribuir algum sentido a ele; por isso, os efeitos de presença, segundo Gumbrecht (2010, p. 135) "estão necessariamente rodeados de, embrulhados em, e talvez até mediados por nuvens e almofadas de sentido".

Como já falado anteriormente, a crônica tem afinidades com o discurso histórico, diferenciando-se deste, sobretudo, na forma de lidar e descrever os fatos, importando-se mais com a possibilidade de trabalhar com nossas impressões e sensações e não tanto com a trajetória racional dos acontecimentos. A crônica oferece uma leitura mais agradável, justamente porque o texto possibilita a interação do leitor com os fatos narrados. Considerando essa relação com o tempo passado que ambos os discursos, cada um a seu próprio modo, mantêm, acreditamos que uma das formas de experiência estética que podemos alcançar pela crônica se dá pela presentificação, modo pelo qual Gumbrecht argumenta ser possível vivenciar efeitos de presença a partir da história, discurso que busca observar a ação do ser humano no tempo e no espaço. Sobre isso, o referido teórico afirma que a presentificação é:

O desejo de presença (que) nos leva a imaginar como nos teríamos relacionado intelectualmente, e os nossos corpos, com determinados objetos (em vez de perguntar o que esses objetos 'querem dizer') se estivéssemos encontrado com eles nos seus mundos cotidianos históricos. Quando sentirmos que esse jogo da nossa imaginação histórica pode ser sedutor e contagioso, quando seduzirmos outras pessoas para o mesmo processo intelectual, teremos produzido a mesma situação a que nos referimos quando alguém é capaz de 'invocar o passado'¹⁷³.

Se a crônica é uma forma textual de estilo narrativo que visa relatar fatos passados do cotidiano, então através de tal gênero pode ocorrer a presentificação,

¹⁷³ GUMBRECHT, 2010, p. 155

ou seja, a possibilidade de tornar o passado narrado pelo cronista tangível no presente através da linguagem. De fato, como bem argumenta Gumbrecht, muitos de nós, quando visitamos um lugar em que ocorreram fatos históricos importantes, temos o desejo do contato físico com aquilo que aconteceu: queremos tocar objetos, queremos andar por aqueles locais historicamente importantes, enfim, queremos reviver de alguma forma no agora aquele passado ali exposto diante de nossos olhos; é o desejo de presença do passado, o presente amplo que acumula ao mesmo tempo as experiências pretéritas e as do *aqui e agora*.

É importante salientar que esse desejo da aproximação física com os objetos históricos nada tem a ver com a busca pelo entendimento do passado; antes, como já explicitamos, queremos tê-lo diante dos nossos olhos, tangível, ao alcance de nossas mãos; havendo qualquer tentativa de racionalizar tais efeitos, a presentificação se desvanece, distanciando-nos do fato imaginado. Por certo, a presentificação do passado é um tipo de ilusão, no entanto, como não “podemos sempre tocar, ouvir ou cheirar o passado, tratamos com carinho as ilusões de tais percepções”¹⁷⁴, ao menos esta imaginação nos permite vislumbrar como nos relacionaríamos com estes objetos no passado.

Em nosso entender, a crônica, justamente por causa de sua relação com a história, como também a sua forte tendência ao literário pelo seu apelo imaginativo, é capaz de invocar o passado vivido pelo cronista em sua materialidade, a ponto de trazê-lo para perto do leitor que se abre à experiência do texto.

Convém salientar que essa proximidade que a crônica estabelece, desperta em muitos o interesse pela literatura. Candido comenta que atualmente (e o seu texto foi escrito na década de 90) os professores têm feito seus alunos lerem cada vez mais crônicas, devido a “sua simplicidade reveladora e penetrante”. No que se refere ao ‘ensino’ da literatura, para ampliarmos nossa discussão, percebemos que a disciplina tem perdido (se já não se perdeu quase em sua totalidade) o seu teor de encaminhar o estudante para vivenciar a experiência estética que o texto produz. Ler acabou por se tornar um dever nas aulas de literatura e pouco se fala (e se faz) para transformar este momento num tempo para exercitar a sensibilidade. A crônica favorece, numa época em que os alunos

¹⁷⁴ Ibid., p. 151

estão ambientados pelo imediatismo, haja vista que crianças e jovens têm dificuldades de imaginar, justamente por causa do bombardeio constante de imagens proporcionadas pelas mídias digitais, rápida possibilidade de experiência estética pelos efeitos de presença. Não estamos, de forma alguma, afirmando que outros gêneros não podem proporcionar a experiência estética nos moldes que a desenvolvemos neste trabalho; parece-nos que gêneros literários como o romance e em alguns casos a poesia demandam mais tempo para encaminhar o aluno leitor a viver experiências estéticas, justamente por causa de sua ‘inflação verbal’, como comenta Candido (1992, p. 17); e a crônica, por sua simplicidade e objetividade, aliadas à proximidade que estabelece com o leitor, parece proporcionar uma vivência mais imediata, aliando-se, de alguma forma, ao referido imediatismo dos adolescentes e jovens, fazendo nascer aos poucos neles a familiaridade com a literatura. Nas aulas de literatura o que importa sempre, ao que nos parece, é ajudar os estudantes a encontrar ‘princípios ativos’ da experiência estética¹⁷⁵ que estão no texto e fazê-los desfrutar de forma afetiva e corporal delas, pois é deste contexto frutivo, de expansão da sensibilidade que nascem os efeitos de presença. Portanto, a crônica pode ser considerada um gênero muito importante na atualidade, pois parece conseguir adesão mais fácil entre aqueles que enxergam a literatura como enfadonha, introduzindo, aos poucos, o iniciante no universo da leitura e, ainda melhor, buscando nela a aprendizagem da sensibilidade, da experiência estética.

5.1.1

Estética, Mística e Presença nas crônicas da coletânea *O que se diz e o que se entende*

Cecília Meireles é uma escritora da presença; sua obra poética é inegavelmente um convite às sensações e percepções. Ao nos depararmos com suas crônicas, temos a certeza de que essa poeticidade capaz de provocar nossas emoções também se encontra em muitas de suas prosas literárias. Cecília Meireles não deixa de imprimir nas crônicas o vocabulário requintado, em que o ritmo das palavras aliado à construção sintática promovem a sensação estética.

¹⁷⁵ Id., 2014, p. 30

O transitório é sempre recorrente em sua obra: a vida passa. No entanto, outro aspecto dessa transitoriedade é observado: o instante narrado, oferecido ao leitor da crônica, mostra-se como um êxtase em sua especificidade transitória, fazendo-nos lembrar das considerações de William James sobre a transitoriedade da vivência mística. A percepção estética e a vivência mística têm essa característica do provisório, que afasta o ser humano de forma momentânea da vida comum. As crônicas de Cecília Meireles recriam para o leitor essa percepção estética da autora, da mesma forma que o místico procura recompor com palavras a sua vivência com Deus. Consideramos que a vivência mística e a percepção estética estabelecidas em textos podem suscitar nos leitores o mesmo tipo de conhecimento.

5.1.1.1

O sentimento do uno em *Ano muito bom*¹⁷⁶

Na crônica *Ano muito bom*, a escritora narra uma viagem de avião que fez para a Índia. Obviamente viajava um grupo bastante eclético de pessoas, de vários lugares do mundo. Era a noite do dia 31 de dezembro. Praticamente ninguém se conhecia; o que todos os passageiros tinham em comum eram as poucas imagens observadas das janelinhas do avião: o Mediterrâneo, as pirâmides, os desertos. No primeiro momento da crônica, a narradora parece nos querer afetar com um tipo de estado de espírito marcado pelo individualismo, tipo de temperamento que predominava no ambiente do avião: cada passageiro com sua vida, com seus projetos, com seus sonhos, suas ocupações.

No entanto, o narrador não pretende deixar o leitor somente nesse tipo de sensação. A individualidade gradativamente vai cedendo lugar à unidade e é neste tipo de vivência que o narrador nos encaminha durante todo o texto. A tonalidade e o ritmo da narrativa começam a mudar quando o narrador comenta que aquela noite, para quem tinha deixado o Ocidente, era especial: era Ano Novo. A descrição do que seria essa festa, as relações com os festejos pagãos antiquíssimos, mesclados, posteriormente, aos do cristianismo, imprime um andamento diferenciado na crônica, preparando-nos para o seu ápice. Com essa

¹⁷⁶ O texto desta crônica se encontra no apêndice desta tese, págs. 141-142.

descrição, somos transportados a um passado que talvez não conhecíamos; sentimo-nos próximos a esses nossos antepassados ao atualizamos, nos festejos de Ano Novo contemporâneos, aquilo que eles vivenciavam em suas celebrações ancestrais: o caráter cíclico do tempo em seu início e fim. O narrador torna o passado presente através de sua descrição histórica, buscando ativar em nós a dimensão da vivência; isso significa dizer que para nós o mais interessante nesta crônica (e em várias outras desta coletânea) não é caráter significativo do texto, mas a sua índole na busca por materializar esse passado e demonstrar que estamos unidos a ele num contínuo.

Em seguida, o narrador aguça nossa imaginação ao trazer figuras (oavião, a aeromoça vestida como um anjo em seu sári azul) que nos remetem ao ambiente celeste, mas em sua conotação sobrenatural, atmosfera específica para a elaboração de um êxtase (sair de si; sair do mundo; estar nos céus). Desta forma, o texto é encaminhado para o seu clímax.

Ocorre o momento grandioso: aqueles passageiros que não se conheciam, de repente passam a agir como se fossem irmãos; cada um em sua língua desejava feliz ano novo, no entanto, não havia falta de entendimento, pois todos falavam o idioma da esperança e da ternura, como bem coloca o narrador. Em seguida, prolongando esse êxtase, o narrador fala dos contrários que se uniram num fervoroso abraço: o ano velho e o ano novo; o céu e a terra; o Oriente e o Ocidente. Para terminar, ele, pensativo, exprime que seria muito bom se conseguíssemos começar todos os dias do ano desse mesmo jeito.

Observamos que na crônica acima o narrador, de modo sutil, vai elaborando um ambiente narrativo que nos insere de forma participativa naquele voo para a Índia; sentimos a emoção de estar presente em um momento tão grandioso e perceber que todas as diferenças, pelo menos naqueles primeiros minutos do ano novo, estavam superadas, dando lugar à fraternidade e a concórdia.

A epifania que o narrador nos suscita lembra o estado místico do Uno, a união primordial, isenta de toda dualidade. O cerne da mística do Uno no cristianismo se encontra nos tratados de Pseudo-Dionísio Areopagita e afirma que essa unidade do indivíduo com o Uno (Deus) só é possível pela semelhança, ou seja, aquilo que é dessemelhante não pode alcançar a união. O indivíduo deve trilhar um percurso místico em que é necessário buscar a sua semelhança com o

divino. Os esforços pela unidade com o Uno se iniciam quando o indivíduo procura despojar seu intelecto de todos os conceitos sobre a divindade: é o exercício apofático, ou seja, a falência total da linguagem, que se prostra diante da plena inacessibilidade e incompreensibilidade do que nominamos Deus. A partir disto, nasce um tipo de conhecimento que extrapola o âmbito racional. Entende-se, portanto, que neste caminho a pessoa deve deixar de se apoiar em qualquer suporte intelectual: o encontro com o Uno se dá na escuridão da mente. A ignorância nascida do método negativo e a própria condição de se impor a incapacidade de pensar permitem ao indivíduo ser semelhante ao Uno-bem¹⁷⁷. Ao alcançar esse *status* de semelhança com o Uno, o indivíduo passa então a gozar da unidade, ou seja, não há divisão entre a pessoa e Deus: é o êxtase.

Em nossa percepção, o que nos leva ao êxtase místico ou à epifania (se quisermos um termo mais artístico do que religioso) na crônica *Ano muito bom* é justamente a possibilidade de vivenciarmos a unidade. A superação das diferenças, explicita na ideia do ‘idioma comum de esperança e ternura’ que todos falavam, permitiu o êxtase da unidade entre os passageiros. A imaginação dessa unidade entre os povos ali narrada pode provocar no leitor essa mesma vivência. Êxtase, em um de seus sentidos dicionarizados, quer dizer sair de si, ir para fora. A crônica que lemos nos convida a isto: a deixarmos o nosso egoísmo, a nossa individualidade, para buscarmos motivos que nos tornam semelhantes e, por meio dessa semelhança nos sentirmos unidos, para que essa união possa ser um germen da paz.

5.1.1.2

Um convite à *Patinação*¹⁷⁸

Na crônica *Patinação*, Cecília Meireles descreve sensivelmente os patinadores, na leveza de suas roupas, na graciosidade e harmonia de seus movimentos, que, apesar de serem rápidos, trazem consigo a suavidade e a serenidade em seu deslocamento.

A autora vivencia o instante epifânico de intensa revelação ao contemplar aquele momento em que os patinadores deslizam pelo gelo: o tempo em que eles

¹⁷⁷ Cf. BORRIELLO et al, 2003, p. 327-328

¹⁷⁸ O texto desta crônica se encontra no apêndice deste trabalho, págs.: 142-143.

estão inseridos é visto como o “tempo mais profundo”, o tempo que está acima das horas convencionais; os patinadores, no olhar de Cecília Meireles, são levados pelo ritmo de seu deslizar e, por meio dele, vivem os encontros e desencontros, o entrelaçamento das mãos e o seu desatar, tudo compreendido e vivenciado como uma ordem interna e natural.

A escritora diz que ao vivenciar esses fatos esteve ‘diante da verdade’, ou seja, ela teve uma iluminação epifânica e entendemos que, ao descrever seus pormenores, Cecília Meireles procurou despertar em nós, seus leitores, essa epifania. É inegável que haja de nossa parte a tentativa de racionalizarmos a descrição dos fatos pela autora, por exemplo, enxergando toda a crônica como uma analogia: deveríamos viver como se patinásemos, possuindo a mesma leveza e harmonia dos patinadores ao deslizarem pela superfície gelada. No entanto, tendemos a considerar que, além dessa possibilidade interpretativa, o texto igualmente nos convence e nos dispõe a vivenciar esse breve momento de iluminação ao nos fixarmos em suas imagens, ao nos envolvermos na intensidade de sua cadência descritiva, direcionando a nossa atenção para o aspecto ‘físico’ do texto. É importante não esquecer que toda expressão artística se estabelece pela via material: a tinta, a madeira, a pedra, o som, o ritmo... enfim, há substancialidade na arte. A vivência estética ocorre dessa possibilidade de tocar e ser tocado.

A leitura em busca da presença, ao invés de se preocupar com o lado imaterial do texto, procurando formular a ideia de algo que está além do que foi redigido pela autora, vai nos permitir a sensação de esbarrarmos com a verdade. A verdade que aqui mencionamos, e que Cecília Meireles alude na crônica, não se relaciona à construção de significados, mas a verdade como uma presença, um acontecimento¹⁷⁹ que nos deixa emudecidos.

É justamente neste ponto que a vivência estética e mística se encontram. A arte pode despertar no indivíduo essa sensação de presença, momento breve de iluminação; acreditamos que a vivência mística, em âmbito religioso, ocasiona igualmente essa sensação de desvelamento. Em ambas as situações, o indivíduo se acerca de uma vivência que ultrapassa os limites da linguagem, devido à

¹⁷⁹ A verdade como acontecimento, ou conforme abordamos no decorrer deste trabalho, como desvelamento do Ser, segundo as ideias de Heidegger.

possibilidade da presença substancial e, por isso mesmo, palpável do ‘Belo’ artístico e da divindade.

O encontro físico com essas duas realidades culmina com a sensação de que a última peça do ‘quebra-cabeça’ foi encaixada e tudo então se ilumina, momentaneamente, de forma esplendorosa, num abalo que ultrapassa a razoabilidade. E quando a razão procura adentrar neste recinto, automaticamente se desfaz a atmosfera da presença, restando somente a frieza da lógica em seu lugar.

No último parágrafo, somos conduzidos a imagens que extrapolam o limite da nossa humanidade, mas que nos dão a oportunidade de vivenciar pela imaginação esse mundo perfeito. Novamente, Cecília Meireles, com uma escolha vocabular ímpar, nos conduz, sobre patins, por caminhos sem esquinas e possibilidades de acidentes, oportunizando a plenitude do viver, de forma tranquila e serena.

5.1.1.3

Contemplação e interioridade em *Férias na ilha do Nanja*¹⁸⁰

O viver nos tempos atuais parece ter se convertido na negação da própria vida. É assim que Cecília Meireles conclui o primeiro parágrafo da crônica *Férias na ilha do Nanja*¹⁸¹, ao constatar a rotina cansativa em que ela e seus amigos se encontram. O mundo atual tem sobrecarregado as pessoas, deixando-as sem disposição para promover e apreciar momentos bons no cotidiano da vida. No entanto, o período de férias, na crônica, é a ocasião em que as pessoas se desconectam dessa paisagem desoladora do dia a dia massacrante e podem viver realmente a vida. É divertido perceber que diante da possibilidade de sair do corre-corre agitado da cidade, os amigos da cronista se acautelam dos percalços que eventualmente podem acontecer e que acabariam com o sonho de umas férias distante da loucura dos centros urbanos.

As férias de Cecília Meireles serão na Ilha do Nanja. A maneira como a escritora descreve o local nos faz imaginá-lo como um paraíso. O efeito estético da crônica nasce da polifonia entre o dia a dia estressante das grandes cidades e a

¹⁸⁰ O texto desta crônica se encontra no apêndice desta tese, págs. 143-144.

¹⁸¹ A Ilha do Nanja é um local fictício criado por Cecília Meireles.

possibilidade da paz e da tranquilidade na Ilha do Nanja. O andamento descritivo nos dois parágrafos iniciais, a grande quantidade de ponto e vírgula que enumeram tanto as precauções quanto a exaustão do trabalho, imprime no leitor a sensação de exaustão. Enquanto que, a partir do terceiro parágrafo, temos um desenvolvimento descritivo mais brando, que nos sugere tranquilidade e paz interior. O terceiro parágrafo, inclusive, é formado por um período simples, “E eu vou para a Ilha do Nanja”, direcionando-nos para a calma que o local pode proporcionar.

Nos parágrafos seguintes temos alguns dos motivos pelos quais a escritora escolheu a Ilha do Nanja: as termas, o sossego e a poesia. Ao concebermos as imagens propostas por Cecília Meireles, acabamos por imergir naquele mundo criado pela autora: as termas nos remetem ao relaxamento corporal; mas, além disso, a escritora desperta no leitor um sentimento atávico, quando fala da grossa voz do fogo subterrâneo (responsável pelo aquecimento das águas) que nos conta as histórias do início do mundo; o fogo reunia (faziam com que as pessoas ficassem perto uma das outras) e unia (por estarem perto, as pessoas desenvolviam a intimidade, o companheirismo, a amizade) nossos antepassados pré-históricos. Ao redor das chamas, contava-se histórias (mitos) que de alguma forma encorajavam nossos antepassados a viver; nos tempos atuais, ao contrário dos nossos ancestrais, estamos nos direcionando cada vez mais para o obscurantismo da individualidade, e, aos poucos, perdendo a consciência da solidariedade como forma de enfrentarmos os problemas da vida contemporânea. Sobre o sossego, Cecília Meireles, através de sua descrição, encaminha nossa imaginação para a quietude interior. A lagoa, os bosques, os caminhos pelos quais passam os carros de bois, tudo nos remete à tranquilidade, soando como contestação à agitação dos centros urbanos. Por último, a poesia declamada nos gestos das pessoas: a dança e o canto das moças em seus teares; os homens tocando e cantando pelas ruas, nas festas da localidade; as ruas enfeitadas para as procissões. Novamente a autora reaviva na consciência do leitor a concepção de que as pessoas ao cantarem, tocarem e dançarem tais canções fazem folclore, e isto, de alguma maneira, permite-nos entrar em sintonia com a nossa história e com os nossos ancestrais.

No sétimo parágrafo Cecília Meireles descreve o céu da Ilha do Nanja: a manhã ensolarada, embalada ao som dos pássaros; a névoa cinzenta e a chuva que

aparecem de repente; a névoa que se esvai e as nuvens brancas, que após as chuvas, ficam cobrindo e descobrindo o sol devido ao vento que passa por toda a ilha. Nessa descrição, a autora nos convida a contemplação, comportamento que destoa da agitação da vida atual, com seu excesso de ação.

No oitavo parágrafo temos a certeza de que a Ilha do Nanja é o local para a evasão e para o desenvolvimento da interioridade. De fato, quando lemos esta crônica percebemos que a autora procurou despertar em nós, pelo viés literário, a sensação de paz interior.

O percurso utilizado por Cecília Meireles para fazer brotar em nós a vivência estética da quietude interior pode ser comparado a um tipo de itinerário místico, em que se busca pelo ócio, sempre tendo em vista os seus benefícios para o crescimento espiritual, uma maneira de se retirar do mundo, aos moldes da vida eremítica. Os eremitas são pessoas que buscam pelo trabalho ascético, abandonar o mundo a fim de alcançar Deus. Portanto, o eremitismo “é o caminho, não a chegada; meio, não finalidade” (BORRIELLO, et al, 2003, p. 360) para ascender ao divino. A contemplação de Deus é uma das finalidades da experiência mística.

De fato, a dimensão textual da crônica, que extrapola seu lado significativo, parece nos remeter a essa realidade eremítica, que evade do mundo ansioso por contemplar Deus. Diante do cansaço e da exaustão que a vida contemporânea nos impõe, temos a sensação de que, se partirmos para a Ilha do Nanja, habilmente descrita pela autora, vivenciaremos a paz interior que nasce justamente da boa relação do eu com o mundo que nos cerca.

5.1.1.4

O passado tornado presente em *Junho antigo*¹⁸²

Várias crônicas de Cecília Meireles são memórias de sua infância. Em *Junho antigo* a autora relembra comemorações, crendices e superstições que existiam em torno dos festejos juninos que celebravam Santo Antônio, São João e São Pedro. É bem verdade que quando criança, o poder da imaginação dá um ar mais vivo aos acontecimentos e a cronista resgata essa memória infantil com todo

¹⁸² O texto desta crônica se encontra no apêndice deste trabalho, pág.: 144-145.

seu poder e vivacidade a fim de nos impactar com a força misteriosa das nossas lendas e costumes tradicionais.

A figura da babá Pedrina é o suporte pelo qual a cronista começa a sua viagem aos antigos festejos juninos, considerados um ‘tempo mágico’¹⁸³. Cecília Meireles nos conta que sua babá nascera no mês de junho e ‘era versada em toda classe de adivinhações e sorte’¹⁸⁴. Por ser junho um mês bastante folclórico e por ser Pedrina muito hábil nesses assuntos, fica-nos claro o porquê de Cecília Meireles utilizá-la como motivo para iniciar suas divagações sobre esse período de sua infância.

Junho antigo de Cecília Meireles pode-se tornar substância para o leitor quando este se envolve com o clima dos festejos narrados pela cronista: as barraquinhas, as bombas e foguetes ruidosos ou coloridos, as fogueiras, os balões, as comidas típicas, as cantigas direcionadas aos santos festejados, as lendas impressionantes que se contava, os presságios que se tinha a partir de circunstâncias relativas, como a possibilidade de prever o futuro por meio de copos ou pratos cheios de água, ou, ainda, baseado nas facas que eram espetadas nas bananeiras à meia-noite, cujas lâminas manchadas pela seiva da árvore, naquela noite junina específica, poderiam entrever o porvir.

Ao lermos esta e várias outras crônicas desta coleção, percebemos que uma de suas finalidades é envolver o leitor no mundo narrado, magnetizá-lo com a possibilidade de sua concretude e com isso insistimos que a vivência estética é um fenômeno material¹⁸⁵.

Numa cultura de presença, o indivíduo, ao visitar certos lugares de cunho histórico, ou ao colecionar objetos que tenham certo apelo memorável, de alguma forma se sente próximo fisicamente do passado. Não está em jogo nestas práticas a busca por compreender melhor os fatos transcorridos, mas, somente, a possibilidade de vivenciá-lo, de senti-lo na pele. Mas, quando não há a possibilidade de se acessar esse passado por meio de lugares ou de objetos, a presentificação pode ocorrer por meio de textos¹⁸⁶, como na crônica que agora estudamos. Como a cultura de presença não nos impõe mudança de mentalidade

¹⁸³ Cf. MEIRELES, 1980, p. 55

¹⁸⁴ Ibid., p. 54

¹⁸⁵ Cf. GUMBRECHT, 2014, p. 25-26

¹⁸⁶ Id., 2009, p. 17

através de práticas interpretativas¹⁸⁷, mergulhar no universo mágico deste *Junho antigo* de Cecília Meireles por meio da presentificação vai nos permitir enxergar todas as práticas folclóricas ali descritas sem ceticismo ou resistência intelectual. Em contrapartida, saborearemos a magia daquele passado narrado pela cronista.

Gumbrecht (2010, p. 107) nos diz que a cultura de presença proporciona um conhecimento revelado, que não parte do sujeito, ao passo que a cultura de sentido se dá a partir do ato de um sujeito que se põe a interpretar o mundo. Conhecimento revelado é um saber que não nasce por vias racionais e que, por isso, também não pode ser explicado pela razão. Nesta ideia de revelação, encontramos, portanto, outro ponto de contato entre as vivências estética e mística. Os místicos, em seus escritos, sempre abordam a impossibilidade de explicar o que vivenciaram; é interessante perceber que o inexprimível se sobressai no discurso do místico¹⁸⁸. O leitor, ao travar contato com a crônica *Junho antigo*, ao se deixar envolver pelos estados de espírito que ela suscita, também vivenciará uma sensação que, como Gumbrecht (2014, p. 13) coloca, é muito difícil explicar as causalidades, como também controlar os seus resultados. O místico e o leitor com a atenção fixada na presença vivenciarão uma aura que lhes escapa à compreensão racional, justamente porque vivenciam algo que se dá no âmbito das percepções sensitivas. Portanto, ambos precisarão ter uma atenção concentrada em seus respectivos objetos de percepção; essa atenção significa receptividade, ou seja, abertura da mente para o mundo sensível que se encontra ao alcance de suas mãos. De fato, estudiosos da mística cristã têm considerado a experiência mística como a consciência imediata de Deus¹⁸⁹, ou seja, a possibilidade de perceber a divindade por meio dos sentidos; da mesma forma, a leitura em busca da presença, vai privilegiar a ‘atmosfera física’ suscitada pela narrativa literária e o indivíduo, ao se concentrar nessa ambiência, sentirá o impacto imediato dessa relação espacial nascida entre ele o mundo literário que se descortina.

O mundo mágico descrito por Cecília Meireles nesta crônica ficará vivo para o leitor se este se aproximar, tocar e se deixar ser tocado pela atmosfera

¹⁸⁷ Id., 2010, p. 22

¹⁸⁸ A título de exemplo, segue uma citação sobre o indizível da vivência mística de Ruysbroeck (*apud*, Pommier, 1997, p. 65), um místico cristão que viveu entre os anos de 1293 e 1381. Para Ruysbroeck, a vivência do encontro com Deus é comparável a um deserto indescritível em “que não alcançam nem palavras nem pensamentos”.

¹⁸⁹ Cf. BINGEMER, 2013, p. 270

alegre, maravilhosa e cheia de encantamentos que a obra propõe. É assim que os místicos mantêm milenarmente o seu contato com o divino, aproximando-se dele, buscando tocá-lo e deixando-se tocar por ele.

5.1.1.5

A linguagem mística em *Considerações acerca da goiaba*¹⁹⁰

Neste trabalho, dentre várias ideias que discutimos, está a de que é importante para os estudos de literatura se voltar para a questão da possibilidade da presença, ou seja, o texto literário, antes de serem objetos prontos para a interpretação, “estão numa relação necessária com os nossos corpos”¹⁹¹. Gumbrecht (2014, p. 15), explicitando a noção de presença vai dizer que

“Podemos tocar os objetos ou não. Os objetos, por seu turno, podem nos tocar (ou não), e podem ser experimentados como coisas que se impõem ou como coisas inconsequentes. Tal como aqui as descrevo, as atmosferas e ambientes incluem a dimensão física dos fenômenos”.

Lendo a crônica *Considerações acerca da goiaba*, Cecília Meireles nos traz pela imaginação o referido fruto. A narrativa nasce após a cronista observar o preço de uma goiaba; o valor era de sessenta cruzeiros, equivalente, segundo a narradora, a quase um litro de leite, a umas cinquenta gramas de manteiga e meio quilo de pão. A escritora diz, a seguir, que não queria continuar a fazer as comparações a fim de não confundir o leitor, pois os preços subiam a cada instante e podiam estar desatualizados no momento em que ele tivesse o contato com o texto, correspondendo a uma irrealidade.

Após esse preâmbulo, Cecília Meireles inicia a descrição do fruto e é neste momento que o texto se ilumina, pois, de forma literária, ou seja, aguçando nossos sentidos pela imaginação, temos a sensação de ‘estar na presença’ do referido fruto. Primeiramente, pela impressão do odor, descrito como um cheiro delicioso e envolvente. Em seguida, deixa de focar somente na goiaba para englobar também a árvore, descrevendo com beleza as características do tronco, comparando-o ao marfim quando se retira a sua casca; fala igualmente do aspecto

¹⁹⁰ O texto desta crônica se encontra no apêndice deste trabalho, págs.: 145-146.

¹⁹¹ GUMBRECHT, 2014, p. 15

das folhas todas riscadas; comenta sobre a flor que antecede ao fruto, de cor alva que lembra a Estrela da Manhã; comenta sobre as abelhas e vespas que rodeiam as flores da goiabeira responsáveis pela disseminação da árvore; por fim, fala da transformação da flor em fruto, acentuando, além do seu já referido aspecto perfumoso, a sua maciez. A descrição é viva, dando-nos a impressão de que a forma imaginativa suscitada pela crônica vem em suplência do fruto real.

Diante de tal espetáculo sensorial, Cecília Meireles termina o texto afirmando que sessenta cruzeiros é um preço vil; deveria ser cobrado seiscentos e até mais por cada goiaba, devido à explosão de sensações que proporciona, começando pelo olfato, passando pelo tato, pela visão e, por último, pelo paladar.

A descrição da goiaba nesta crônica nos recorda em muito a linguagem mística que traz em si a possibilidade de ativar a nossa imaginação, a ponto de tornar palpável a presença divina. Isso acontece porque a linguagem mística, como afirma Velasco (p.51), é uma linguagem que nasce da experiência, ou seja, ela ocorre a partir de uma vivência prática com Deus. Por isso não se pode comparar, em âmbito religioso, o falar de um místico com o falar de um teólogo; apesar de ambos abordarem Deus, o teólogo está no nível do abstrato, buscando encontrar os significados que estão além da Revelação¹⁹², enquanto que o místico está envolvido na concretude do encontro com a divindade. O discurso daquele que está em contato direto com Deus será mais vivo, mais envolvente, pois falará de algo que lhe foi próximo.

Nesta crônica, portanto, Cecília Meireles, aos moldes místicos, de modo muito particular, convida-nos a fixar-nos naquilo que é substancial na literatura, ou seja, na sua dimensão física. Aquilo que está presente é alcançável aos sentidos. O místico é aquele que está atento a tudo ao seu redor, esvaziando-se de si, a fim de alcançar o silêncio interior, local onde Deus em presença se manifesta. O leitor de literatura também necessita estar atento, numa atenção que ultrapassa a necessidade de encontro com o significado. O que propomos para o leitor de literatura é uma atenção mística, que procure mergulhar não nos significados do texto, mas na sua materialidade. Na tradição cristã, que é a nossa matriz cultural, temos vários exemplos de místicos que trilharam o caminho apofático¹⁹³, isto é, a

¹⁹² MANZZATO, 1994, p. 5

¹⁹³ Citamos como exemplo Pseudo-Dionísio Areopagia, que escreveu sua obra em fins do século V e início do VI. O trecho a seguir demonstra a tentativa do místico de romper com a lógica a fim de

via em que se busca silenciar a compreensão tendo em vista a vivência prática com o divino, que será descrita por eles de forma material¹⁹⁴. Na crônica em questão, se buscarmos a apofasia e atirarmos-nos na materialidade que o texto propõe, pela imaginação¹⁹⁵, teremos a oportunidade de vivenciar amplamente o que ele nos oferece através de sua descrição. O místico está acima da religião, no entanto, se pensarmos a relação entre a religião e o místico, veremos que ela é para ele uma forma de exercício prático, em que o conteúdo de suas vivências, os *insights*, não advêm da busca intelectual, mas de exercícios espirituais¹⁹⁶. Dentre eles, destacamos o silêncio e a quietude. Propomos que o leitor se coloque acima da busca interpretativa do texto, busque silenciar as ponderações e o juízo de valor e, assim poderá provar, de forma perceptiva, o que o texto literário tem a oferecer aos seus sentidos.

5.1.1.6

A vida interior em *Descobrimento do anjo da guarda*¹⁹⁷

O mundo contemporâneo pode ser caracterizado por sua agitação: o indivíduo, para ‘não ficar para trás’, precisa se lançar nas ondas inquietas desse grande mar revolto. Esse alvoreço se encontra em vários os âmbitos da vida, por exemplo, na atividade profissional, devido à ganância e ao desejo de cada vez mais ter ao invés de ser; nota-se também esse alvoreço nas relações pessoais, aonde o interesse vem sobrepujando a amizade e num contexto maior, a cordialidade e a boa educação; é evidente esse estado de inquietação na rapidez e na grande quantidade de informação veiculada pelas várias mídias, que ao invés

colocar nossa atenção naquilo que é realmente necessário: Deus. Vejamos: “Portanto (...) Deus é conhecido pelo conhecimento e pelo desconhecimento; dele há entendimento, razão, conhecimento, toque, percepção, opinião, imaginação, nome e muitas outras coisas, porém ele não é compreendido, nada se pode dizer a seu respeito, não se pode nomeá-lo. Ele não é uma das coisas que são, nem é conhecido em nenhuma das coisas que são; ele é todas as coisas em tudo e nada em nada” (*apud* ARMSTRONG, 2011, P. 134).

¹⁹⁴ Exemplificamos essa materialidade através de um trecho das “Canções entre a alma e o esposo”, de São João da Cruz (2002, p. 35);” Gozemo-nos, Amado, / e vejamos na tua formosura / o monte e o escarpado, / donde jorra água pura; / penetremos mais dentro da espessura. / E depois às erguidas / cavernas dos rochedos subiremos, / que estão bem escondidas, / e ali penetraremos / e o mosto de romãs soborearemos. / Ali me mostrarás / aquilo que minha alma pretendia, / e depois me darás / tu, a quem eu mais queria, / aquilo que me deste outro dia:”. Percebemos que esse apelo à materialidade é expressa pelo erotismo.

¹⁹⁵ Imaginação é substância de conteúdo: conteúdo da consciência que ainda não tem forma.

¹⁹⁶ Cf. ARMSTRONG, 2011, p. 313.

¹⁹⁷ O texto desta crônica se encontra no apêndice deste trabalho, pág.: 146-147.

de contribuir para o esclarecimento das ocorrências cotidianas, acabam por tornar impossível a avaliação dos fatos, culminando na sua banalização¹⁹⁸; observa-se igualmente um desassossego no que tange ao consumo de bens de forma desenfreada, talvez na tentativa de encontrar, mesmo que brevemente, a felicidade ao ter em mãos o objeto desejado.

Na crônica *Descobrimento do anjo da guarda*, Cecília Meireles nos conta a história de uma menina que não se ajustava a essa agitação contemporânea e por isso se sentia sozinha. A moça, antes de morar na cidade grande, vivera em uma localidade do interior não citada no texto, mas que, pelas características que já se encontram em nosso imaginário, podemos vislumbrar suas generalidades: era um lugar onde todos se conheciam, cuja paisagem era uma praça, uma igreja, um pequeno rio, jardins, casas, enfim, um local agradável e calmo de se viver. Estudava música e por não ter mais como se desenvolver nessa área em sua calma cidade, a moça foi motivada a deixá-la a fim de se dedicar aos estudos mais avançados deste campo do saber e receber outros ânimos para o exercício de sua linda profissão em uma cidade grande.

Como já adiantamos acima, a jovem não se adaptou à impessoalidade da cidade grande, sentido-se sozinha mesmo tendo ao seu redor muitas pessoas. No entanto, numa tarde, a moça vivenciou algo que fora a solução para os seus problemas: pensou em conversar com seu Anjo da Guarda e assim o fez; este respondeu ao seu chamado e toda a agitação que estava à sua volta se desfez. Mesmo em solidão de pessoas, a moça começou a se sentir amparada e acompanhada por seu Anjo da Guarda, que prontamente sempre lhe respondia as suas questões e esclarecia seus impasses.

Cecília Meireles conclui que o mundo musical da menina é o mesmo do Anjo da Guarda e que a jovem se admira que esse mundo abranja o outro em todas as suas características negativas, sem perder a sua harmonia. Nesta crônica, ao invés de apontar o caminho para a vivência estética, queremos traçar um paralelo entre as vivências estética e mística. Ao delinear este paralelo nesta última crônica que queremos apresentar, destoamos ligeiramente das considerações anteriores, pois o presente trabalho de tese não quer ser mais uma interpretação da obra de Cecília Meireles, pelo contrário, pretende indicar a

¹⁹⁸ Cf. BINGEMER, 2013, p. 14

direção aos leitores da nossa escritora para se conhecer, não pela via racional, mas pelo viés perceptivo e sensitivo a sua criação artística. Quando apontamos os estados de espírito presentes naquela crônica específica, procuramos demonstrar que há uma correspondência entre este tipo de vivência estética e a vivência que os místicos experimentaram com o sagrado. No entanto, agora, não nos fixaremos nessa atmosfera envolvente da crônica, para somente avaliar a aproximação entre as vivências estética e mística, que, a nosso ver, Cecília Meireles traça nesta crônica.

A autora diz que essa vivência que a jovem musicista experimenta é um tipo de paraíso interior. Enxergamos este paraíso interior como um abalo nas estruturas do mundo cotidiano, ou seja, o paraíso interior se opõe à agitação das grandes cidades e ao corre-corre dessa realidade massacrante. Como já abordamos no primeiro capítulo desta tese, as experiências estética e mística nos arrancam justamente desse cotidiano que nos consome. Deste modo, tocar e ser tocado pelo sagrado e pelo estético nos possibilita a fuga do dia-a-dia. Em seguida, Cecília Meireles vai afirmar que o mundo estético da música é o mesmo do místico, caracterizado pelo Anjo da Guarda, ou seja, esse sagrado tangível, que se deixa encontrar. Percebemos aqui a confirmação de nossa hipótese: há de fato afinidades entre a arte e a religião. A experiência estética tem três características que, em nosso entender, podem ser encontradas na experiência mística e que deixam evidente essa afinidade: a verdade, a possibilidade do palpável e o duplo movimento de revelação e retirada¹⁹⁹.

A vivência estética tem valor de verdade para o indivíduo. Como já abordamos neste trabalho, quando a obra artística e o indivíduo estão em sintonia, ou seja, quando ambos se deixam tocar e ser tocados em sua materialidade, nasce um tipo de compreensão dessa relação que não tem características racionais. Normalmente, diante de uma obra de arte, o indivíduo busca a interpretação e para isto se coloca distante do objeto artístico a fim de poder analisá-lo. Esse movimento de apropriação do mundo por conceitos²⁰⁰ ao invés de nos aproximar da obra acaba por nos afastar; no entanto, quando nos equiparamos à obra, é possível que nasça dessa relação um tipo de verdade, que não tem base conceitual e por isso não pode ser explicada. Ao que nos parece, com o místico, de sua

¹⁹⁹ Cf. GUMBRECHT, 2010, p. 93-98

²⁰⁰ Id., 2016, p. 33

relação direta com Deus, nasce também um tipo de compreensão que extrapola o racional e que para ele é a verdade. Talvez por isso muitos deles foram e até hoje são, pelo menos no meio cristão, perseguidos pela instituição, pois as verdades nascidas da relação direta com Deus não coincidem com as que a organização religiosa tenha delineado e assim nasce o choque entre ambas as realidades.

A verdade da experiência estética nasce da possibilidade do toque. Temos afirmado a ideia de Gumbrecht (2010, p. 13) de que a presença se dá pela nossa “relação espacial com o mundo e os seus objetos”, ou seja, o impacto do mundo e de seus objetos em nossos corpos produz um tipo de conhecimento que denominamos de verdade ou de vivência estética. Entendemos que a verdade da experiência mística se dá também pelo viés palpável. Basta ver que os textos místicos, como os de Santa Tereza D’Ávila, por exemplo, despertam a imaginação por meio de imagens eróticas²⁰¹; a imaginação que o texto místico suscita é capaz de produzir reações corporais iguais à presença real de um objeto²⁰².

Por último, queremos apontar para a vivência estética como revelação e retirada do Ser. Já abordamos neste trabalho que uma das bases filosóficas para o entendimento da produção de presença de Gumbrecht está no conceito de Ser em Heidegger. O Ser é aquilo que está destituído de significações²⁰³; em linhas gerais, podemos dizer que a vivência estética é uma das formas de manifestação do Ser²⁰⁴ e quando isto se dá, não há possibilidades de se colocar em palavras tal acontecimento, justamente porque o Ser não pertence aos domínios da interpretação conceitual. Como não podemos ficar fora desse mundo do sentido, pois somos seres que a quase todo momento buscamos a significação das coisas que nos cercam, essa revelação do Ser é um *insight*, um lampejo, que rapidamente se desfaz, e, com isso, voltamos ao universo das definições. A vivência mística nasce a partir da busca pela relação com o divino²⁰⁵; dessa relação, nasce um conhecimento, que está para além da inteligência racional; esta entra em jogo, com a teologia, por exemplo, somente para interpretar o que sente o sujeito

²⁰¹ Id., 2015, p. 27

²⁰² Podemos pensar no poder da imaginação, por exemplo, num conto de terror, que, de um momento para o outro, pode fazer surgir no indivíduo o medo, como se o perigo textualmente criado fosse real.

²⁰³ Cf. GUMBRECHT, 2016, p. 36

²⁰⁴ Ibid., p. 37

²⁰⁵ Cf. BINGEMER, 2013, p. 274

concreto²⁰⁶. Podemos dizer que a vivência mística seja um cultivo disciplinado de outro modo de consciência religiosa²⁰⁷, da mesma forma que a vivência estética proporciona um tipo de conhecimento não racional sobre a arte a partir também de um refinamento das percepções. Entendemos que a vivência mística ocorre nos mesmos moldes que a estética, ou seja, a partir de uma situação relacional; os efeitos dessa relação, justamente por não buscar um apoio da racionalidade, escapam de toda delimitação lógica; portanto, enquanto o místico tem o contato relacional com Deus, dá-se a epifania; ao se desvincular da divindade, acontece a retirada de Deus, cessando, também, esse momento de iluminação, restando na memória, obviamente, a lembrança desse encontro.

Enfim, a crônica *Descobrimento do Anjo da guarda* nos mostra a possibilidade da existência desses dois mundos: o mundo ruidoso, frenético e impessoal que todos vivemos, e o mundo interior, que podemos encontrar na arte ou na religião por meio da vivência estética ou mística.

5.2. O poema e a presença

Sobre a poesia e sua relação intrínseca com a presença, Gumbrecht (2010, p. 39-40) afirma que ela

talvez seja o exemplo mais forte da simultaneidade dos efeitos de presença e dos efeitos de sentido – nem o domínio institucional mais opressivo da dimensão hermenêutica poderia reprimir totalmente os efeitos de presença da rima, da aliteração, do verso e da estrofe. (...) a suspeita de que, em vez de estarem sujeitas ao sentido, as formas poéticas estão numa situação de tensão, numa forma estrutural de oscilação com a dimensão de sentido, revelou-se mais um promissor ponto de partida em direção a uma reconceitualização geral da relação entre os efeitos de sentido e os efeitos de presença.

De maneira geral, a crítica literária talvez sempre tenha olhado o poema como algo a ser deslindado, que precisa ser investigado com certa argúcia, a fim de se encontrar nele um sentido profundo, esquecendo-se de que, como muito bem evidenciou Gumbrecht, na citação acima, as formas poéticas (rima, aliteração, verso, estrofe) se apresentam como um detalhe realmente físico do texto, e que

²⁰⁶ Ibid., p. 274

²⁰⁷ Cf. ARMSTRONG, 2011, p. 27

por isso, se colocam numa relação corpo a corpo com o leitor. Para o referido teórico, o poema hesita entre o resultado de uma averiguação proporcionado pelos efeitos de sentido e o impacto físico que o seu andamento rítmico, que a sonoridade das suas palavras, que a disposição física dos vocábulos ou do discurso poético no papel oportunizam, devido a sua corporeidade e espacialidade. Como já abordamos anteriormente, tudo aquilo que tem substância está ao alcance do corpo, por isso pode tocar e ser tocado; e o conhecimento que nasce dessa relação física, que se dá como se fosse um *insight*, apodera-se do lugar até então conquistado pela verdade racional. Não podemos negar que a ‘verdade dos corpos’ tem mais apelo em nós do que a ‘verdade racional’, justamente pela força dos afetos e entusiasmo que suscita.

Gumbrecht, em outro trecho citará Hans-Georg Gadamer, filósofo alemão e grande expoente da hermenêutica contemporânea, quando este, em uma entrevista, preconizou a importância que se deve ter pelo aspecto não semântico do texto literário; o entrevistador, ao perceber essa posição surpreendente de Gadamer, questionou-o se tal colocação não colocaria a prova a ‘identidade hermenêutica’ do texto, ao que o filósofo respondeu com um posicionamento arrojado:

Mas – podemos de fato supor que a leitura desses textos é uma leitura exclusivamente concentrada no sentido? Não cantamos o texto [Ist es nicht ein Singen]? Será que o processo pelo qual o poema fala só deve ser conduzido por uma intenção de sentido? Não existe ao mesmo tempo uma verdade na sua *performance* [eine Vollzugswahrheit]? É esta, penso, a tarefa com que o poema nos confronta. (GADAMER *apud* GUMBRECHT, 2010, p. 89)

Apesar de sua fama como filósofo hermeneutico, Gadamer coloca abertamente que o poema tem aspectos que estão além da interpretação, ou seja, tem presença e esta se dá por meio de sua *performance*. A partir da declaração de Gadamer, tendo por base os ensinamentos de Paul Zumthor sobre o tema²⁰⁸, é possível afirmar que há proximidade entre *performance* e poema; sobre isto, desenvolvemos um tópico nesta tese, no capítulo três, aliando, ainda, à ideia da vivência mística. A *performance* inerente ao texto poético envolve o leitor/ouvinte, de forma a inseri-lo em outro ambiente, que é o espaço ficcional, o qual se contrapõe ao mundo cotidiano. A vivência estética, que é a verdade

²⁰⁸ Cf. ZUMTHOR, 2000, p. 81.

surgida por meio da *performance* poética, mencionada por Gadamer, conduz o ser humano para esses momentos de intensidade.

A partir das considerações sobre *performance*, presença, poema e mística já abordadas neste trabalho, acreditamos que a noção de ritmo seja um ponto inovador para se trabalhar o poema à luz da produção de presença.

Antes de tudo, precisamos definir o que é ritmo. Seguiremos as ideias de Gumbrecht sobre o tema²⁰⁹. Ritmo é tempo com forma, ou seja, um meio de atribuir fisionomia a um objeto temporal²¹⁰: sabemos que um objeto temporal só pode existir no transcorrer do tempo²¹¹. A forma pode ser caracterizada como o aspecto exterior de algo, aquilo que constitui a diferença física entre as coisas; forma está aliada a ideia de estabilidade. Algo em constante mutação não tem forma, devido a sua falta de fixidez²¹². Concluímos que o ritmo é capaz de conferir forma, por meio de sua estabilidade, a um objeto temporal. Por isso também ideia de ritmo e de forma está em consonância com a de *performance*, ou seja, forma em movimento no tempo.

A concepção de ritmo põe em evidência a possibilidade de dois conceitos distintos de tempo que são extraídos do grego antigo, de acordo com Gumbrecht²¹³: *chronos* e *kairós*. O primeiro pode ser entendido como o tempo que passa e não pode ser delimitado em começo e fim: é o eterno transcorrer do tempo. O segundo é um tempo que tem forma, e por isso tem começo e fim delimitados; ele nasce a partir de um recorte do *chronos*. Como exemplo, podemos citar a música: tem certas canções que nos fazem lembrar quase que fisicamente momentos já passados, sejam eles alegres ou tristes; temos a sensação de que o tempo (*chronos*) pára e, naquele breve momento em que escutamos

²⁰⁹ Cf. GUMBRECHT, 2016, p. 83-107.

²¹⁰ Cf. GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Arte e experiência estética na contemporaneidade**. 2017. (1h39). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hBanBrorAEM&t=4141s>. Acesso em: 13 ago. 2019.

²¹¹ Explicando sobre ritmo em um seminário, Gumbrecht deu como exemplo de objeto temporal a fala, pois ela só tem sentido em seu desdobramento temporal; o mesmo se pode dizer da música, que apenas será reconhecida devido ao seu desenvolvimento no tempo. Cf. GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Arte e experiência estética na contemporaneidade**. 2017. (1h55). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XK2JOLdEtSg&t=5553s>. Acesso em: 13 ago. 2019.

²¹² Podemos utilizar os mesmos exemplos da citação acima: a fala em um ato comunicacional é um objeto temporal sem forma, devido a sua imprevisibilidade; o indivíduo, por exemplo, pode mudar a entonação durante a conversação quando bem entender, o que demonstra uma descontinuação da fala, levando-nos a conceituá-la como objeto temporal sem forma. A música, ao contrário, é um objeto temporal com forma, devido a sua regularidade na transformação.

²¹³ Cf. GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Arte e experiência estética na contemporaneidade**. 2017. (1h55). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XK2JOLdEtSg&t=5553s>

novamente aquela determinada canção, trazemos de volta o tempo passado (kairós), de forma a senti-lo em nosso corpo. Outro exemplo que podemos citar é o da possibilidade de decorar fórmulas matemáticas e matérias afins por meio de música: o ritmo torna presente (kairós) novamente aquilo que foi ensinado em um passado distante no tempo (chronos), de forma que se não tivéssemos aprendido por este meio, muito provavelmente teríamos esquecido dessa regra. Podemos resumir essa ideia com a seguinte configuração teórica: o tempo com forma (kairós) interrompe o correr do tempo (chronos), afastando o intervalo cronológico existente entre ambos, a ponto de sentirmos o passado novamente presente²¹⁴.

O ritmo de alguma forma desenvolve no indivíduo um estado concentrado de atenção para a vivência da presença. Lembramos aqui o exemplo do tango argentino dado por Gumbrecht (2010, p. 137-138):

Supostamente, na Argentina, não se deve dançar tangos que tenham letra – mesmo se a surpreendente qualidade literária das letras de tango tenha sido sempre motivo de legítimo orgulho nacional. A razão por trás dessa convenção parece ser que, numa situação desequilibrada de simultaneidade entre efeitos de sentido e efeitos de presença, prestar atenção à letra de um tango tornaria muito difícil seguir com o corpo o ritmo da música; e a atenção assim dividida provavelmente tornaria quase impossível o deixar-se ir, aquele – literal – ‘deixar cair’ o corpo no ritmo dessa música necessário a quem execute os complexos passos do tango, as formas de uma dança, cujas coreografias femininas e masculinas nunca estão coordenadas até que comece a exibição.

Quer dizer: os indivíduos, ao focarem somente no ritmo do tango, desenvolvem um estado de atenção que lhes proporciona um amálgama de seus corpos com a cadência sensual da música. É por meio deste estado concentrado de atenção que ocorre o desvelamento do Ser, que é o êxtase para o místico, e a vivência estética para quem frui de uma obra artística. Em um poema, o ritmo, a nosso ver, contribui profusamente para a vivência estética, já que há um apelo muito forte também pela busca do significado. Diferente do exemplo do tango sem o acompanhamento da letra, que abordamos acima, o poema, que normalmente é composto por texto e ritmo, vai ser vivenciado a partir da oscilação entre os efeitos de sentido e efeitos de presença, pois somos seres em busca do significado das coisas que nos rodeiam; no entanto, há breves momentos

²¹⁴ Ibid.

em que deixamos de racionalizar e nesta ocasião, em que não produzimos abstrações para tentar dar sentido ao mundo, ocorre a vivência estética, instantes em que a *verdade acontece*, produzindo em nós uma sensação de intensidade.

O ritmo, ao desenvolver em nós o estado concentrado de atenção, possibilita a abertura da nossa mente para o mundo. Temos que lembrar que ao falarmos de produção de presença restauramos a importância do impacto físico que as coisas proporcionam ao nosso corpo. Por isso falamos da abertura da mente para o mundo, pois o poema quer nos colocar em contato com aquele mundo ficcional ali expresso e a maneira de nos conduzir para isto será por meio do ritmo e a sonoridade que o elabora.

Referindo-se ainda ao estado de atenção proporcionado pelo ritmo do poema, Gumbrecht (2016, p.87) aborda a aproximação entre este e as práticas mágicas das religiões arcaicas. Os feitiços eram elaborados de forma que a sua recitação tivesse um ritmo a partir de sua prosódia e a sua função era tornar presente a coisa ou pessoa que estava ausente, como também o contrário, isto é, fazer com que a coisa ou pessoa presente se tornasse ausente. Ao ‘nos deixarmos levar’ pelo ritmo do poema, teremos, em seguida, a nossa atenção conquistada pelo texto poético, que fará tornar presente, mesmo que de forma imaginária, aquela realidade textual. Talvez o ritmo e a atenção concentrada podem ser considerados um elo entre o poema e as práticas religiosas sendo elas arcaicas ou não, como a já citada magia, mas também a oração e os mântros; o ritmo que advém da prosódia pode nos conduzir ao devaneio da presença física daquilo que está no texto poético, colocando-nos ao alcance desta realidade ficcional²¹⁵.

Seria importante pensar também como o ritmo criado pela prosódia do poema influencia em nosso estado de espírito, ou seja, como uma determinada cadência rítmica do texto poético, ao se chocar com nosso corpo, pode causar abalos em nossa mente, direcionando as sensações. Ouvir a leitura de um poema num idioma que não se conhece pode se tornar numa experiência interessante. Como não se tem o apoio semântico, ficamos abertos àquilo que o poema oferece de material, ou seja, o ritmo, uma confluência de sons e silêncios, que no decorrer da declamação geram em nós a sensação do impacto, promovido pelo ambiente

²¹⁵ Podemos comparar essa ‘outra realidade’ à imaginação. Como já abordamos neste trabalho de pesquisa, a imaginação não está relacionada à transcendência, mas a possibilidade de tornar o objeto imaginado como que presente. É interessante considerar que a imaginação viabiliza reações corporais idênticas as da presença real do objeto.

criado pelo declamador, a partir de sua voz e de sua postura corporal, mas também pelo poema, em suas aliterações, rimas e pausas que os versos por si mesmo já impõem.

Ainda discorrendo sobre a ideia da atenção, seria importante ressaltar a aproximação existente entre a poesia e a mística no que tange a este assunto. Para isto, vamos nos reportar a uma entrevista, realizada pelo *Instituto Humanitas Unisinos* à poeta e mestra em Literatura e Crítica Literária Mariana Ianelli. Em um dos trechos da entrevista, a poeta afirma que “a poesia e a mística despertam a nossa faculdade de atenção”²¹⁶. Mais adiante, ela desenvolve:

“O que as torna tão próximas, a poesia e a mística, é a profunda disposição para o silêncio, o silêncio de um estado concentrado de atenção que, justamente por estar preservado do ruído, encontra uma abertura, como que uma chave de acesso para essa via secreta do Mistério que, de outro modo, não seria percebida.”

A poesia e a mística favorecem a busca de atenção na presença daquele ou daquilo que é evocado. Entendemos o ‘Mistério’, que a poeta menciona, como a vivência da presença do divino para o místico ou a vivência estética para o leitor de poemas. A vivência mística, como bem conceituou Bingemer (2013, p. 273), não é um tipo de teoria sobre o Outro Divino, como também não é um discurso minucioso e sistemático sobre ele; é antes a consciência da presença divina que se apresenta próxima ao sujeito, de forma concreta, palpável, quando este se coloca em estado de atenção, ou seja, aberto a esta experiência transformadora.

Bingemer (2004, p. 142-143), em outra ocasião, fala de um dado central no cristianismo: a corporeidade. A religião cristã é a única a fazer a experiência do Deus encarnado. O corpo humano, por conta deste evento, é colocado pela religião e principalmente pelos místicos cristão em uma posição de destaque: a carne humana em que o divino habitou torna mais próxima e mais viável a nossa relação com Deus, justamente por conta dessa possibilidade material aberta por ele. Portanto, entendemos que esse encontro místico com o Mistério, de que fala Mariana Ianelli, é a possibilidade palpável, material de uma relação do indivíduo com o divino. Encontrar-se com o Mistério, agora observando em nível estético, pode ser compreendido como um momento de desvelamento, termo que temos

²¹⁶ IANELLI, Mariana. **Poesia e mística**: o silêncio como origem e destino. Entrevista especial com Mariana Ianelli. Instituto Unisinos. 22/12/2011. Acesso em 03/07/2019

utilizado no decorrer deste trabalho para enfatizar aqueles instantes em que, ao lermos um determinado poema, por exemplo, temos a sensação de que ele se mostrou como um lampejo.

Temos abordado que a atenção poética nasce a partir da nossa concentração no ritmo; ao nos atermos à cadência do poema, nosso estado de consciência diminui e ficamos com a atenção mais aberta para o texto poético, propiciando a fruição de sua presença, ou seja, de sua materialidade. Para continuarmos a abordar esse paralelo entre as vivências mística e estética, Velasco (2003, p. 360) vai afirmar também que a busca por uma ‘intensa atenção’ permite ao indivíduo o acesso à atividade contemplativa, ou seja, a fruição do divino. É interessante observar que, para se alcançar a contemplação, uma publicação renomada que se propunha a fazer a defesa da fé católica, expunha que o orante, ou seja, o indivíduo que pretendia alcançar a iluminação mística, deveria preencher esse momento de busca com a repetição de uma jaculatória, que, segundo o autor, “tem por objetivo criar o clima propício à ação do Espírito Santo”²¹⁷. Podemos concluir que o ritmo, tanto na busca pela vivência mística, quanto no esforço para se alcançar a vivência estética num poema, pode favorecer a imaginação da presença realmente física daquilo que é dito dentro de uma cadência prosódica, como também pode estimular a atmosfera do ambiente, transformando o nosso estado de espírito. O ritmo conquistou a façanha de tornar o tempo tangível através da repetição, devido ao seu caráter cíclico. E agora nos embala na através dos poemas de Cecília Meireles, que observaremos.

5.2.1

Presença e mística no livro *Cânticos* de Cecília Meireles

Cânticos é um livro de poemas de Cecília Meireles publicado postumamente em 1981, ou seja, dezessete anos depois de sua morte em nove de novembro de 1964.

A obra se enquadra no gênero literário de mesmo nome, no entanto, críticos afirmam que a forma textual de um cântico não tem conceito preciso²¹⁸, fundindo-se à noção de hino, de salmo e de ode. Por ter um princípio ligado à

²¹⁷ Bitencourt, D. Estevão. **Pergunte e responderemos**. Janeiro de 2001. Nº 464.

²¹⁸ MOISES, 2004, p. 66

religião, como um modo de louvar a Deus, costuma-se identificar o cântico como um tipo de poema religioso; mesmo em âmbito profano, sua ideia está aliada à religião, entretanto, ao invés de cultuar a divindade, o eu lírico transparecerá seu sentimento de adoração para uma pessoa querida. *Canticos* se voltará não para uma visão teísta da divindade, como é o caso das religiões abraâmicas, mas para uma concepção transpessoal do divino, que terá como nome o Todo e o Absoluto.

Canticos tem uma característica que o torna especial: o livro é uma reprodução em fac-símile dos manuscritos da poeta; o leitor terá a oportunidade de ler os poemas escritos a partir da própria letra de Cecília Meireles; cabe ressaltar que, no lado esquerdo das páginas temos o fac-símile do poema e, no direito, a versão digitada. Para nós, que nos debruçamos sobre a produção de presença, o fac-símile tem forte apelo na presentificação, ou seja, ter contato com a caligrafia da escritora pode gerar no leitor a sensação de estar mais próximo da presença física de Cecília Meireles, o que de certo modo pode aperfeiçoar a leitura e a fruição da obra. A presentificação por meio do fac-símile é criada a partir da ilusão espacial que o papel escrito pela autora proporciona. Produção de presença sempre se dá a partir da relação material do nosso corpo com as coisas que nos cercam, enfim, a fundamentação da presença está na vivência relacional entre os corpos. Nesta tese, viemos procurando entender produção de presença na literatura, já que, predominantemente os estudos da área tendem a ser mais interpretativos, esquecendo-se em muitas ocasiões deste lado afetivo que a arte literária garante. Vimos que a linguagem pode ser considerada um meio para o advento da presença. No entanto, ao apresentarmos os *Cânticos* de Cecília Meireles, evidenciamos uma outra forma de se vivenciar a presença por meio da literatura: através do contato com o manuscrito da obra. Aprofundando um pouco mais o que falamos sobre a produção de presença a partir do fac-símile, este tipo de reprodução permite nos aproximarmos da ortografia da época em que foram escritos os poemas; concede-nos a possibilidade de sermos sugestionados pelos desenhos que Cecília Meireles criou junto com o poema²¹⁹, ativando nossa imaginação, que, por sua vez, procurará aliar texto e gravura numa só percepção; compartilha conosco do processo criativo da poeta, pois em muitos poemas, Cecília Meireles apresenta duas opções para uma possível versão final do texto

²¹⁹ Ver o apêndice p. 160

que ficou em aberto²²⁰; somos impactados pela sua caligrafia, já que as versões digitadas padronizam a escrita, fazendo-a perder o seu encanto: todos esses constituintes citados de alguma forma podem seduzir ao leitor, levando-o a ter uma vivência estética.

Tem-se dito que *Cânticos* foi escrito em 1927, quando a poeta tinha ainda seus vinte e seis anos de idade e ainda não era conhecida no meio literário²²¹; apesar de ser muito jovem, a poeta demonstra maturidade filosófica e espiritual nestes versos, no entanto, ao que parece, ela optou por não publicá-los; alguns estudiosos afirmam que esta escolha se deu, talvez, pelo fato de seu distanciamento estilístico com o Modernismo paulista nascente, que, de maneira geral, estava preocupado em fomentar experimentos estéticos no terreno poético e ficcional²²², e sua poesia estava apegada à musicalidade, ao ritmo, à simbologia, ao sentimento e até à filosofia. Contudo, é preciso compreender que o contexto em que Cecília Meireles se insere, ou seja, o Modernismo fluminense, não era de teor iconoclasta como o paulista, citado acima. Velloso (2015, p. 52) afirma que não houve um rompante vanguardista em torno da ideia do moderno, pois este era construído na rede informal do cotidiano. A autora lembra também que o próprio Manuel Bandeira, ao ser convidado para participar do movimento paulista, argumentara que já era moderno justamente por ser simbolista²²³; assim, percebemos que o ambiente artístico no Rio de Janeiro não era tão desfavorável aos poemas de cunho místico-filosóficos de Cecília Meireles, pois não havia interesse na classe artística fluminense da época em quebrar padrões artísticos e culturais já preestabelecidos. Sendo assim, permanece incógnito para nós o real motivo para Cecília Meireles não publicar os referidos poemas, o que os torna ainda mais enigmáticos. De fato, se pensarmos a obra em critérios estético-literários, podemos dizer que *Cânticos* se posiciona mais ao lado do Simbolismo, com suas imagens sugestivas, do que ao de um nascente Modernismo com tonalidades iconoclastas.

Em nossa tese, procuramos demonstrar que há algo das vivências místicas nas vivências estéticas e acreditamos que esse ponto em comum se dá

²²⁰ Ver o apêndice, p. 150

²²¹ Cf. Dilip Loundo. **Cecília Meireles e a Índia**: viagem e meditação poética. In: **Ensaio sobre Cecília Meireles**. São Paulo: Humanitas; Fapesp, 2007, P. 129-177.

²²² Cf. BOSI, 2006, p. 345.

²²³ VELLOSO, 2015, p. 52.

com a questão da produção de presença. Portanto, apesar de *Cânticos* ser uma obra que se aproxima da mística oriental de cunho hindu e budista²²⁴, nosso trabalho, de forma alguma, quer ser uma análise daquilo que se poderia dizer de uma ‘mística de Cecília Meireles’; pelo contrário, queremos, a partir dos poemas, apontar caminhos para a vivência estética, entendendo que esta, pelo seu conteúdo relacional, produza reações corporais nos mesmos moldes dos místicos, pois estes indivíduos que vivenciam um intercâmbio com o divino alcançam um tipo de conhecimento de cunho afetivo, que está para além das delimitações racionais; talvez possamos afirmar que essa percepção, por ter feições entusiasmadas, tem mais apelo no indivíduo do que o conhecimento racional. *Cânticos* revela o percurso místico de Cecília Meireles e por isso, aquilo que o eu lírico da poeta discorre em cada página, não obstante à sua força metafísica e filosófica, se trata, antes de tudo, de uma legítima vivência com algo ou alguém divino.

Cânticos se inicia com uma pequena introdução em forma de poema:

Dize:

O vento do meu espírito
soprou sobre a vida.
E tudo que era efêmero
Se desfez.
E ficaste só tu, que és eterno...

Se atentarmos para aquilo que chamamos de ‘volume do poema’, ou seja, para a dimensão em que o poema ganha voz, perceberemos, desde já, que há uma cadência interna do texto, perceptível nas mudanças de versos e na pontuação. É importante deixar-se envolver pelo ritmo do poema, pois, como afirmamos anteriormente, ele abre espaço para o *kairós*, ou seja, torna presente, pelo seu andamento pulsante e pela elaboração das palavras no poema, esse tempo distante, mítico, em que somente o espírito soprava²²⁵.

²²⁴ Cecília Meireles em muitos versos abordará questões referentes à mística hindú, por exemplo: a não dualidade (o indivíduo em sua unidade com o Todo); a questão do mistério profundo que cerca tanto o indivíduo como o Todo; a vida é considerada uma grande ilusão, um sonho, e que todas as coisas são aparências; sendo assim, verdadeira realidade se encontra na profundidade, esse mistério profundo que une o indivíduo ao Todo. Uma questão referente à mística budista, muito presente em *Cânticos*, é a do sofrimento, que existe somente por causa dos desejos; a sua renúncia tende encaminhar o indivíduo para uma vida de paz e harmonia interior.

²²⁵ Esse vento do espírito nos remete ao espírito que pairava sobre as águas no livro bíblico Gênesis e que deu vida a tudo o que existe.

Ao nos deixarmos envolver pela atmosfera proposta já neste início da obra, teremos a impressão de que a voz do eu lírico de Cecília Meireles assume a tonalidade grave das vozes dos antigos mestres e sábios, que no passado eram responsáveis por encaminhar os indivíduos para a iluminação religiosa.

Ao iniciarmos a leitura da obra, percebemos que um dos intuitos do eu lírico é nos encaminhar para uma percepção física da unidade. Já no primeiro poema é possível constatar essa disposição:

Cântico I:

Não queiras ter Pátria.
 Não dividas a Terra.
 Não dividas o Céu.
 Não arranques pedaços ao mar.
 Não queiras ter.
 Nasce bem alto,
 Que as coisas todas serão tuas.
 Que alcançarás todos os horizontes.
 Que o teu olhar, estando em toda parte
 Te ponha em tudo,
 Como Deus.

O poema nos sugere um contato intenso com todas as coisas que nos rodeiam. A razão humana tende a seccionar o mundo na ilusão de melhor compreendê-lo; desta forma, ao dividirmos as coisas em partes pequenas, elas nos dão essa integração com o todo. Essa temática da divisão se alia à ideia das palavras vãs, no terceiro poema:

III

Não digas onde acaba o dia.
 Onde começa a noite.
 Não fales palavras vãs.
 As palavras do mundo.
 Não digas onde começa a Terra,
 Onde termina o céu.
 Não digas até onde és tu
 Não digas desde onde é Deus.
 Não fales palavras vãs.
 Desfaze-te da vaidade triste de falar.
 Pensa, completamente silencioso.
 Até a glória de ficar silencioso
 Sem pensar.

As palavras vãs, mencionadas acima, parecem robustecer ainda mais a ilusão da separabilidade. No oitavo verso deste poema, a poeta menciona uma única vez Deus de forma pessoal. Cecília Meireles, neste verso, lembra-nos, de alguma forma, dos místicos apofáticos cristãos. Recordamos aqui, por exemplo, Pseudo-Dionísio Areopagita, que empreendia em sua obra mística, um exercício espiritual da negação como forma de alcançar a iluminação:

A Causa universal está acima de todo o criado. Não carece de essência, nem de vida, nem de razão, nem de inteligência. Não tem corpo, nem figura, nem qualidade, nem quantidade, nem peso. Não está em nenhum lugar; não vê nem é vista, nem o tato percebe. Nem sente nem a alcança os sentidos.²²⁶

A linguagem mística, como já abordamos, tem o poder de tornar presente o divino pela imaginação. Mesmo num enunciado contraditório e abstrato, como percebemos no caminho apofático de Cecília Meireles, a linguagem mística em *Cânticos*, paradoxalmente nos encaminha para presença palpável dessa abstração. Através do poder persuasivo da linguagem, nossa imaginação pode ser ativada, induzindo-nos a sentir, de forma clara o divino.

Voltando nossa atenção ao Cântico I, no quinto verso, lemos um interessante trecho: “Não queiras ter”. Compreendemos o ‘ter’ como o contrário do ‘ser’. O ‘ter’ implica na divisão da totalidade, enquanto o ‘ser’, se seguirmos a leitura de Heidegger por Gumbrecht, significa o mundo sem linhas divisórias, sem significados e interpretações²²⁷. Ainda de acordo com este pensamento, como resultado de se buscar uma aproximação com o ser, tornaríamos-nos parte dele²²⁸, numa fusão completa. Como não há para nós, seres humanos, a possibilidade de sairmos dessa condição de produzir significados, pois nossa razão vai buscar o sentido das coisas, em quase todos os momentos, temos ocasiões, mesmo que breves, em que ocorre o que chamamos de desvelamento do Ser, como na apreciação de um poema, por exemplo; momentaneamente nos abstraímos da busca pelo sentido e ficamos embevecidos com aquilo que a arte nos sugere²²⁹ e, em seguida, voltamos a interpretar.

²²⁶ PESUDO-DIONÍSIO AREOPAGITA *apud* Bezerra, 2009, p. 104

²²⁷ Cf. GUMBRECHT, 2016, p. 36

²²⁸ *Ibid.*, p. 36

²²⁹ *Ibid.*, p. 37

Os seis versos finais do Cântico I insinuam para o leitor a experiência de se unir ao todo após buscar o desprendimento total. Apesar da forte carga metafísica do poema, há uma atmosfera que não pode existir sem o elemento material, que cremos residir na prosódia dos versos. Já falamos da importância da imaginação para a vivência da presença, no entanto, queremos ressaltar sua relevância unida à concepção de ritmo: há algo de fascinante em se imaginar pertencente à totalidade, uma concepção que ultrapassa, inclusive, a nossa capacidade racional; uma forma para o leitor conseguir se conceber neste todo falado no poema é se deixar embalar pelo seu ritmo, pois este tem um poder encantatório, afetando o seu estado de espírito, fazendo-o sentir-se envolto à realidade descrita no texto. Entendemos que este é o mesmo processo que o místico vivencia: ele procura entrar no ritmo do divino, e, aos poucos, sente-se cercado pelo mistério, vivenciando-o plenamente em seu próprio corpo.

No Canto IV, somos dirigidos a, através do ritmo, ‘adormecer’ o corpo. O poema nos sugere que, se nos deixarmos levar pela ‘música da vida’, perceberemos a nossa unidade com o Desconhecido. Vejamos o poema:

Adormerce o teu corpo com a música da vida.
 Encanta-te.
 Esquece-te.
 Tem por volúpia a dispersão.
 Não queiras ser tu.
 Quere ser a alma infinita de tudo.
 Troca o teu curto sonho humano
 Pelo sonho imortal.
 O único.
 Vence a miséria de ter medo.
 Troca-te pelo Desconhecido.
 Não vês, então, que ele é maior?
 Não vês que ele és tu mesmo?
 Tu que andas esquecido de ti?

O poema, como os outros três anteriores desta mesma coletânea, inicia-se com verbo no imperativo, expressando uma ordem; percebemos, com isto, que o eu lírico se coloca como alguém que conhece a vida interior, a vida espiritual, sendo capaz de nos conduzir para a percepção da totalidade. Para alcançar esta unidade com o Todo, no Canto V, o poema aborda o corpo como um obstáculo a esse empreendimento. Se buscarmos ler o poema em voz alta, fazendo as pausas necessárias em cada versos e em cada pontuação, perceberemos que o texto

performa bem aquilo que descreve, isto é, teremos a sensação do peso do nosso corpo e o quanto é necessário, para nos vermos no Todo, estarmos dispostos a nos lançar para além dele:

Esse teu corpo é um fardo.
 É uma grande montanha abafando-te.
 Não te deixando sentir o vento livre
 Do Infinito.
 Quebra o teu corpo em cavernas
 Para dentro de ti rugir
 A força livre do ar.
 Destrói mais essa prisão de pedra.
 Faze-te recepo.
 Âmbito
 Espaço
 Amplia-te
 Sê o grande sopro
 Que circula.

O trabalho com produção de presença fala da importância do corpo para a literatura, pois ele é entendido como meio de interação com aquilo que o texto sugere. Não se fala em transcendência, ou seja, sobre aquilo que está para além da corporalidade. No entanto, é importante recordar que *Cânticos* sugere sensações de transcendentalidade para o leitor e este, ao se envolver com os poemas, estará exposto a viver em si a aparência da transcendência do corpo pela via imaginativa.

No Canto XIV, enfatiza-se para nós a relevância de não se prender às coisas que tem valor prático e utilitário:

Eles te virão oferecer o ouro da Terra.
 E tu dirás que não.
 A beleza
 E tu dirás que não.
 O amor.
 E tu dirás que não, para sempre.
 Eles te oferecerão o ouro d'além da Terra.
 E tu dirás sempre o mesmo.
 Porque tens o segredo de tudo.
 E sabes que o único bem é o teu.

O poema reforça aquilo que vem dizendo desde o seu início: se temos e somos o Todo, numa unidade infinita, não podemos nos contentar com partes. É interessante observar que o poema, aos poucos, convence-nos de nossa unidade

com o Todo. Pode ocorrer durante a leitura momentos de epifania, isto é, temos a sensação de que uma verdade emerge do texto com uma intensidade vibrante; no entanto, não conseguimos agarrá-la, pois ela desvanece. Resta-nos buscá-la no texto novamente, mas, como é imprevisível, não sabemos se ela de fato ocorrerá outra vez. Por isso lemos literatura: queremos sempre ter em nós essa sensação de intensidade.

Se no Canto XIV o eu lírico nos conduz ao ‘não ter’, no Canto XV, ele reforça a ideia do ‘não ser’, com o intuito de nos alertar para os limites que impomos a nós mesmos durante a vida:

Não queiras ser.
 Não ambiciones.
 Não marques limites ao teu caminho.
 A Eternidade é muito longa.
 E dentro dela tu te moves, eterno.
 Sê o que vem e o que vai.
 Sem forma.
 Sem termo.
 Como uma grande luz difusa.
 Filha de nenhum sol.

Nos poemas anteriores, o eu lírico quer nos conduzir no caminho do desprendimento para que possamos alcançar o Todo. No Canto XIX o eu lírico, ao invés de abordar a abnegação, vai refletir sobre como é pertencer a essa totalidade.

Não tem mais lar o que mora em tudo.
 Não há mais dádivas
 Para o que não tem mãos.
 Não há mundos nem caminhos
 Para o que é maior que os caminhos
 E os mundos.
 Não há mais nada além de ti.
 Porque te dispersaste...
 Circulas em todas as vidas
 Pairas sobre todas as coisas
 E todos te sentem
 Sentem-se como a si mesmos
 E não sabem falar de ti.

O poema acima nos faz imaginar o que é estar em tudo; sentimo-nos grandes, imensos, viventes em todas as eras, existente em todas as pessoas. Continuando nesta imagem de se perceber no Todo, o Canto XXIV expande a nossa percepção de formação:

Não digas: Este que me deu corpo é meu Pai.
 Esta que me deu corpo é minha Mãe.
 Muito mais teu Pai e tua Mãe são os que te fizeram
 Em espírito.
 E esses foram sem número.
 Sem nome.
 De todos os tempos.
 Deixaram o rastro pelos caminhos de hoje.
 Todos os que já viveram.
 E andam fazendo-te dia-a-dia.
 Os de hoje, os de amanhã.
 E os homens, e as coisas todas silenciosas.
 A tua extensão prolonga-se em todos os sentidos.
 O teu mundo não tem pólos.
 E tu és o próprio mundo.

O eu lírico joga por terra a ideia de paternidade e maternidade como conhecemos. Somos filhos daqueles que nos conceberam em espírito, ou seja, todas as concepções e valores de que somos constituídos foram transmitidos a nós por um ‘sem número’ de pessoas. Foram eles que nos deram a vida. Nesse sentido, o poema expande a nossa percepção do mundo e das coisas: estamos ligados a uma grande cadeia infinita, que compreende todos os tempos e todas as pessoas.

Em seguida, no Canto XXV, o eu lírico nos pede a renúncia, inclusive a dos gestos, não deve sobrar nada de nós, pois somente por meio dela alcançaremos a totalidade:

Sê o que renuncia
 Altamente:
 Sem tristeza da tua renuncia!
 Sem orgulho da tua renúncia!
 Abre a tua alma nas tuas mãos
 E abre as tuas mãos sobre o infinito.
 E não deixes ficar de ti
 Nem esse último gesto.

Por fim, no Canto XXVI, o eu lírico nos leva a imaginar a nossa união com o Todo e, a partir dessa condição, percebermos que teremos um olhar mais favorável sobre as situações angustiantes da vida:

O que tu viste amargo,
 Doloroso,

Difícil,
 O que tu viste breve
 O que tu viste inútil
 Foi o que viram os teus olhos humanos,
 Esquecidos...
 Enganados...
 No momento da tua renúncia
 Estende sobre a vida
 Os teus olhos
 E tu verás o que vias:
 Mas tu verás melhor...

Ao terminarmos a leitura de *Cânticos*, temos a impressão de que a linguagem pode ser geradora de presença, ou seja, um caminho pelo qual temos a oportunidade de nos relacionarmos com as coisas que nos rodeiam. Nessa obra, especificamente, fomos apresentados ao Todo, ao Absoluto. E, apesar da carga de abstracionismo que estas palavras carregam, o ritmo dos poemas e o encanto que as expressões textuais promovem, podemos dizer que é possível ao leitor vivenciar momentos intensos com o Todo quase que de forma material, como os místicos fazem. A linguagem da experiência mística torna tangível aquele que é impalpável, justamente por conta dos estímulos que ela oferece à nossa imaginação²³⁰.

Por fim, o que aqui fizemos, está muito próximo daquilo que ‘leitores não profissionais’ fazem. Com o advento das mídias sociais, temos acessos a *blogs* e vídeos em que pessoas comentam literatura, preocupadas em apontar somente aquilo que chamou sua atenção em determinada obra literária. Abordagens que normalmente se fixam em impressões pessoais parecem demonstrar o vigor que a literatura propicia, enquanto que longas abordagens teóricas, preocupadas em encontrar o grande sentido da obra literária, em nosso entender, estão muito distantes do grande público. O vigor que a materialidade da obra suscita pela sua presença talvez seja o caminho mais interessante para as abordagens literárias.

²³⁰ Percebamos, por exemplo, o *Cântico Espiritual*, números 27 e 28: “Entrou já a Esposa / No tão sereno horto desejado, / E a seu gosto repousa, / O colo reclinado / Sobre os braços dulcíssimos do Amado/. Sob a macieira então / Ali foste comigo desposada; / Ali te dei a mão, / E foste reparada / Onde antes tua mãe foi violada.” João da Cruz, nesse belíssimo poema, utiliza a cena do matrimônio para fazer o seu leitor se imaginar no encontro com Deus. Portanto, a linguagem da experiência mística produz o efeito da presença divina para o leitor.

6 Conclusão

Ao fim desta pesquisa, reafirmamos o dado inicial que precedeu este trabalho: as experiências mística e estética proporcionam uma vivência pujante que excede as divisas do racional, propiciando a expansão da nossa sensibilidade. O ponto convergente entre os dois tipos de experiências é o efeito de presença; a possibilidade de vivenciar um momento místico ou estético está na ocasião em que o indivíduo, místico ou leitor, consegue trazer para diante de si o divino ou os fatos materiais de um texto literário – podemos entender esses fatos corpóreos como a possibilidade de ser afetado em nosso estado de espírito pela declamação de um poema, por exemplo; temos a sensação de ser envolvidos pelo ritmo, pela cadência da prosódia, o que nos faz sentir na pele aquela atmosfera que emana do texto. O caminho que a mística e a literatura encontram para estarem na presença do divino e dos fatos materiais de um texto, respectivamente, é a imaginação, que tem força para aguçar nossos sentidos, dando-nos a oportunidade de ‘estar na presença’ de algo por meio da fantasia. A imaginação é aguçada pela linguagem, daí concluímos que ela “é capaz de produzir o efeito paradoxal de estimular imaginações que parecem fazer esta mesma presença palpável”²³¹. Por isso o místico ao testemunhar seu encontro com o divino normalmente utiliza uma forma literária de expressão: ao que nos parece, a linguagem da literatura tem esse forte apelo à imaginação, tornando tangível a divindade.

Ao concluirmos que há um aspecto corporal e material da mística e da literatura, prontamente adentramos num ambiente não metafísico. Normalmente os discursos sobre estas duas manifestações culturais tendem a nos direcionar para uma conclusão imaterial, ou seja, o pesquisador pretende sempre mostrar um sentido que vai além da própria ‘coisa’ (literatura ou mística) que está sendo estudada. No que tange à área das humanidades, há, de fato, uma dependência em somente buscar o significado subjacente àquilo que se observa e, com isso, esquecemo-nos da ‘coisa’ em si. Nos trabalhos sobre mística cristã, por exemplo, o estudioso, ao abordar as poesias de São João da Cruz, normalmente procurará o seu significado implícito, fazendo a hermenêutica textual; no entanto, com esta postura, o indivíduo desperdiçou a oportunidade de sentir aquilo que o místico

²³¹ GUMBRECHT, 2015. p. 27

vivenciou; o mesmo ocorre na literatura: o estudioso, ao se fixar somente na interpretação do texto, perde a ocasião de se envolver com aquilo que ele suscita. Este trabalho, portanto, resgata a robustez e o vigor que a materialidade pode imprimir nos estudos humanísticos. Entretanto, de forma alguma queremos nos voltar contra a pesquisa hermenêutica. Somos seres racionais, logo, não há como nos esquivar por completo da busca racional pelo sentido. Inclusive, a vivência estética e a vivência mística são fatos que ocorrem nos breves momentos em que nos abstraímos de pôr conceitos e nos concentramos no objeto que se coloca de maneira tangível para nós.

O pano de fundo teórico que norteou esta pesquisa foi a ideia de produção de presença, aliada à concepção do ‘desvelamento do Ser’ em Heidegger. O Ser é uma ideia filosófica de difícil delimitação, pois não tem caráter conceitual, somente físico, mas, ao mesmo tempo, alinha-se à noção de verdade. No entanto a verdade do Ser se difere da verdade hermenêutica. Esta é concebida não se centrando somente no objeto estudado, mas indo além dele; já aquela, entende que a verdade é intrínseca ao objeto e por isso ela surge no momento relacional, podendo ser caracterizada por sua intensidade. Por isso o místico tem dificuldade em falar sobre a sua experiência, pois ele vivenciou o desvelamento do Ser, também designado como ‘o acontecer da verdade’. O leitor, que procura descrever a sua vivência estética, conhece a mesma dificuldade de pôr em palavras a sua experiência com a obra. Entendemos isto da seguinte forma: o impacto corporal afeta, de alguma forma, a nossa mente, mudando o nosso estado de espírito. Logo, se o conteúdo cognitivo nasce do contato relacional entre os corpos, torna-se difícil para o sujeito racionalizar este tipo de conhecimento.

Se não há uma verdade racional a ser buscada além do texto, nossa abordagem das obras de Cecília Meireles, algumas crônicas do livro *O que se diz e o que se entende*, e alguns poemas de *Cânticos*, pretenderam ser somente uma indicação para o leitor vivenciar momentos de experiência estética. No caso das crônicas, em sua grande maioria, o apelo imaginativo nos conduziu para momentos de grande intensidade; percebemos a imaginação como forma de tornar presente aquilo que está ausente; em relação aos poemas, a possibilidade de ler a obra a partir da letra da autora (o fâc-símile) nos granjeou a sensação de realmente estar próximos fisicamente de Cecília Meireles, ocasionando um tipo de experiência estética; outro dado importante, em relação aos poemas, é a questão

rítmica; a autora tem grande cuidado com a escolha vocabular, agraciando-nos com peças de rara beleza em nossa literatura. Quando o leitor percebe o andamento rítmico dos versos, deixando-se conduzir pelas imagens que as palavras suscitam, rapidamente ele se avista como que envolto na atmosfera da obra. A partir daí, é possível fruir facilmente dos vinte e seis poemas do livro.

Ao fim, temos a sensação de vivenciarmos um tipo de iluminação muito próxima da mística. No entanto, o que verdadeiramente aconteceu foi a nossa disponibilidade em tocar e sermos tocados por todas aquelas cenas ali dispostas. De fato, a vivência mística e a experiência estética se confundem.

7

Referências bibliográficas

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. Tradução sob coordenação de Alfredo Bosi e Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ALVES, Rubem. **O enigma da religião**. Petrópolis, RJ. Editora Vozes, 1975.

_____. **O que é religião**. São Paulo: Editora Abril Cultural/ Brasiliense, 2012.

_____. **Mansamente pastam as ovelhas...** Campinas, SP: Papyrus, 2002.

_____. **Teologia do Cotidiano**: meditações sobre o momento e a eternidade. São Paulo: Editora Olho D'Água, 1994.

ARISTÓTELES. **Poética clássica**: Aristóteles, Horácio, Longino; introdução por Roberto de Oliveira Brandão; tradução direta do grego e do latim por Jaime Bruna. 12ª Ed. São Paulo: Cultrix: 2005.

ARMSTRONG, Karen. **Em defesa de Deus**: o que a religião realmente significa. Tradução: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

ARRIGUCCI JR., Davi. Fragmentos sobre a crônica. *In*: _____. **Enigma e Comentário**: ensaio sobre literatura e experiência. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb (1714-1762). **Estética**. Tradução de Mirian Sutter Medeiros. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

BERNARDO, Gustavo. **A ficção de Deus**. São Paulo: Annablume, 2014.

_____. **Conhecimento e metáfora**. ALEA, Rio de Janeiro, v.6, n. 1, p. 24-42, jan/jun. 2004.

BEZERRA, Cícero Cunha. **Dionísio Pseudo-Areopagita**: mística e neoplatonismo. São Paulo: Paulus, 2009.

_____. **Pseudo-Dionísio Areopagita**. *In*: BINGEMER, Maria Clara Bingemer; PINHEIRO, Marcus Reis (orgs.). **Narrativas místicas: antologia de textos místicos da história do cristianismo**. São Paulo: Paulo, 2016. – Coleção Amantes do mistério.

BINGEMER, Maria Clara Lucchetti. **O mistério e o mundo**: paixão por Deus em tempos de descrença. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

_____. **A argila e o espírito**: ensaios sobre ética, mística e poética. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

_____ **Para uma teopoética da sede de Deus.** (Ainda não publicado???)

BOFF, Leonardo. **O comunismo ético de Oscar Niemeyer.** Artigo publicado no Jornal do Brasil, dia 8/12/2012. Acesso: <http://www.jb.com.br/sociedade-aberta/noticias/2012/12/08/o-comunismo-etico-de-oscar-niemeyer/>.

_____. **Deus esse desconhecido conhecido.** Artigo publicado em: <https://leonardoboff.wordpress.com/2012/10/16/deusesse-desconhecido-conhecido/>

_____. **Teólogo, um ser quase impossível.** Artigo publicado em: <https://leonardoboff.wordpress.com/2011/02/21/teologo-um-ser-quase-impossivel/>

_____. **Constantes antropológicas e revelação.** In: *Revista Eclesiástica Brasileira*, 32, 1972.

BORRIELLO, L *et al.* **Dicionário de mística.** Coordenação de tradução: Luis Miguel Duarte e Honório Dalbosco. São Paulo: Edições Loyola, 2003.

CANDIDO, Antonio (et al.). **A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil.** Campinas, SP: Editora da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa, 1992.

CAPUTO, John. **Heidegger e a teologia.** Tradução de J. C. Marçal. Revista *Perspectiva Filosófica*. Vol. II. Nº 26 – julho-dezembro 2006.

CASSIRER, Ernst. **Os problemas fundamentais da estética** in *A Filosofia Do Iluminismo* (1997) UNICAMP. Pp. 367-466

CASTRO, Susana de. **Resenha do livro Produção de presença.** Revista *Descrições*. Ano 3, n. 1, 2011. p. 108

CATECISMO DA IGREJA CATÓLICA. Editora Vozes/Edições Paulinas/Edições Loyola/Editora Ave-Maria, 1993.

CHESTERTON, G. K. **Ortodoxia.** Tradução: Almiro Pisetta. 2ª Ed. São Paulo: Mundo Cristão, 2012.

COLERIDGE, Samuel Taylor. **A balada do Velho Marinheiro.** Tradução e notas: Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Ateliê, 2005.

COSTA LIMA, Luiz. **Mímeses e modernidade: formas das sombras.** São Paulo: Paz e Terra, 2003.

COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil.** Vol. 6. 7ª Ed. São Paulo: Global, 2004.

CROATTO, José Severino. **As linguagem da experiência religiosa: uma introdução à fenomenologia da religião.** Tradução: Carlos Maria Vásquez Gutiérrez. 3ª Ed. São Paulo: Paulinas, 2010.

ELIADE, Mircea. **Aspectos do mito**. Rio de Janeiro, Edições 70, 1989.

FERREIRA, Nadiá Paulo. **A teoria do amor na psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

_____. **Amor, ódio e ignorância: literatura e psicanálise**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos Livraria e Editora/ Contra Capa Livraria/ Corpo Freudiano do Rio de Janeiro, 2005.

FEUERBACH, Ludwig. **A essência do cristianismo**. Tradução: José da Silva Brandão. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

FIGUEIREDO, Fidelino de. **História Literária de Portugal (século XII-XX)**. Rio de Janeiro: Editora Fundo de Cultura, 1960.

FRANÇA, Júlio. **As cadeias do entusiasmo e a maquinaria anti-inspiração**. In MUNIZ, Fernando (org.). **As artes do entusiasmo: a inspiração da Grécia Antiga à contemporaneidade**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2011.

GAUGER, Hans-Martin. **O acústico e o óptico: as duas materialidades que é a linguagem**”. Tradução de Claudia Medeiros Bastos. In: ROCHA, João Cezar de Castro (org.). **Interseções: a materialidade da comunicação**. Rio de Janeiro: Imago/EdUERJ, 1998, p. 60-75.

GONÇALVES, Maria Augusta Salin. **A problemática do homem e sua corporeidade no pensamento filosófico**. In.: Sentir, pensar, agir: corporeidade e educação. Capinas, SP: Papirus, 1994. Pp. 39-72

GRIMAL, Pierre. **Mitologia Grega**. Tradução: Rejane Janowitz. Porto Alegre: L&PM, 2009.

GRÜN, Anselm. **Mística: descobrir o espaço interior**. Tradução de Luiz de Lucca. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2012.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Tradução: Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010.

_____. **Presença na linguagem ou presença contra a linguagem?** In. GUMBRECHT, H. U. Graciosidade e estagnação: ensaios escolhidos. Introdução e organização Luciana Villas Bôas; Tradução Luciana Villas Bôas e Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-Rio, 2012.

_____. **A presença realizada na linguagem: com atenção especial para a presença do passado**. Tradução de Bruno Diniz e Juliana Jardim de Oliveira e Oliveira. Revista História da historiografia. Ouro Preto. Nº: 03. Setembro 2009, p. 10-22.

_____. **Atmosfera, ambiência, Stimmung:** sobre um potencial oculto da literatura. Tradução: Ana Isabel Soares. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Contraponto: Editora PUC Rio, 2014.

_____. **Serenidade, presença e poesia.** Tradução Mariana Lage. Belo Horizonte, MG: Relicário Edições, 2016

_____. **Modernização dos sentidos.** Tradução: Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Editora 32, 1998.

H. C. Lima Vaz. **A linguagem da experiência de Deus**, in *Escritos de Filosofia I. Problemas de fronteiras*, São Paulo, Loyola, 2000.

HARAHY, Yuval Noah. **Sapiens: uma breve história da humanidade.** Tradução: Janaina Marcoantonio. Porto Alegre: L&PM, 2015.

HEGEL, G. W. F. **Cursos de estética I.** Tradução de Marco Aurélio Werle. São Paulo: EDUSP, 2001.

HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte.** Tradução de Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 1977.

_____. **Que é metafísica?** In: _____. Conferências e escritos filosóficos. Tradução, introduções e notas: Ernildo Stein. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p. 25-63. (Col. Os Pensadores).

_____. **Ser e tempo.** Tradução: Márcia Sá Cavalcante Schuback. 5. ed. Bragança Paulista: Ed. Universitária São Francisco; Petrópolis: Vozes, 2006.

HUSTON, Nancy. **A espécie fabuladora:** um breve estudo sobre a humanidade. Tradução de Ilana Heineberg. Porto Alegre: LP&M, 2010.

INWOOD, Michael J. **Dicionário Heidegger.** Tradução, Luisa de Holanda; revisão técnica, Márcia Sá Cavalcante Schuback. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

JAMES, William. **As variedades da Experiência religiosa:** um estudo sobre a natureza humana. Tradução: Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Editora Cultrix, 1991.

KANT, I. **Crítica da faculdade do juízo.** Tradução de Valério Rodhen e António Marques. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

KIRCHOF, E. R. **A Estética antes da Estética:** Platão, Aristóteles, Agostinho, Aquino e Locke a Baumgarten. Canoas-RS: Editora da ULBRA, 2003.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura:** um conceito antropológico. 14ª Ed. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Ed., 2001.

LE GOFF, Jacques. **Heróis e maravilhas da Idade Média**. Tradução: Stephania Matousek. Petrópolis, RJ. Editora Vozes, 2009.

LIBANIO, João Batista. **A religião no início do milênio**. São Paulo. Edições Loyola, 2002.

_____. **Teologia da revelação a partir da modernidade**. São Paulo. Edições Loyola, 2005.

LOWERY, Daniel L. **Dicionário católico básico**: com as devidas adaptações para o Brasil. Tradução: Claudete Campos Chad. Aparecida, SP: Editora Santuário, 1999.

LOYN, Henry R. (org.). **Dicionário da Idade Média**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

MANZATTO, Antonio. **Teologia e literatura**: reflexão teológica a partir da antropologia contida nos romances de Jorge Amado. São Paulo: Edições Loyola, 1994.

MANZATTO, Antonio; VILLAS BOAS, Alex. **O mistério que se faz literatura**. Revista Teoliterária. V.6 N. 12, 2016.

MARCONDES, Danilo. FRANCO, Irley. **A filosofia**: O que é? Para que serve?. Rio de Janeiro: Zahar. Ed. PUC-Rio, 2011.

MARGUERITE PORÈTE. **O espelho das almas simples**. Apresentação de Faustino Luiz Couto Teixeira. Petrópolis: Vozes, 2008.

MARTINS, Beatriz Cintra. *Autoria em rede*: novos processos autorais através das redes eletrônicas. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Mauad, 2014.

MATOS, Maria Vitalina Leal de. **Lírica de Camões** – Antologia, apresentação, crítica, seleção, notas e glossário. Alfragide-Portugal: Editorial Caminho, 2012.

_____. **Introdução aos estudos literários**. Lisboa: Verbo, 2001.

MAURANO, Denise. **A transferência**: uma viagem rumo ao continente negro. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

MASSAUD, Moises. **Dicionário de termos literários**. 12º Ed. Revisada e ampliada. São Paulo: Cultrix, 2004.

MEIRELES, Cecília (1901-1964). **Cânticos**. 3ª Ed. São Paulo: Moderna, 2003.

_____. **O que se diz e o que se entende**: crônicas. Rio de Janeiro: Nova Franteira, 1980.

MELO NETO, João Cabral. **Poesia e Composição** – A inspiração e o trabalho de arte. In TELLES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e o modernismo brasileiro**. 10ª Ed. Rio de Janeiro, 1987.

MUNIZ, Fernando (org.). **As artes do entusiasmo**: a inspiração da Grécia Antiga à contemporaneidade. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2011.

ONG, Walter J. **Oralidade e cultura escrita**: A tecnologia da palavra. Tradução Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papyrus, 1998.

ORTEGA y GASSET, José. **A desumanização da arte**. Tradução: Ricardo Araújo. 2ª Ed. São Paulo: Cortez, 1999.

OTTO, Rudolf. **O Sagrado**. Os aspectos irracionais na noção do divino e sua relação com o racional. Tradução de Walter O. Schlupp. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

PACOMIO, Luciano (org.). *Lexicon*: Dicionário teológico enciclopédico. Tradução Maria de Fátima Cavallaro. São Paulo: Loyola, 2003.

PAZ, Octávio. O arco e a lira. Tradução: Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Atlas literaturas**: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PESSOA, Fernando. Poesias Inéditas (1919-1930). Lisboa: Edições Ática, 1970.

PIEPER, Josef. **Que é filosofar?** Tradução Francisco de Ambrosio; Pinheiro Machado. São Paulo: Loyola, 2007.

PLATÃO: República/ Fedro/ Ion

POMMIER, Gérard. **A exceção feminina**: os impasses do gozo. Tradução: Dulce M. P. Duque Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

PRADO, Adélia. **A faca no peito**. 1ª Ed. Campinas, SP: Verus, 1988.

PSEUDO-DIONÍSIO AREOPAGITA. **Teologia Mística**. Versão de Mário Santiago de Carvalho. Porto: Fundação Eng. António de Almeida s/d

SACCONI, Luiz Antônio. **Nossa Gramática**: teoria e prática. 31ª Ed. São Paulo: Atual, 2003.

SÃO FRANCISCO DE SALES. **Filoteia**: Introdução à vida devota. Tradução: Frei João José P. de Castro OFM. 8ª Edição. Petrópolis: Editora Vozes, 1958.

SARAIVA, Antônio José. **História da Literatura Portuguesa**. Lisboa: Publicações Europa-America, 1959.

SHELLEY, Percy Bysshe; SIDNEY, Philip. **Defesa da poesia**. Ensaio, tradução e notas de Enid Abreu Dobránszky. São Paulo: Iluminuras, 2002.

SILVA, A. A. R. **Experiência estética versus experiência religiosa: anotações a partir dos estudos tillichianos sobre as artes plásticas.** *Correlatio (Online)*, v. 7, p. 63-74, 2008.

SILVA, Vera Maria Tietzmann. **Leitura literária e outras leituras: impasses e alternativas no trabalho do professor.** Belo Horizonte: RHJ, 2009.

SPINA, Segismundo. **Introdução à poética clássica.** São Paulo: Editora FTD S/A, 1967.

SÜSSEKIND, Pedro. **Considerações sobre a teoria filosófica do gênio**, p. 33. Acesso: http://revistaviso.com.br/pdf/Viso_7_PedroSussekind.pdf. 12/01/2018.

RICOEUR, Paul. **A metáfora viva.** Tradução: Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

TERESA D'ÁVILA. **Obras completas.** Texto revisado e anotado por Frei Tomas de la Cruz, OCD. Tradução. Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Edições Loyola, 2001.

VANNINI, Marco. **Introdução à Mística.** Tradução de José Afonso Beraldin. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

VELLOSO, Mônica Pimenta. **Modernismo no Rio de Janeiro: Turunas e Quixotes.** Petrópolis: KBR, 2015.

WELLEK, Rene. WARREN, Austin. **Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários.** Tradução: Luis Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz.** São Paulo: Companhia das Letras, 1993

_____. **Performance, recepção, leitura.** São Paulo: Cosac Naify, 2007.

8 ANEXOS 1 –

Crônicas do livro *O que se diz e o que se entende* abordados na tese

Ano muito bom²³²

Certa noite de 31 de dezembro, éramos um grupo de pessoas mais ou menos estranhas umas às outras, que voávamos juntos para a Índia. Nossas relações de conhecimento, muito vagas, davam apenas de horas. Nossa história comum limitava-se à contemplação de algumas imagens inesquecíveis: o Mediterrâneo, as pirâmides, imensos desertos pálidos, golfos que o sol coloria com tintas orientais e, finalmente, o céu que fora tão grande e parecia pouco a pouco reduzir-se em sombra, e ficar do nosso tamanho, do tamanho das nossas pequenas de vidas ali suspensas, com seus mistérios, esperanças e medos.

Éramos pessoas de variados lugares, viajando por variados motivos. Algumas, emersas em leituras edificantes; outras, distraídas com livros fúteis. Um dormitavam cansadas; outras, que se aferravam ao noticiário de seus jornais, embora esses jornais e as notícias fossem ficando a cada instante muito mais longe e como sem efeito para os viajantes do céu. E alguns que se entregavam sossegadas ao seu destino, mascando esses grãos e sementes com que os dentes vão entretendo, resignados, a passagem do tempo.

Éramos também pessoas de sonhos aparentemente diversos: bons indianos que regressavam seus lares; europeus preocupados com pesquisas de arte ciência; gente que ruminava negócios muito complexos; gente que refletir sobre a maneira de tornar o Oriente e Ocidente reciprocamente inteligíveis. Havia de tudo: como convém a uma viagem mais ou menos mitológica. A minha rósea vizinha americana, de sandálias douradas, quando alguém lhe perguntou o que ia fazer por aqueles lados, respondeu com naturalidade que ia passar a noite dançando em Bombaim. E aeromoça, com seus trajes de anjo, passava por entre esses sonhos tão descontraídos distribuindo equitativamente sementes e balas, enquanto a rósea americana começava a perfumar-se toda, porque Bombaim era uma realidade cada vez mais próxima.

O ano, porém, chegava ainda mais depressa que Bombaim. E em dado momento soubemos todos que, malgrado as extravagantes dos relógios, era meia-noite, entre as estrelas e o mar.

Para os que tinham deixado a sua casa no Ocidente, essa meia-noite se enchia de repente de recordações e saudades. Estrondos de bombas, cascatas cintilantes de fogos de artifício, ondas de música, repique de sinos, rostos amados, cartões de Boas Festas, e em redor das ceias tradicionais, vozes antigas, vozes recentes, vozes graves, vozes humildes, dizendo frases de amizade que na terra, de tão repetidas, parecem banais, mas, naquela altura, inesperadamente se tornavam miraculosas, com toda a sua potência de felicidade.

Com pequenas alterações, todos levávamos no coração essa velha herança romana de doces ofertas de tâmaras, figos, mel, a antigos deuses que desejaríamos eternamente propícios. Com o mesmo gesto das mãos

²³² MEIRELES, 1980, p. 17-19

contemporâneas, entrevíamos em sonho mãos antiquíssimas trocando presentes amistosos. E sobre as festividades pagãs, o Menino Jesus, num outro plano, recebia Circuncisão. Tudo isso levávamos conosco: início da vida, início das eras: uma união total, uma infinita alegria.

E a aeromoça, de belíssimos olhos, abria e fechava as asas de seu sári azul servindo-nos suas pequeninas oferendas. E o comandante venha participar da festa que era o mesmo tempo de começo e fim.

E de repente vimos que estávamos todos de mãos dadas, e todos formulávamos nossos votos mútuos, cada um na sua língua, todos num idioma comum de esperança e ternura.

Foi assim que, entre um e outro, uma noite, entre o céu e a terra, o Oriente e o Ocidente estiveram unidos simbolicamente um fervoroso abraço.

O dia seguinte foi belo, colorido, bizarro, como são todos os dias da Índia. Mas lá o ano não começa em janeiro em todos os calendários. O primeiro dia do ano lunar, o *Gudi Parwa*, é na primavera. Há grandes festas, e quem vai chegar folha de *nim*, nesse dia, terá saúde o ano inteiro. Mas a coisa mais bela é que nesse dia ninguém pode falar com violência e são proibidas todas as manifestações de cólera. Ano Bom verdadeiramente! Quem o pudesse conservar assim, recomeçando-o do mesmo modo todos os dias!

Patinação²³³

O admirável não é apenas que as roupas sejam tão belas, que os movimentos se desenvolvam com tanta harmonia: o admirável, principalmente, é que tudo isso deslize sobre patins. As figuras vêm de longe, velozmente, mas numa velocidade suave, silenciosa e feliz. Devíamos andar assim no mundo. Nossos trajetos deviam cruzar-se desse modo: sem choques nem pausas, com um desenho de cortêsias que se entrelaçam delicadamente. E vem a ser justamente a mais adequada ao conjunto, como se a submissão à lei não lhe diminuísse o valor próprio mas, ao contrário, o salientasse e lhe revelasse imprevistos aspectos.

Alguma coisa fugidia, apaixonada de distância e mistério existe no nosso coração, pela delícia que nos causam os movimentos dos patinadores retirando-se implacável e sutilmente, como um som que gradativamente se apaga, uma estrela que, inexorável, desaparece. Os patinadores vão sendo levados, num tempo mais profundo que o do seu bailado, absorvidos pelo ímã do horizonte, inalcançáveis e íntegros como deuses.

Alguma coisa também deve existir em nós atraída pela resposta do eco, ansiosa de repercussões e espelhos, para nos encantarmos com os patinadores que se acercam e reconhecem e combinam seus abraços com esse perfeito ritmo em que confundem e recuperam sua unidade, aproximando-se e separando-se, livres e prisioneiros, deixando que se cumpra com rigor e graça a parábola de seus encontros e desencontros.

Pensa-se que isto é uma distração frívola, e está-se diante da verdade do mundo, iluminado de outro modo, com algumas pessoas interpretando esta vida de cada dia, apenas alegoricamente.

Alguma coisa deve existir em nós que se recusa a andar levitando entre as douradas estrelas: que ainda não se desprende totalmente da selva, da burla, do árido ensinamento do chão. Porque deste modo nos regozijamos com as

²³³ Ibid., p. 22-24

presenças grotescas, e as formas inseguras, e o medo e o risco, a aventura talvez inábil do gesto incerto... Pode ser que não sejamos sempre desmesuradamente líricos: um prosaísmo pesado, espesso, talvez compense em banalidades rasteiras o ímpeto com que, outras vezes, nos atiramos a altas e inquietantes expedições...

Mas é tudo sobre patins, num abrir e fechar de olhos, sem que mais nada nos detenha, porque já partimos, seguimos, continuamos, estamos sendo levados, pela nossa vontade e pela fatalidade deste escorregar por uma superfície gelada.

Alguma coisa em nós deseja a solidão, a companhia da própria sombra, apenas, para assim nos emocionarmos com o dançarino isolado que se debruça para o seu reflexo, que em si mesmo se encontra, seus pés unidos perpendicularmente a seus pés, e assim vai, e volta, e não volta, fazendo o seu caminho no vazio, inventando um itinerário e uma direção.

Mas alguma coisa nos atrai para o convívio e o colóquio, pois assim nos alegramos com a multidão festiva que se reúne e desdobra numa infinita coreografia, toda cintilante e entusiástica, depois de tantas provas acrobáticas, de tantas evoluções e tantos e tão variados arabescos.

Sobre patins. Com essa rapidez que desejaríamos ter, que o nosso pensamento, o nosso coração desejam, e este nosso corpo fatigado não consegue possuir. Sobre patins. Num mundo sem esquinas, sem acidentes, com os espaços oferecendo-se à nossa passagem, e todos nós, cordiais e puros, realizando em sua plenitude o ideograma da nossa vida na clara página da existência. Sobre patins. Com a disciplina fluida de cada instante, de horizonte a horizonte, sem erro, temor nem desfalecimento!

Férias na Ilha do Nanja²³⁴

Meus amigos estão fazendo as malas, arrumando as malas dos seus carros, olhando o céu para verem que tempo faz, pensando nas suas estradas - barreiras, pedras soltas, fissuras - sem falar em bandidos, milhões de bandidos entre as fissuras, as pedras soltas e as barreiras... Meus amigos partem para as suas férias, cansados de tanto trabalho; de tanta chuva e tanto sol; de tantas notícias ruins; de tantos colegas, chefes e subalternos incompetentes; de tanta luta com os motoristas da contramão; de tanta esperança, de tantas decepções; enfim, cansados, cansados de serem obrigados a viver, numa grande cidade, isto que já está sendo a negação da própria vida.

Pois meus amigos lá se vão, de camisa nova, muito cuidadosos e escanhoados, fazendo todos os sinais possíveis e adequados para não receber em nenhuma pancada que detenha seu plano de viagem antes do primeiro cruzamento.

E eu vou para ilha do Nanja.

Thermas? Pois as termas são ao ar livre, com emanções vulcânicas a subir em do chão por mil furinhos invisíveis, enquanto se ouve a grossa voz do fogo subterrâneo contar histórias do princípio do mundo. O ar está cheio de nuvens sulfurosas; e as crianças brincam de fazer comida nas pocinhas do chão, onde a água ferve.

Sossego? À beira das lagoas verdes e azuis, o silêncio cresce como um bosque. Pelos caminhos, passam carros de boi, carros de vime, com cestos

²³⁴ Ibid., p. 27-28

enormes; como em sonho, ao lento ritmo dos animais: é um desenho clássico no bojo da tarde límpida.

Poesia? As moças cantam em seus teares, em suas casas de pedra; dançam e cantam nos terreiros e pátios, danças e cantigas de outras épocas, sem saberem que aquilo se chama folclore. Os homens tocam e cantam pelas ruas, em dias de festa; e em dias de festa as ruas são atapetadas de flores por onde passam procissões que cantam.

A ilha do Nanja amanhece toda azul com sol claro e passarinhos no ar; de repente, tudo desaparece, uma névoa cinzenta envolve montes e praias; saltam gotas de chuva por todos os lados, como um súbito brinquedo de cristal. A névoa já não existe. Existem nuvens brancas cobrindo e descobrindo sol. Então, vem o vento, desce das nuvens, passa pelas árvores, sobe para as nuvens, e nesses jogos se passa o dia inteiro: não há maior distração, na ilha do Nanja, do que contemplar as inconstâncias do céu.

Eu vou para a ilha do Nanja para sair daqui. Passarei as minhas férias lá. Nem preciso fechar os olhos: já estou ouvindo os pescadores com suas barcas de sardinhas, e a moça à janela a namorar um moço na outra janela de outra ilha!

Junho antigo²³⁵

Naquele tempo existia a babá Pedrina. (Digo babá, como agora se usa, mas naquele tempo se dizia *pajem* ou *ama-seca*). A babá Pedrina era uma jovem mulatinha, extremamente gentil, que conhecia um mundo de coisas: sabia de ladainhas e cânticos religiosos de sua terra, as músicas dos coretos, histórias de bichos, lobisomem, mula-sem-cabeça, fantasmas, e de príncipes e princesas que, depois de muitas vicissitudes, acabavam felizes, com casamentos muito festivos, sob uma linda chuva de arroz. (Ela não dizia príncipe, mas *princês*: o que sempre me pareceu palavra muito elegante, e de sua particular invenção).

Ora, Pedrina, como se vê pelo nome, nascera no mês de junho, e pertencia ao calendário das festas de Santo Antônio, São João e São Pedro. Era especialmente versada em todas as classe de adivinhações e 'sorte', e por muito tempo me perguntou qual era a diferença entre médico e água, sem que eu pudesse resolver problema tão sério para minha idade. A diferença - revelou-me um dia, confidencialmente, como quem transmite um conhecimento secreto - é que "a água mata a segura e o médico, se cura, não mata". Esse jogo de palavras me pareceu tão engenhoso que me apliquei a inventar trocadilhos, sem chegar, naturalmente, a resultados perfeitos.

Em matéria de parlendas, Pedrina era muito competente: interpretava o barulho dos trens, as vozes dos sinos, dos galos, dos sapos; sabia a linguagem das flores, muito usada pelas donas e donzelas da época; tinha o seu repertório de canções de berço, de roda, de brinquedos infantis; tocava música em papel fino esticado num pente, e ensinou-me que as meninas bem-educadas deviam saber fazer referências e dizer *merci* e *pas de quoi*.

O mês de junho era, naquele tempo, muito mais do que hoje, um período mágico. Todas as crianças sonhavam com barraquinhas de fogos, ou para comprá-los ou para vendê-los. E havia já naquele tempo indícios de corrupção até nesses pequenos negociantes, que cometiam suas fraudes e não aceitavam reclamações.

²³⁵ Ibid., p. 54-56

Os meninos gostavam de coisas ruidosas como "bichas chinesas", bombas, ou coisas um pouco humorísticas, como os busca-pés, que faziam as pessoas correr, assustadas. Mas as meninas queriam estrelinhas, fósforos coloridos, foguetes de lágrimas e não compreendiam que São João não acordasse com tanto ruído. Mas era assim, conforme Pedrina e outras autoridades: São João queria descer à Terra, no seu dia, para folgar: mas acordava sempre antes ou depois da data. Parece que isso era bom, pois, se acontecer se acertar, creio que o mundo acabava.

Assim, com os fogos e fogueiras, aipim e batata doce a assar nas brasas, cantigas a Santo Antônio e São João, o mês ia passando, com o céu coberto de estrelas e balões, e as donas e donzelas dedicadas a interpretar o futuro, inclinadas como pitonisas sobre copos, pratos cheios d'água, facas manchadas pela seiva das bananeiras...

As crianças bem educadas (aquelas que até sabiam dizer *merci e pas de quoi*) podiam ficar pelas imediações, muito quietinhas, observando aquele ritual mágico. Dentro dos copos, o ovo quebrado na água formava cortinados, velas de navios, altares... Olhos ansiosos espreitavam ali casamentos, viagens, mortes, e aceitavam os prognósticos assim desenhados. As agulhas nadavam no prato d'água, iam, vinham, aproximavam-se, afastavam-se, desencontravam-se, mas às vezes aderiam uma à outra, e as donas e donzelas suspiravam aliviada: parece que se tratava de novos encontros, voltas, fim das separações...

Pedrina passava sonhadamente ao longo desses mistérios. Sob a sua doçura e gentileza morava, decerto, uma espécie de saudosa melancolia. Acreditava no que a seiva da bananeira escrevia na lâmina da faca, se a cravavam na planta à meia noite em ponto, e a traziam de volta sem olhar para trás. Também acreditava que não chegaria o ano seguinte quem não divisasse o próprio rosto na água de uma bacia ao relento, àquela hora da noite. Mas nunca nos disse porque acreditava nisso. Falava mais séria, com uma sombra nos olhos que de repente se tornavam estrábicos. Mas os balões subiam, as lágrimas dos foguetes cascadeavam pela noite, as "rodinhas" giravam sob as árvores do quintal, as crianças cantavam, as trepadeiras abriam flores perfumadas, São João continuava a dormir, e São Pedro tinha nas mãos a chave que certamente abriu as portas do céu para Pedrina.

Considerações acerca da goiaba²³⁶

Muitas pessoas sabem o que seja goiaba; mas talvez nem todas elas já tenham visto uma goiaba. aliás, a goiaba já fez a confusão de um velho cronista do Brasil, que a descreveu pegada ao tronco da goiabeira ponto de certo, entre seus olhos e seus ouvidos produziu-se uma compreensível atrapalhão, fazendo falar de goiaba e pensar em jabuticaba... (A rima, às vezes, é traiçoeira...)

Os indígenas, que sempre deram nomes certos às coisas, parece que a chamavam *a-covab* para dizerem que era um ajuntamento de caroços. Na verdade, ela é pouco mais do que isso. E em certo idioma da Índia, quando se quer dizer goiaba diz-se pêra, que é assim que ela se chama. (Agora, quando se quer dizer pêra não se deve dizer goiaba... isso já seria engraçado demais!)

Penso em tudo isto porque estou vendo, à porta de uma confeitaria, uma goiaba que custa sessenta cruzeiros. Sessenta cruzeiros: quer dizer, quase um litro de leite, umas cinquenta gramas de manteiga, meio quilo de pão... (Bem, não me

²³⁶ Ibid., p. 146-147.

atrevo a continuar, porque os preços sobem a cada instante, e podem já não estar atualizados...). Em todo caso, a goiaba custa sessenta cruzeiros.

As goiabas estão ali arrumadinhas na caixa. De aparência modesta, mas de escandaloso perfume. Às vezes como o das angélicas, o perfume da goiaba causa até um grande mal-estar. Mas é quando estão muitas juntas; pois, separadamente, desprendem um cheiro delicioso conto como as pessoas que, sozinhas, são delicadas e encantadoras e, num grupo, não se sabe como, se tornam vulgares e até estúpidas.

O que eu lamento é que os passantes olhem para de goiabas, para o preço, e não se detenham: as goiabas não lhes dizem nada a não ser que são uma fruta de cheiro excessivo e de custo muito alto.

Isso me entristece, pois a goiabeira é uma árvore meio torta, de folhas todas riscadinhas, e cujo tronco se descasca como se fosse papel. Por baixo, a madeira é lisa e bonita que nem marfim. Antes da goiaba nascer, aparece uma flor tão alva, tão gloriosa, coroada de ouro e seda branca! uma flor que lembra a Estrela da Manhã. Há movimento de vespas, de abelhas, em redor dessas flores. Depois, a goiaba é um pequenino botão verde; depois é um fruto oval e amarelo, cetinoso e perfumoso. Quando se parte, ela abre um sorriso de dentinhos cor-de-rosa. Tão grande é o seu perfume, tão tenra a sua polpa, que, muitas vezes, antes de mesmo das crianças, são os passarinhos que a provam. E nesse dia cantam muito melhor.

Eis o que é, mais ou menos, uma goiaba. De modo que, embora não as vendam, mas para mostrar quanto as estimam, os senhores mercadores deviam pedir por elas não sessenta cruzeiros - preço vil - mas seiscentos e até mais.

Descobrimento do anjo da guarda

A moça disse que estava longe da família, na grande cidade onde chegara para trabalhar e estudar. A imponência dos edifícios, a pressa da multidão, o tumulto das ruas, agitação das noites, tudo a atordoava: e mal tinha tempo para fazer amizades.

Antes, sua paisagem era uma praça, uma igreja, um pequeno rio, ladeiras tranquilas, jardins antigos, casas agradáveis onde, aqui e ali, alguém praticava exercícios de piano as pessoas visitavam-se, contavam suas histórias familiares, aconselhavam-se. Havia pequenas festas, um pouco de dança, a música da filarmônica local, um grupo de teatro.

As moças sabiam muitas coisas, eram muito dotadas: bordavam, cosiam, confeitar um bolo, faziam flores. Ultimamente aprendiam até a executar objetos domésticos de matéria plástica. (Disso ela não gostava muito.)

Seus estudos chegaram a um ponto que despertaram a atenção dos professores. (Estudava música.) Todos acharam que era uma pena ficar ali, ajudando a cantar na igreja, ensinando solfejo às crianças: devia ir para o centro maior, receber outros estímulos, dedicar-se completamente à sua vocação. E ela foi.

Mas a grande cidade era assim, com tanta gente, ninguém prestava atenção a nada, havia música por toda parte, nos edifícios, pelas ruas, nas casas comerciais, nos mercados, nos restaurantes, e ela mesma já nem sentia a sua música, já não se ouvia, não se achava necessária.

O ambiente era desatento. Tudo entrava por um ouvido e sair pelo outro. E o que acontecia com a profissão acontecia também com a vida: prometiam coisas que não cumpriam, marcavam encontros que não se efetivavam, as colegas pareciam muito sofisticadas, e depois de ter observado um pouco, com a sua bem organizada cabeça disciplinada por bemóis e sustenidos, chegara à conclusão de que (pelo menos por enquanto) não valia a pena namorar.

A moça, então, sentiu-se muito sozinha, desencorajada - e ali, com seus papéis de solfa na mão, parecia mesmo a própria musa Euterpe, exausta da modernidade e saudosa do Olimpo.

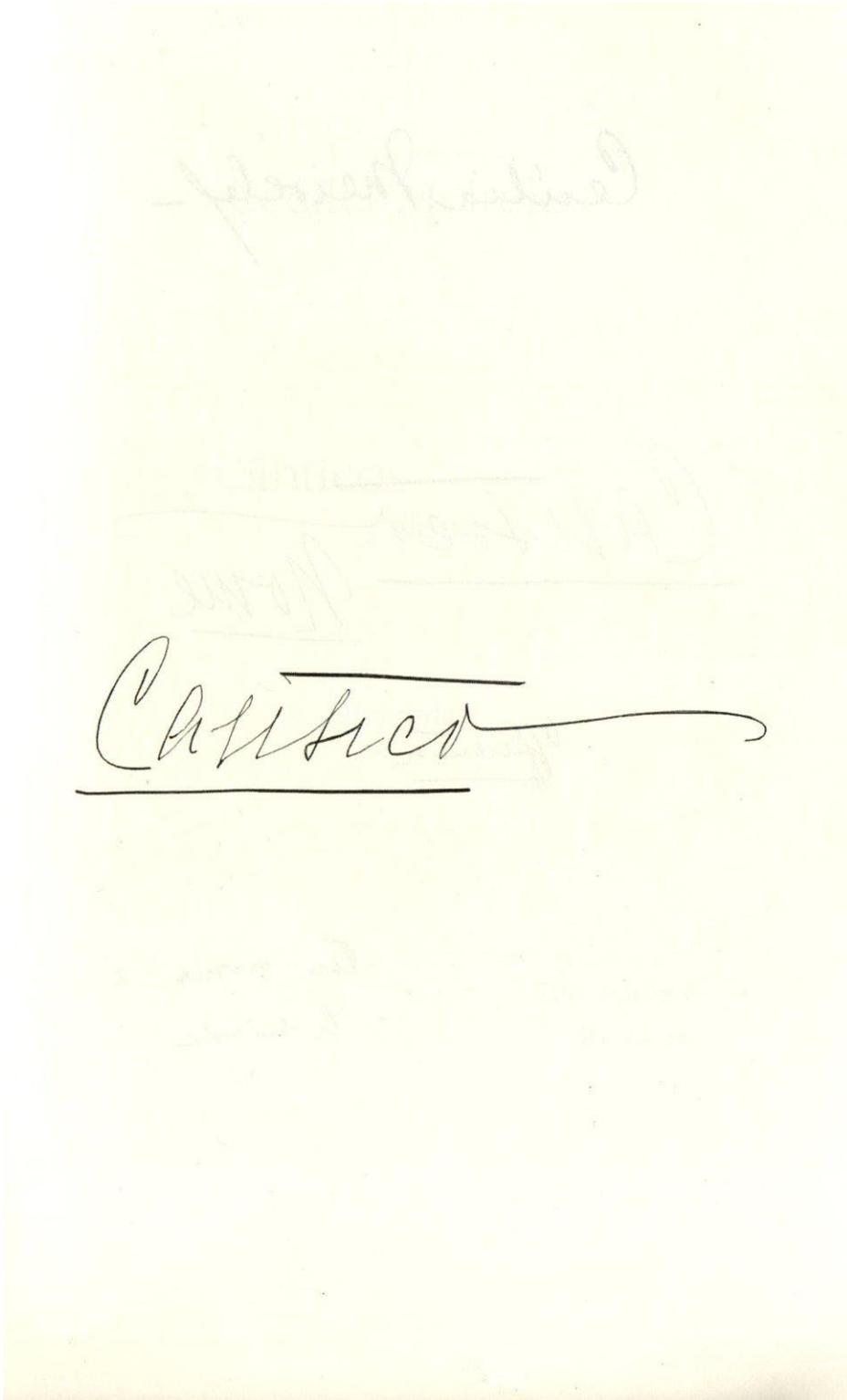
O que mais a assombrava era a ausência de apoio social: as moças de sua idade falavam de penteados; os professores, de taxas, reivindicações, abono, e os rapazes discorriam sobre esporte - ou eram grandes mestres em toda a categoria de arte, ou grandes condutores da humanidade, oradores e grevistas. Meio *gangsters*, meio líderes, desesperados de ambição.

Foi assim que, uma tarde, a moça pensou no Anjo da Guarda. Deus era grande demais, para atingi-lo: não tinha coragem. Chamou baixinho o Anjo da Guarda, para experimentar. Ao contrário, porém, do que ela esperava, o Anjo da Guarda respondeu. Passou a conversar com ele todos os dias. Todos os ruídos em redor se dissolveram: os barulhos do mundo e as conversas frívolas. Sozinha, ela fala com seu Anjo da Guarda que, solícito, responde as suas dúvidas e resolve os seus problemas.

Voltada para esse paraíso interior, disse-me que é outra pessoa: tudo lhe parece claro, certo, com outro sentido. Se o mundo de música é o mesmo do Anjo da Guarda. E acha admirável que esse mundo possa existir dentro do outro, veloz e ruidoso, sem ser atingido em sua harmonia, livre de qualquer vulgaridade e aflição.

9
ANEXOS 2

Fac-simile dos poemas comentados na tese



Nota Explicativa

A presente edição destas poesias manuscritas de Cecília Meireles baseou-se nos manuscritos deixados pela Autora e que aqui são transcritos e reproduzidos em fac-símil.

Nesta nova edição reproduzimos também duas ilustrações da própria autora para este livro.

Em alguns cantos, porém, certos versos receberam uma redação alternativa, indicando, provavelmente, a busca de uma forma final nunca estabelecida pela poeta.

Esses casos encontram-se assinalados ficando o verso-base reproduzido em notas de rodapé.

Apresentamos as sugestões de Fernando
Moraes para os versos que seguem:

Dize:
O vento do meu espírito
soprou sobre a vida.
e tuas que era efêmero
se desfez.
e ficaste só tu, que és eterno

Cantico

I

Não queiras ter Pátria.
 Não dividas a Terra.
 Não dividas o Céu.
 Não arranques pedregos ao mar.
 Não queiras ter.
 Nasce bem alto,
 Que as coisas todas serão tuas.
 Que alcanças todas os horizontes.
 Que o teu olhar, estando em toda parte
 estarás ^{em parte} em tudo,
 Como Deus

III

Não digas onde acaba o dia.
 Onde começa a noite.
 Não fales palavras vãs.
 As palavras do mundo.
 Não digas onde começa a Terra,
 Onde termina o céu.
 Não digas até onde és tu.
 Não digas desde onde é Deus.
 Não fales palavras vãs.
 Desfaze-te da vaidade triste de falar.
 Pensa, completamente silencioso.
 Até a ponto de ficar silencioso,
 Sem pensar.

IV

Adormece o teu corpo com a musica da vida.

Eucanta-te.

Esquece-te.

Tem por voluptua a dispersão.

Não quieros ser tu.

Quere ser a alma infinita de tudo.

Trouxe o teu canto sonho humano

Pelo sonho immortal.

O unico.

Vence a musenia de ser medo.

Trouxe-te pelo Desconhecido.

Não vês, futuro, que elle é maior?

Não vês que elle não tem fim?

Não vês que elle é tu mesmo?

Tu que te esqueste de ti?

anda esquecido de

V

VI

Esse teu corpo é um fardo.
 É uma grande montanha abafando-te.
 Não te deixas sentir o vento livre
 Do Infinito.
 Debra o teu corpo em cavernas
 Para dentro de te rugir
 A força livre do ar.
 Destroe mais essa prisão de pedra.
 Faze-te receptor.
 Ambiente.
 Espaço.
 Amplie-te.
 Se o grande sopro
 Que circula...

XIV

Elles te irãõ offerer o ouro da Terra
 E tu dirãõ que não.
 Oa bulha — deleya?
 E tu dirãõ que não.
 O amor.
 E tu dirãõ que não, para sempre
 Elles te offererãõ o ouro d'além da Terra?
 E tu dirãõ sempre o mesmo.
 Porque tens o segredo de tudo.
 E sabes que o unico bem está tu.

VIX

XV

Não queiras ser.
Não ambições.
Não marques limites ao teu caminho.
A Eternidade é muito longa.
E dentro della tu te moves, eterno.
Tê o que vem e o que vai -
Sem forma -
Sem termo -
Como uma grande luz diffusa -
Filha de nenhum sol.

III V X

XIX

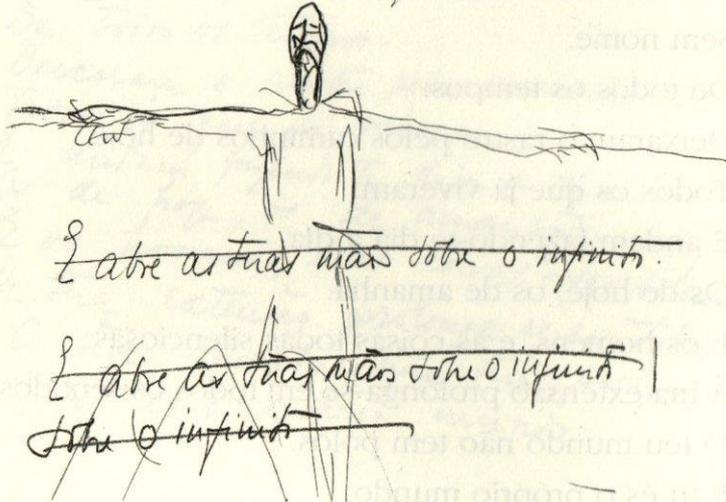
Não tem mais lar o que mora em tudo.
 Não ha mais deusas
 Para o que não tem mãos.
 Não ha mundo, nem caminhos,
 Para o que é mais que os caminhos
 E os mundos.
 Não ha mais nada além de ti.
 Porque te dispersaste...
 Circulaste em todas as vidas
 Paireis sobre todas as coisas
 E todos te sentem
 Sentem-te como a si mesmos
 E não sabem falar de ti.

XXIV

Não digas: Este que me deu corpo é meu Pai.
 Esta que me deu o corpo é minha Mãe.
 Muitos mais teu Pai e tua Mãe são os que te fizeram
 E tu espirito.
 E esses foram sem numero.
 Sem nome.
 De todos os tempos.
 Deixaram o rasto pelos cantinhos de hoje.
 Todos os que já viveram
 E andam fazendo-te dia a dia
 Os de hoje, os de amanhã.
 E os homens, e as coisas todas silenciosas.
 De tua extensão prolonga-se em todos os sentidos.
 O teu mundo não tem polos.
 E tu és o proprio mundo.

XXV

Se o que renuncia
 Altamente:
 Sem tristeza de sua renúncia!
 Sem orgulho de sua renúncia!
 Libere a tua alma nas tuas mãos
 E abre as tuas mãos sobre o infinito.
 E não ^{deixes ficar} fique de ti
 Nem esse último pó!



XXX
XXI

O que tu viste amargo,
 Doloroso,
 Dificil,
 O que tu viste breve,
 O que tu viste inutil
 foi a ^{visão} que os teus olhos humanos,
 Esquecidos...
 Inquiados...
 No momento da tua passagem
 Estende sobre a vida
 Os teus olhos
 E tu veris o que ves:
 Mas tu veris melhor...

