interações
ISSN: 1983-2478
DOI: 10.5752/P.1983-2478.2026v21n2e212t12
PUC Minas

O SAGRADO DA FORMA:
a experiência estética como espiritualidade

THE SACREDNESS OF FORM:
aesthetic experience as spirituality

LA SACRALIDAD DE LA FORMA:
la experiencia estética como espiritualidad

Antonio Geraldo Cantarela[*]
Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais
Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião
Belo Horizonte, MG, Brasil
E-mail: agcantarela@yahoo.com.br
ORCID: 0000-0003-0579-8886

Alair Oliveira Ferreira Naves[**]
Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais
Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião
Belo Horizonte, MG, Brasil
E-mail: professor.alairnaves@yahoo.com.br
ORCID: 0000-0002-9419-3530

RESUMO
Os trabalhos formais e sistemáticos que lidam com a interface entre literatura e estudos de religião, particularmente a teologia, configuram hoje um campo acadêmico interdisciplinar consolidado, com grande número de pesquisadores. O pressuposto fundamental desse campo de conhecimento é o de que a arte – a literatura, em particular – se oferece como topos de mediação do discurso religioso, particularmente o discurso teológico. Entretanto, as produções acadêmicas nessa interface tendem a privilegiar aspectos conteudistas da arte – seus temas, suas funções, suas narrativas, dentre outros – sem considerar ou deixando em segundo plano seus traços formais, estéticos, característica inalienável da arte. Diante disso, este artigo propõe-se a discutir a seguinte questão: A experiência estética, seja a do artista no processo de construção da arte, seja a do público/leitor na sua recepção, independentemente do assunto, poderia ser compreendida como experiência religiosa ou espiritualidade? A discussão se fará a partir de um poema de Gregório de Matos – soneto que, pelo conteúdo, poderia ser chamado de vômito do inferno, mas um paraíso, se lido com o interesse na forma. Mais do que conclusões, indicam-se algumas rotas para pensar os traços formais da arte como sacralidade/experiência mística/espiritualidade.

[*] Doutor e mestre em Letras pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Graduado em Relações Públicas e em Teologia pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Graduado em Filosofia pela Faculdade Dom Bosco.

[**] Doutor e mestre em Ciências da Religião pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Especialista em Ensino Religioso pela Universidade Católica de Brasília e especialista em MBA em Gestão Educacional pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Graduado em Teologia e em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.

Palavras-chave: forma artística; experiência estética; experiência religiosa; mística; Gregório de Matos.

ABSTRACT
Formal and systematic works dealing with the interface between literature and religious studies, particularly theology, today constitute a consolidated interdisciplinary academic field with a large number of researchers. The fundamental premise of this field of knowledge is that art – literature, in particular – offers itself as a means of mediating religious discourse, particularly theological discourse. However, academic productions at this interface tend to privilege content-based aspects of art – its themes, its functions, its narratives, among others – without considering or relegating to the background its formal, aesthetic traits, an inalienable characteristic of art. Given this, this article proposes to discuss the following question: Could the aesthetic experience, whether that of the artist in the process of creating art or that of the public/reader in its reception, regardless of the subject matter, be understood as a religious experience or spirituality? The discussion will be based on a poem by Gregório de Matos – a sonnet that, due to its content, could be called vomit from hell, but a paradise if read with an interest in form. More than conclusions, some paths are indicated for thinking about the formal traits of art as sacredness/mystical experience/spirituality.
Keywords: *artistic form; aesthetic experience; religious experience; mysticism; Gregório de Matos.*

RESUMEN
Los trabajos formales y sistemáticos que abordan la intersección entre la literatura y los estudios religiosos, en particular la teología, constituyen hoy un campo académico interdisciplinario consolidado con un gran número de investigadores. La premisa fundamental de este campo del conocimiento es que el arte —la literatura, en particular— se ofrece como medio para mediar el discurso religioso, especialmente el teológico. Sin embargo, las producciones académicas en esta intersección tienden a privilegiar los aspectos relacionados con el contenido del arte —sus temas, sus funciones, sus narrativas, entre otros— sin considerar o relegando a un segundo plano sus rasgos formales y estéticos, una característica inalienable del arte. Ante esto, este artículo se propone debatir la siguiente pregunta: ¿Podría la experiencia estética, ya sea la del artista en el proceso creativo o la del público/lector en su recepción, independientemente del tema, entenderse como una experiencia religiosa o espiritual? El análisis se basará en un poema de Gregório de Matos: un soneto que, por su contenido, podría calificarse de *vómito del infierno*, pero un *paraíso* si se lee con atención a la forma. Más que conclusiones, se sugieren algunas vías para reflexionar sobre los rasgos formales del arte como sacralidad, experiencia mística y espiritualidad.
Palabras clave: *forma artística; experiencia estética; experiencia religiosa; misticismo; Gregório de Matos.*

1 INTRODUÇÃO

Os trabalhos formais e sistemáticos que lidam com a interface entre teologia e literatura começaram a se consolidar como campo acadêmico interdisciplinar desde meados do século XX. Atualmente, o leque do debate se abre também para outros campos do fazer artístico assim como para os estudos de religião em geral. Estima-se que, no Brasil, o número de pesquisadores que lidam com o assunto já ultrapasse duas centenas e sua produção acadêmica some hoje cerca de 1.500 títulos, incluindo nesse número os diferentes tipos de textos. Em linhas gerais, esse campo de conhecimento se funda no pressuposto de que a arte,

particularmente a literatura, se oferece como excelente lugar de mediação do discurso religioso, particularmente o discurso teológico.

Os trabalhos acadêmicos na interface arte/religião se apresentam diversos, em virtude do amplo leque de saberes e fazeres que constitui o mundo das artes. Assim, há trabalhos que destacam o diálogo entre religião e arquitetura, religião e escultura, religião e música, religião e cinema, religião e dança, religião e arte pop, dentre outros. Sobressaem, quantitativamente, as pesquisas sobre as relações entre religião e literatura.

No campo específico das relações entre religião e literatura, a diversidade de abordagens se dá, sobretudo, pelo maior ou menor grau de interação ou diálogo entre os dois campos de conhecimento. Assim, num extremo, há trabalhos que apontam tais interfaces desconsiderando a autonomia própria da literatura, buscando nela não mais que exemplos didáticos em vista de ilustrar o discurso teológico; ou, ainda, estabelecendo conexões superficiais entre as duas áreas. Na outra ponta, o diálogo se sustenta no pressuposto de que a obra literária configura um modo poético de pensar e dizer o sagrado que nenhuma teologia conceitual seria capaz de fazê-lo; mais que interlocutora privilegiada da teologia, a literatura é lida *como* teologia.

Para além da diversidade de perspectivas a partir das quais se constroem os liames entre arte e religião, há um aspecto que merece ser destacado: em sua maioria, as produções acadêmicas nessa interface tendem a privilegiar na obra artística traços mais afeitos ao seu conteúdo, deixando em plano secundário suas qualidades formais, estéticas, que fazem aquela produção ser acolhida como arte. Assim, não raro, dossiês acadêmicos sobre música e religião fazem boas leituras literário-teológicas de letras de música e, muito raramente, tratam de aspectos como melodia, harmonia e ritmo – elementos estruturadores da música que respondem por sua beleza formal. De igual modo, quando a pesquisa se volta para religião e cinema, ocupam lugar proeminente o tema, o roteiro, as narrativas, as falas das personagens. Aspectos estéticos fundamentais da linguagem do cinema – como planos, enquadramentos, movimentos de câmera, cenários, jogos de iluminação, cores, sons, silêncios – acabam recebendo menor atenção. São apenas alguns exemplos para ilustrar nossa questão de fundo.

Diante disso, o artigo propõe-se a discutir o lugar da dimensão estético-formal da arte, da literatura em particular, no círculo das sacralidades. Não se trata de negar o interesse e a relevância de temas de viés religioso/teológico/espiritual presentes em obras literárias. Pretende-se, tão somente, pensar a experiência estética, quer a do artista no processo de construção da arte, quer a do público na sua recepção, como experiência

religiosa ou, pelo menos, como abertura ao mistério do mundo.

Nosso ponto de partida se inspira na pergunta, levantada pelo Prof. Eduardo Gross, na sua tese doutoral intitulada *A concepção de fé de Juan Luis Segundo*. Seguindo a perspectiva da *Teologia da Cultura*, de Paul Tillich, o teólogo uruguaio afirmava o papel possível da arte, da literatura em particular, de mediar o discurso teológico. Frente a tal perspectiva, Gross (2012) coloca o problema de uma concepção de arte – presente em Segundo – que não considera seus aspectos formais.

Em vista de atender ao objetivo de privilegiar a forma literária, foi escolhido propositalmente um poema do poeta baiano Gregório de Matos, um poema ao mesmo tempo nojento e belo – um vômito do inferno, do ponto de vista do conteúdo, fazendo jus à alcunha de Boca do Inferno imposta a Gregório, mas um paraíso, se lido com o interesse na forma. Vale adiantar que o objetivo do artigo não é discutir a obra de Gregório de Matos. Tampouco se pretende tratar aqui das complexas relações entre conteúdo e forma. Parte-se do pressuposto de que não há texto sem mundo. Qualquer enunciado se vincula ao contexto sociopolítico e cultural que lhe deu origem. Sob tal pressuposto, não se pode pensar uma obra literária em que conteúdo e forma não se entrelacem. Entretanto, justamente para fazer frente à leitura mais usual que destaca o *assunto* do texto literário, optou-se por privilegiar a *forma*. E, para não correr o risco de o *assunto* desviar nossa atenção, foi escolhido um soneto de Gregório que, em linha de princípio, coloca-se a enorme distância de qualquer referência ao sagrado ou ao teológico.

O artigo começa com uma breve apresentação do contexto em que se insere a poesia atribuída a Gregório de Matos, uma caracterização sucinta de sua obra e algumas informações acerca dos modos como foi recebida. Segue-se a análise do soneto que recebeu postumamente o título de *Necessidades forçosas da natureza humana*. Enfatizam-se, no tópico, traços formais do poema. Finalmente, nas considerações finais, propõem-se algumas reflexões que pretendem oferecer rotas para se pensar os aspectos estético-formais da arte na interface com os discursos do âmbito do Sagrado.

2 BREVE PASSEIO PELO MUNDO DE GREGÓRIO

A perspectiva de leitura que vincula Gregório de Matos ao seu momento histórico e o interesse por aspectos formais de sua obra não configuram compreensões entre si contraditórias ou excludentes. De fato, inúmeros indicadores textuais da obra de Gregório permitem correlacionar a tessitura de sua ficção poética à Bahia do século XVII. Assim, antes

de analisar o soneto e tratar da questão da forma, vamos a um sobrevoo pelo ambiente sociocultural do poeta baiano.

O período renascentista europeu (séculos XIV a XVI) foi marcado por forte movimento cultural, artístico, científico e filosófico que fez a transição da Idade Média para a Idade Moderna. Nesse período, o elemento central da arte e do pensamento ocidental votou-se para o resgate do corpo humano. Enquanto a visão medieval enxergava o corpo como a morada do pecado, a visão renascentista resgatou a compreensão do corpo sob a influência do humanismo e do neoplatonismo. O corpo passou a ser concebido sob a ideia de proporção divina, como reflexo da ordem cósmica e da perfeição de Deus. O *homem vitruviano* de Leonardo da Vinci é o símbolo maior dessa fusão entre teologia, arte, ciência e matemática.

Tal característica consolidou-se tardiamente no Barroco da Colônia, mas com uma diferença fundamental. Enquanto artistas e pensadores do Renascimento europeu idealizavam o corpo humano por meio da harmonia geométrica, os do Barroco colonial se preocupavam em humanizar o corpo por meio da dor, dos prazeres da carne, do êxtase e da mortalidade. Sob o impacto da Contrarreforma Católica e das crises políticas e existenciais da época, a concepção barroca de corpo ganhará uma carga dramática, psicológica e profundamente carnal, lugar de fronteira entre o arroubo espiritual e o erotismo. De um lado, podiam ser ouvidos ecos medievais do controle e da censura do corpo impostos pela Inquisição; de outro, certa dose de refinamento da doutrina católica, proveniente do movimento da contrarreforma, mas também o desgoverno político da colônia e o laxismo de clérigos. Assim se configurou a Bahia seiscentista de Gregório de Matos, terreno fértil para a verve poética do Boca do Inferno.

Um dos primeiros *retratos* de Gregório de Matos aparece na biografia ficcional tecida pelo letrado baiano Manuel Pereira Rabelo (1990, p. 1251-1270), no início do século XVIII, e serve de introdução à primeira coletânea de poemas atribuídos ao poeta. Outra representação do poeta a encontramos no trabalho de 1894, do escritor e crítico literário Araripe Júnior (2013). Conforme o crítico, nada escapou à sanha de Gregório de Matos, ninguém competia com ele

> [...] na propriedade da representação do meio no qual viveu; ninguém ungiu-se tanto da acrimônia do ambiente brasileiro; ninguém deu tão crua caça aos defeitos, vícios e misérias da Bahia; ninguém teve tão grande faro para perseguir ridículos triunfantes, durante o período da história brasileira colonial, o mais ardente em apetites (Araripe Júnior, 2013, p. 123).

Sua sátira impiedosa contra a elite e o clero, mas também contra o populacho, acabou

por lhe render entre seus contemporâneos um exército de desafetos.

Críticos e editores da época do romantismo tenderam a pintar o retrato de Gregório de Matos nos moldes de uma leitura compensatória que contrapôs aos poemas eróticos de Gregório os belos poemas de teor religioso. Assim, o soneto "Pequei, Senhor, mas não porque hei pecado / Da vossa alta clemência me despido, / Porque quanto mais tenho delinquido, / Vos tenho a perdoar mais empenhado" (Matos, 1990, p. 69) recebeu como título póstumo "A Cristo S. N. crucificado estando o poeta na última hora de sua vida". Trata-se certamente de título atribuído por Rabelo, que concede ao poeta morte piedosa. Araripe, por seu turno, declara que Gregório morreu como um ímpio. A antologia de poesia brasileira, organizada pelo historiador Francisco Adolfo Varnhagen e publicada em Lisboa em 1850, traz 39 poemas atribuídos a Gregório. Mas, seguindo a moralidade romântica da época, incluiu somente poemas de vertente lírica e sacra, deixando de fora sátiras e poemas eróticos.

Contrapondo-se à perspectiva romântica, James Amado, nas notas introdutórias à sua edição da obra de Gregório, publicada em 1968, propõe-se a desvelar aos leitores, com seu trabalho editorial, "a foto proibida há 300 anos" (Amado, 1990, p. 17). Ao final da nota, Amado expressa seu desejo de que o poeta seja estudado. Parece que os bons augúrios do editor têm se cumprido, pois a fortuna crítica de Gregório tem crescido com muito vigor.

Sem desprivilegiar as contribuições de José Miguel Wisnik, Alcir Pécora, Adriano Espínola e outros pesquisadores do Seiscentismo e da obra de Gregório, destaca-se, contudo, a pesquisa doutoral do professor João Adolfo Hansen (1989), *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*, avaliada pela academia como um trabalho de grande envergadura. No trabalho, ao discutir o decoro (ou a falta dele) na poesia de Gregório de Matos, Hansen questiona se os poemas de Gregório são revolucionários ou transgressores, afirmando que de forma alguma a sátira se coloca como um polo contrário à decência e à dignidade. Segundo o autor, a sátira usa da prudência, da moderação e do decoro como limites formais prescritivos. Assim, a obscenidade de alguns escritos eróticos, mas, do mesmo modo, seus poemas religiosos, se subordinam às mesmas regras do tecer poético.

Destaca-se também a pesquisa de João Adolfo Hansen e Marcello Moreira (2014a). Além de poemas atribuídos a Gregório de Matos (que ocupam os quatro primeiros volumes da obra), traz no quinto volume (2014b), dentre outros aspectos históricos, a discussão sobre como a obra de Gregório foi recebida e conservada primeiro como tradição oral e, depois, em sucessivas cópias e camadas redacionais. A propósito, James Amado (1990) já tinha se referido a esse processo de modo poético e magistral:

> Na cidade apertada entre o mosteiro de São Bento e o convento do Carmo, ladeiras ligando tavernas e igrejas, forca e pelourinho dando imponência às praças com os palácios do governador e do bispo, neste quadro estreito explode a sátira gregoriana, em nome da moral sancionada e descumprida. Na Colônia onde a imprensa era proibida, a poesia sai à rua e é uma festa para todos os marginalizados do rígido sistema. E, fenômeno espantoso, o bacharel mazombo se volta cada vez mais para os 'pequenos', busca escrever para eles, seu verso é decorado, repetido, modificado, copiado em cadernos. Ele repele 'o falar agongorado', 'os cultos modos', 'as culteranias', e se põe a dizer coisas de estarrecer no tom das chularias, na 'linguagem corriqueira'. Faz-se o cronista daquela gente que seria Brasil. [...] Praticou a vida que sua poesia lhe ensinou, o amor e a liberdade do homem para além da medida comum. Jesu, nome de Jesu, que o não chamem anarquista. Era apenas um poeta. (Amado, 1990, p. 21-22).

E por qual razão a opção pelos pequenos e a liberdade para além da medida comum já não seriam um bom motivo para colocar a poesia de Gregório no círculo das coisas sagradas?

3 A PRIMAZIA DA FORMA ARTÍSTICA

Em palestra proferida em 1988, sobre relações entre direitos humanos e literatura, publicada sob o título *O direito à literatura*, o sociólogo e crítico literário Antonio Candido (2011, p. 175-181) afirma que a literatura se constitui como um fator indispensável de humanização, no sentido de confirmar o ser humano na sua humanidade. Ao definir o termo *humano*, Candido lhe atribui alguns traços essenciais: "o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres e o cultivo do humor" (Candido, 2011, p. 180).

Para Candido, a literatura cumpre seu papel humanizador sob três faces: como expressão social do mundo das pessoas e grupos de determinada época, assim como de manifestação de emoções e visão de mundo dos indivíduos e grupos; como forma de transmitir conhecimentos, ainda que de forma difusa e inconsciente; e, de modo especial, na maneira como os objetos autônomos do literário, tais como sua estrutura, seus tipos, seus tropos de linguagem, sua forma, enfim, são construídos. Para o teórico, ainda que a forma não atue isoladamente das outras faces, ela configura o aspecto crucial que determina se um texto porta traços do que, pelo menos no âmbito acadêmico, define o literário.

Na perspectiva da forma poética, a construção cuidadosa oferecida pelo poeta exerce um papel ordenador, humanizador, sobre a mente humana. Nesse sentido, conforme Candido, as palavras organizadas pelo poeta se tornam algo mais do que códigos linguísticos e nos tocam para além do conteúdo que referem. Elas impactam pela beleza artística, por

suas marcas textuais formais, testemunhando a fusão indissolúvel da mensagem com sua organização e certo grau de dependência do conteúdo em relação à forma. Afirma expressamente Antonio Candido:

> O conteúdo só atua por causa da forma, e a forma traz em si, virtualmente, uma capacidade de humanizar devido à coerência mental que pressupõe e que sugere. O caos originário, isto é, o material bruto a partir do qual o produtor escolheu uma forma, se torna ordem; por isso, o meu caos interior também se ordena e a mensagem pode atuar. Toda obra literária pressupõe esta superação do caos, determinada por um arranjo especial das palavras e fazendo uma proposta de sentido. (Candido, 2011, p. 178)

Inúmeros outros teóricos e críticos literários adotam balizas semelhantes à do autor citado – balizas que indicam o lugar eminente da forma na construção do texto poético. Orientados por tais demarcações teóricas, passemos à análise do soneto de Gregório de Matos, escolhido para tal discussão.

3.1 O poema: necessidades forçosas da natureza humana

O primeiro códice manuscrito com os versos atribuídos ao poeta parece ter sido organizado por Manuel Pereira Rabelo, o *licenciado*, no início do século XVIII. A obra, intitulada *Vida do excellente poeta lírico, o doutor Gregório de Matos* (1990), tem várias versões, com ocorrência de variantes em palavras isoladas ou em versos inteiros. O título *Necessidades forçosas da natureza humana* foi atribuído por Rabelo ou por algum outro editor de então. Para a citação literal de Gregório, seguimos aqui a segunda edição (1990) de sua obra completa, organizada por James Amado, cuja primeira edição é de 1968.

Segue-se o soneto:

> Descarto-me da tronga, que me chupa,
> Corro por um conchego todo o mapa,
> O ar da feia me arrebata a capa,
> O gadanho da limpa até a garupa.
>
> Busco uma Freira, que me desentupa
> A via, que o desuso às vezes tapa,
> Topo-a, topando-a todo o bolo rapa,
> Que as cartas lhe dão sempre com chalupa.
>
> Que hei de fazer, se sou de boa cepa,
> E na hora de ver repleta a tripa,
> Darei, por quem ma vaze toda Europa?

> Amigo, quem se alimpa da carepa,
> Ou sofre uma muchacha, que o dissipa,
> Ou faz da sua mão sua cachopa. (MATOS, 1990, v. II, p. 910)

3.2 Elementos formais estruturadores do soneto

Para a análise de elementos formais estruturadores do soneto, seguiremos as práticas orientações de Antonio Candido presentes em *O estudo analítico do poema* (2006). Serão destacados aspectos relativos à sonoridade de palavras e das rimas, ao uso de metáforas e de outras unidades expressivas, e, especialmente, à construção de variados jogos semânticos com seus deslizamentos do ostensivo ao latente.

3.2.1 Sonoridade

Em relação às rimas e sua sonoridade, observa-se imediatamente que os 14 versos do soneto apresentam rimas perfeitas. Os versos das duas primeiras estrofes organizam-se na sequência ABBA e o rimado se constrói em cada quarteto com os sons UPA-APA-APA-UPA. Nos dois tercetos, os versos obedecem à sequência CDE e o verso de cada estrofe rima com o seu correspondente sonoro da estrofe seguinte com os sons EPA-IPA-OPA. A sonoridade das rimas se constrói com o uso da consoante [p] combinada às cinco vogais. Este primeiro destaque relativo à sonoridade das rimas conduz à pergunta: Que valor expressivo teria tal elemento formal?

No âmbito dos estudos linguísticos com foco em questões de ordem fonética, algumas teorias – dentre as quais se destaca a do foneticista francês Maurice Grammont – defendem a tese de que os sons da língua portam um valor expressivo inerente, capaz de produzir no ouvinte sentimentos e imagens de variados tipos. Ainda que tal tese seja questionada e as pesquisas sobre o assunto mostrem-se inconclusivas, há estudos, particularmente na esfera da psicologia, que continuam a se interessar pelo tema. Assim, por ser uma consoante oclusiva (o fluxo de ar é interrompido e liberado rapidamente), o [p] sugere corte imediato e explosão, início abrupto de uma ação. Desses pressupostos, depreende-se que as rimas do soneto, particularmente nos dois quartetos, realçam as ações expressas pelos verbos descartar, correr, buscar, arrebatar e topar.

A consoante [p] é também bilabial (o som é produzido pelo contato dos lábios superior e inferior) e surda (as cordas vocais não vibram durante sua pronúncia). Por sua natureza física, os fonemas bilabiais estão entre os primeiros articulados pela criança.

Conforme a psicanálise, os lábios constituem a primeira zona erógena e de contato com o mundo. Enquanto consoante surda, o [p] sugere também sossego. Assim, a natureza física e fonética do [p] reforça a ideia de busca por encontro, aconchego, intimidade e satisfação sexual, expressa nos quartetos.

Outro elemento sonoro repetido cinco vezes no soneto se expressa pelo uso da consoante [ch], presente nas palavras chupa, conchego, chalupa, muchacha e cachopa. O som produzido por [ch] tende a ser contínuo e sibilante, produzindo uma espécie de chiado por conta do estreitamento da área (entre a língua e o palato) por onde passa o ar. Trata-se de um som universalmente utilizado para pedir silêncio e acalmar o choro de bebês. No simbolismo fonético, pode indicar transição para o novo, fluidez, intimidade e calma – traços que podem ser destacados no soneto.

3.2.2 Unidades expressivas e jogos semânticos

Gregório de Matos foi um exímio articulador de palavras. Isso se mostra de modo excelente no soneto em estudo. O poeta tece trocadilhos, joga com pares antitéticos e ambiguidades semânticas que permitem deslocamentos de sentido diversos. Do conjunto de unidades expressivas do poema, destaca-se o amplo uso de metáforas e metonímias, bem como o uso de palavras cuja acepção corrente é arranjada ou desviada em vista de alcançar as analogias desejadas. Salienta-se, ainda, o modo como as operações semânticas criadas pelo poeta tecem a organização geral do soneto, em vista de sua recepção pelo ouvinte/leitor. Vamos a alguns detalhes.

Em metade dos versos do soneto encontram-se palavras que remetem a um campo semântico que se associa ao feminino: tronga, feia, limpa, freira, muchacha, mão e cachopa. Destaca-se nesses versos o uso de metáforas e de metonímias, particularmente a antonomásia. Assim, nenhuma das cinco referências à mulher traz seu nome, mas são aludidas por sua profissão (a prostituta e a freira) ou por alguma característica que se lhe atribui (a feia, a limpa, a muchacha). O último verso do soneto completa o campo semântico do feminino com a metáfora que associa a mão à cachopa, palavra que em Portugal designava a rapariga ou mocinha.

Na estruturação das duas primeiras estrofes, a referência ao feminino se correlaciona a dois outros campos semânticos: o do jogo e o dos bens. O primeiro quarteto começa com o *descartar* a tronga que extorque o personagem-narrador, mas também a feia que lhe arrebata a capa, e a limpa, cujas unhas afiadas lhe afanam a garupa, a mala de viagem em

que guarda seus bens. A segunda estrofe amplia e completa a metáfora do jogo com as expressões *rapar o bolo* (de cartas) e *dar as cartas com chalupa*, o conjunto de cartas de maior valor de corte no jogo de baralho chamado voltarete. Observe-se que, ao contrário do que é descrito na primeira estrofe, onde o personagem-narrador se diz lesado pelas mulheres, aqui, no conchego buscado no encontro com a freira, é ela quem ganha o jogo.

Chega-se ao ponto de virada, uma demarcação formal de mudança de tom ou de perspectiva que usualmente ocorre nos sonetos entre os quartetos e os tercetos. Neste ponto lê-se o autoelogio do personagem-narrador, na forma de uma pergunta retórica. A metáfora construída pela expressão *ser de boa cepa* remete a um só tempo à riqueza, já que o fanfarrão pode, em troca do prazer, doar toda a Europa; e também à sua virilidade. Evidencia-se, assim, no terceto o campo semântico que abarca termos relacionados ao masculino e ao sexo, já presentes nas estrofes anteriores, em estreito liame com os campos semânticos do feminino, do jogo e dos bens. Observe-se, por exemplo, como o verbo *chupar*, do primeiro verso, desliza entre o sentido ostensivo de roubar, em paralelo com os versos seguintes, e o sentido latente de felar. A segunda estrofe refere-se metaforicamente ao ato sexual como *desentupir a via*. Ao prazer vindo do ato, chama *rapar o bolo*. Na mesma direção, a terceira estrofe refere-se ao assunto com as expressões metafóricas *ver repleta a tripa* e *vazar* seu conteúdo.

Além das distorções semânticas construídas principalmente pelo uso de metáforas e metonímias, pode-se destacar ainda o tempo verbal como importante elemento formal da estruturação geral do soneto. Observa-se que, nos quartetos e no último terceto, os verbos se conjugam predominantemente no tempo presente: descarto, chupa, corro, arrebata, busco, desentupa, tapa, topo, rapa, dão, alimpa, sofre, faz. De outro lado, no primeiro terceto, chama a atenção a presença de dois verbos conjugados no tempo futuro: hei de fazer e darei. O que depreender disso?

Para além de demarcar gramaticalmente a ideia de simultaneidade entre a ação e sua descrição pela linguagem, o tempo verbal no presente remete simbolicamente à noção de consciência acerca de coisas que sempre acontecem. Diferentemente do verbo conjugado no perfeito, que remete ao histórico, ao que já aconteceu, o verbo no presente sugere o ideológico, o que sempre acontece, o que é natural que aconteça. O verbo no tempo futuro, por sua vez, indicia a promessa, o contrato. Por esse caminho, poder-se-ia pensar a estruturação geral do soneto do seguinte modo: os dois quartetos remetem ao que é passível de acontecer sempre: o jogo entre correr atrás e alcançar, com todos os riscos de perda. A terceira estrofe, em forma de pergunta e de promessa, justifica o que se tornou naturalizado. A última estrofe, novamente com o verbo no presente, arremata o poema em tom proverbial, apontando ao amigo/ouvinte

dois caminhos a escolher: quem se alimpa da carepa, isto é, quem melhora de vida ou enriquece, "ou sofre uma muchacha que o dissipa, ou faz da sua mão sua cachopa".

Em resumo: de modo geral, as diferentes correntes de teoria da literatura compartilham a premissa de que o literário se configura em razão de seu arcabouço formal. O leitor comum, este que não dispõe de ferramentas acadêmicas para empreender sua leitura, certamente não se preocupará em identificar traços formais da obra. Mas, ao fim e ao cabo, serão esses traços que lhe permitirão sentir o sabor do texto. Voltamos, pois, à pergunta: para além do conteúdo expresso pelo texto literário, caberia pensar seus elementos formais participando do círculo do sagrado?

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo do artigo, termos próprios do campo de estudos da religião – como sagrado e teologia – foram usados de forma larga, sem qualquer preocupação com sua delimitação conceitual. Vale, pois, evocar suas fontes.

O termo *sagrado* enraíza-se na concepção fenomenológica de experiência do *numinoso* proposta por Rudolf Otto, em sua obra *O sagrado* (2007) – experiência que só pode ser expressa por frágeis analogias. Na esteira de Otto, a noção de *sagrado* apoia-se também na perspectiva metodológica da *história das religiões* de Mircea Eliade, particularmente na elaborada morfologia oferecida no *Tratado de história das religiões* (1993). Eliade chama de *sacralidades* – ou documentos do sagrado – os diferentes tipos de registro do encontro do homem com o sagrado, sejam eles objetos e fenômenos da natureza, espaços, ritos, símbolos ou narrativas. A forma poética poderia ser incluída no círculo das sacralidades?

Em relação ao termo *teologia*, seu uso ancora-se na noção de *preocupação última* formulada por Paul Tillich em sua *Teologia Sistemática* (2005). Para o autor, "o objeto da teologia é aquilo que nos preocupa de forma última. Só são teológicas aquelas proposições que tratam seu objeto na medida em que ele pode se tornar questão de preocupação última para nós" (Tillich, 2005, p. 2019). O termo *teologia* radica-se também na concepção de Clodovis Boff (1998) segundo a qual não é o assunto – Deus, o sagrado, as hierofanias – que define a teologicidade dos discursos religiosos, mas o aspecto, a faceta, a razão específica sob a qual esses discursos são construídos. Sob tais pressupostos, quem poderia dizer, de Gregório de Matos, que seu fazer poético não configuraria sua preocupação última?

Em vista de dar maior atenção à *forma* e por restrição de espaço, optou-se por um uso livre daqueles conceitos, sem citar expressamente suas fontes. Assinala-se, de qualquer

modo, que o viés de leitura aqui adotado segue aqueles mestres. Na esteira de suas concepções, coloca-se a questão geral acerca do interesse deste debate para o campo de estudos da religião, particularmente da teologia: Se, ao fim e ao cabo, é impossível à mesma teologia sistemática saber quem é Deus, não se constituirá melhor fala sobre Deus aquela que se reveste da linguagem das formas poéticas?

Em resposta à pergunta, propõem-se finalmente algumas considerações que, longe de qualquer tom conclusivo, pretendem indicar trilhas para se pensar os aspectos estético-formais da arte, particularmente da arte literária, na sua relação com o sagrado.

Teólogos eminentes – da estirpe de Paul Tillich, Karl-Josef Kuschel, Juan Luis Segundo, dentre uma lista bem maior – demonstraram que o diálogo com a literatura oferece especial contribuição para a construção do discurso teológico. Atestaram, com suas reflexões, o quanto a literatura se mostra capaz de formular perguntas à teologia, alargando seu horizonte de compreensão do sagrado. Entretanto, talvez tenham se esquecido de algo basilar: que a teologia, em particular nos seus temas dogmáticos, configura um tipo de discurso fortemente marcado por deslizamentos semânticos – característica inalienável do texto poético. Mais: a linguagem da religião – seus ritos, seus símbolos, suas narrativas – não se constrói senão travestida de metáforas e analogias de toda espécie.

Frente a isso, a questão relativa à *forma*, que se coloca aqui como elemento que não deve ser alijado dos debates acerca da interface entre religião e literatura, se formulará em termos de *como* os temas relativos ao sagrado funcionam na construção do texto literário; ou, invertendo os termos para dizer o mesmo, *como* o texto ficcional tensiona a tematização do sagrado. Vejamos algumas rotas para pensar o assunto.

Um primeiro caminho resulta da associação entre o tema da *criação*, presente na Bíblia e em textos sagrados de outras tradições religiosas, e o tema da *criação artística*, conforme foi concebido pelo movimento romântico europeu nascido nas últimas décadas do século XVIII. A concepção romântica de *gênio*, que marcou aquele movimento artístico, compreendeu a *criação artística* como o resultado de um dom inato ou divino. Conforme Eagleton (2022), no contexto do Romantismo "cada obra de arte traz em si o milagre de uma nova criação. É um eco ou uma repetição do gesto de Deus criar o mundo" (Eagleton, 2022, p. 181). No bojo desse tipo de associação, a importância do que é tematizado se subordina à genialidade do poeta, ao modo como ele *enforma* poeticamente sua vivência de mundo. Fernando Pessoa, através de seu heterônimo Bernardo Soares, fez esta pergunta: "Quem sabe se o romance será uma mais perfeita realidade e vida que Deus cria através de nós, que nós – quem sabe – existimos apenas para criar?" (Pessoa, 1986, p. 393).

Outro caminho, próximo ao anterior, estabelece o vínculo entre sagrado e forma artística em termos de *redenção* do mundo pela poesia. Sob esse viés, quaisquer assuntos *mundanos* podem integrar o círculo das coisas sagradas, sob a condição de que sejam poetizados. Algumas vezes, esse *caminho poético* se expressa como metapoesia, como no poema de Adélia Prado, *Duas horas da tarde no Brasil*, do qual se extrai este excerto:

> Frigoríficos são horríveis
> mas devo poetizá-los
> para que nada escape à redenção:
> *Frigorífico do Jiboia*
> *Carne fresca*
> *Preço joia* (Prado, 1991, p. 245-246).

Talvez se possa associar ao termo r*edenção*, de Adélia, a ideia de *humanização* proposta por Antonio Candido (2011, p. 175-181), conforme citado anteriormente.

Outra rota para se pensar a forma poética como sacralidade relaciona-se ao tema da *mística*. Em livro sobre São João da Cruz, o teólogo Teodoro Polo Cabezas (1993) oferece um capítulo dedicado à linguagem da mística. No trabalho, afirma que "só a palavra poética poderá ser o veículo adequado para alcançar o impossível: revelar a transcendência na imanência das palavras, agarrar o inalcançável" (Polo Cabezas,1993, p. 83, tradução nossa)[1]. Conforme o autor, "o dizer poético enraíza-se em algo que escapa ao próprio poeta e que ele não pode manipular" (1993, p. 73, tradução nossa)[2]. Isso se dá porque a forma poética potencializa a expressão linguística de modo a suplantar sua função referencial e alcançar a linguagem do coração. Nas palavras do teólogo:

> A linguagem poética, por oposição à linguagem corrente, acentua a semanticidade das palavras. Ou seja, a palavra do poema (metáforas, imagens, símbolos, combinação de som e significado...) é uma palavra polivalente, aberta, "grávida de insinuações". Esta potencialização da linguagem faz com que o arcano, o misterioso, possa ser adivinhado e pressentido melhor do que pelas vias do discurso racional (Polo Cabezas, 1993, p.83-84, tradução nossa).[3]

Um último itinerário que permite colocar o fazer poético no círculo do sagrado pode ser buscado no processo de sua recepção e *canonização*. Em Gregório de Matos, a mudança

[1] *"Solo el verbo poético podrá ser el vehículo más adecuado que intente lo imposible: dejar aparecer la transcendencia en la inmanencia de las palabras, atrapar lo inatrapable."*
[2] *"El decir poético hunde sus raíces en algo que al mismo poeta se le escapa y no puede manipular."*
[3] "*El lenguaje poético frente al ordinario acentúa la semanticidad de las palabras. Es decir, la palabra del poema (metáforas, imágenes, símbolos, combinación de sonido y significado...) es una palabra polivalente, abierta, de 'preñez sugeridora'. Esta potenciación del lenguaje hace que lo arcano, lo misterioso se adivine y se deje presentir mejor que por los caminos del discurso racional."*

de lugar social, fazendo-se frequentador das mesmas tavernas e bordeis que o povo miúdo frequentava, a escuta dessa gente em sua experiência cotidiana de deserdados da sorte, o transubstanciar em poesia suas vozes afásicas e suas falas chulas, podem oferecer o mapa desse itinerário. Não se trata de compreender que tudo o que assume os marginalizados se torna, sem mais, documento do âmbito do sagrado. O que esse itinerário propõe apenas destaca o quanto o fazer poético – pelo fato de ser poético – se mostra capaz de tensionar instituições venerandas e suas normas intocáveis.

A plebe baiana aplaudiu e canonizou Gregório de Matos e sua obra. James Amado (1990, p. 25), dirá, na linguagem do Candomblé: recebeu e cumpriu sua obrigação de poeta. Mario Quintana poderia arrematar, de modo cabal: "[...] a poesia purifica a alma /... Ah um belo poema – ainda que de Deus se aparte –/ um belo poema sempre leva a Deus!" (Quintana, 1998, p. 105). Ao fim e ao cabo, as formas poéticas se colocarão no círculo do sagrado, falarão do sagrado, simplesmente porque são poesia.

REFERÊNCIAS

AMADO, James. A foto proibida há 300 anos. *In:* MATOS, Gregório de. **Gregório de Matos:** obra poética. Edição James Amado. Preparação e notas de Emanuel de Araújo. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1990. 2 v. p. 17-25.

ARARIPE JÚNIOR, Tristão de Alencar, 1848-1911. **Gregório de Matos/Araripe Júnior.** Rio de Janeiro: Fundação Darcy Ribeiro, 2013. Disponível em: https://fundar.org.br/wp-content/uploads/2021/06/gregorio-de-matos.pdf. Acesso em: 11 out. 2026.

BOFF, Clodovis. **Teoria do método teológico.** Petrópolis: Vozes, 1998.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. *In:* CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. 5. ed. São Paulo: Duas cidades; Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011. p. 169-191.

CANDIDO, Antonio. **O estudo analítico do poema**. 6. ed. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.

EAGLETON, Terry. **Como ler literatura**. 4. ed. Porto Alegre: L&PM Editores, 2022.

ELIADE, Mircea. **Tratado de história das religiões.** São Paulo: Martins Fontes, 1993.

GROSS, Eduardo. Modelos hermenêuticos para a percepção do religioso na literatura. *In:* HUFF, Arnaldo Érico; RODRIGUES, Elsa (Org.) **Experiências e interpretações do sagrado**. São Paulo: Paulinas, 2012. p. 99-115.

HANSEN, João Adolfo. **A sátira e o engenho**: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

HANSEN, João Adolfo; MOREIRA, Marcello. **Gregório de Matos: poemas atribuídos**: códice Asensio-Cunha. Belo Horizonte: Autêntica, 2014a. 5 v.

HANSEN, João Adolfo; MOREIRA, Marcello. **Para que todos entendais:** poesia atribuída a Gregório de Matos e Guerra: Letrados, manuscritura, retórica, autoria, obra e público na Bahia dos séculos XVII e XVIII. Belo Horizonte: Autêntica, 2014b. v. 5.

MATOS, Gregório de. **Gregório de Matos:** obra poética. Edição de James Amado. Preparação e notas de Emanuel de Araújo. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1990. 2 v.

OTTO, Rudolf. **O sagrado**: os aspectos irracionais na noção do divino e sua relação com o racional. São Leopoldo: Sinodal; Petrópolis: Vozes, 2007.

PESSOA, Fernando. **Livro do desassossego**. Seleção e introdução de Leyla Perrone-Moisés. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

POLO CABEZAS, Teodoro. **San Juan de la Cruz:** la fuerza de un decir y la circulación de la palabra. Madrid: Editorial de Espiritualidad, 1993.

PRADO, Adélia. **Poesia reunida**. Rio de Janeiro: Record, 1991.

QUINTANA, Mario. Se eu fosse um padre. *In:* QUINTANA, Mario. **Nova antologia poética**. São Paulo: Globo, 1998. Disponível em: https://contobrasileiro.com.br/se-eu-fosse-um-padre-poema-de-mario-quintana/. Acesso em: 2 nov. 2026.

RABELO, Manuel Pereira. Vida do excelente poeta lírico, o doutor Gregório de Matos Guerra. *In:* MATOS, Gregório de. **Gregório de Matos:** obra poética. Edição de James Amado. Preparação e notas de Emanuel de Araújo. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1990. p. 1251-1270. 2 v.

TILLICH, Paul. **Teologia sistemática**: três volumes em um. 5. ed. São Leopoldo: Sinodal, 2005.

Contribuição na coautoria (CRediT): *Conceitualização: AGC, AOFN. Metodologia: AGC, AOFN. Investigação: AGC, AOFN. Redação – rascunho original: AGC, AOFN. Redação – revisão e redação final: AGC, AOFN. Supervisão: AGC.*

Declaração de uso de Inteligência Artificial: *Os coautores declaram não terem utilizado sistemas de IA no desenvolvimento deste trabalho.*

Conflito de interesses: *Os coautores declaram não haver.*

Recebido em: *03-11-2026*

Aprovado em: *19-11-2026*

Publicado em: *23-11-2026*

Editor-gerente: *Moisés Sbardelotto*