

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO
INSTITUTO DE LINGUAGENS
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LINGUAGEM**

A BASE LÍRICA DA FÉ EM VERSOS DE PEDRO CASALDÁLIGA

CRISTIANO MENDES MAJEWSKI

**Cuiabá-MT
2026**

CRISTIANO MENDES MAJEWSKI

A BASE LÍRICA DA FÉ EM VERSOS DE PEDRO CASALDÁLIGA

Tese apresentada para ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem da Universidade Federal de Mato Grosso como requisito para a obtenção do título de Doutor em Estudos de Linguagem na Área de Concentração Estudos Literários.

Orientadora: Profa. Dra. Célia Maria Domingues da Rocha Reis.

**Cuiabá, MT
2026**

Dados Internacionais de Catalogação na Fonte.

M233b Majewski, Cristiano Mendes.

A base lírica da fé em versos de Pedro Casaldáliga [recurso eletrônico] / Cristiano Mendes Majewski. -- Dados eletrônicos (1 arquivo : 227 f., pdf). -- 2026.

Orientador: Célia Maria Domingues da Rocha Reis.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Mato Grosso, Instituto de Linguagens, Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem, Cuiabá, 2026.

Modo de acesso: World Wide Web: <https://ri.ufmt.br>.

Inclui bibliografia.

1. Pedro Casaldáliga. 2. poesia social. 3. fé. 4. liberdade. 5. identidade. I. Rocha Reis, Célia Maria Domingues da, *orientador*. II. Título.

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Permitida a reprodução parcial ou total, desde que citada a fonte.



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO
PRÓ-REITORIA DE ENSINO DE PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM [NOME DO PPG]

FOLHA DE APROVAÇÃO

TÍTULO: A BASE LÍRICA DA FÉ EM VERSOS DE PEDRO CASALDÁLIGA

AUTOR : DOUTORANDO CRISTIANO MENDES MAJEWSKI

Tese defendida e aprovada em 27 de abril de 2026.

COMPOSIÇÃO DA BANCA EXAMINADORA

1. Doutora Célia Maria Domingues da Rocha Reis [Presidente Banca / orientadora]

Instituição: Universidade Federal de Mato Grosso

2. Doutora Marinete Luzia Francisca de Souza [Examinadora Interna]

Instituição: Universidade Federal de Mato Grosso

3. Doutora Raquel Beatriz Junqueira Guimarães [Examinadora Externa]

Instituição: Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

4. Doutor Mairon Escorsi Valério [Examinador Externo]

Instituição: Universidade de São Paulo

5. Doutor Edson Flávio Santos [Examinador Externo]

Instituição: Universidade Estadual de Mato Grosso

6. Doutora Divanize Carbonieri [Examinadora Suplente]

Instituição: Universidade Federal de Mato Grosso

Cuiabá, 27/04/2026.



Documento assinado eletronicamente por **CÉLIA MARIA DOMINGUES DA ROCHA REIS**, **Usuário Externo**, em 29/04/2026, às 10:25, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Edson Flávio Santos**, **Usuário Externo**, em 29/04/2026, às 10:31, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **RAQUEL BEATRIZ JUNQUEIRA GUIMARAES**, **Usuário Externo**, em 29/04/2026, às 14:20, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **MARINETE LUZIA FRANCISCA DE SOUZA**, **Docente da Universidade Federal de Mato Grosso**, em 05/05/2026, às 12:43, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Mairon Escorsi Valerio**, **Usuário Externo**, em 07/05/2026, às 09:23, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.ufmt.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **9189484** e o código CRC **A82C4D6D**.

DEDICATÓRIA

Aos pesquisadores e leitores da obra de Pedro Casaldáliga,
e a todos aqueles que, em sua palavra, ou testemunho de sua vida,
reconheceram seu chamado.

AGRADECIMENTOS

À minha família, especialmente aos meus pais, à minha esposa Kelly, e à minha filha Luísa, e ao meu filho Antônio, que está chegando em breve, agradeço pelo carinho, pela compreensão diante das ausências exigidas pela pesquisa e pelo respeito ao tempo dedicado à leitura e à escrita.

À Secretaria de Estado de Educação de Mato Grosso, agradeço pela concessão da licença destinada à formação acadêmica. O afastamento das atividades regulares possibilitou a dedicação exigida pela leitura do *corpus*, pelo aprofundamento teórico e pela escrita da tese.

Aos colegas da Escola Sagrado Coração de Jesus, agradeço pela convivência, pela amizade e pela parceria construída no exercício diário da educação. De modo especial, agradeço a Eleuza Abreu Valadares, Selma Cristina Pawlina Rogério dos Santos, Cristiani Alves de Matos Queiroz, Marcos Paulo Gonçalves Pereira, Camila Moreira da Silva, Adriana dos Reis Clemente, Silvia Maria de Araujo Santos e Irmã Maria De Fatima De Souza.

Aos professores e às professoras da Universidade Federal de Mato Grosso, agradeço pelos conhecimentos compartilhados, pelas leituras indicadas e pelo rigor intelectual que favoreceu o desenvolvimento desta pesquisa.

Às queridas colegas de doutorado Eby Cris Sales Pires Santore, Leila Silvia Sampaio e Mirian Lesbão Dumont, agradeço pela companhia ao longo deste percurso, pela partilha das inquietações próprias da pesquisa e pelos diálogos que tornaram o trabalho acadêmico menos solitário. A amizade construída nesse período permanece vinculada à memória dos estudos, das dificuldades enfrentadas e das conquistas compartilhadas.

Aos professores e às professoras que participaram das bancas de qualificação e defesa, agradeço pela leitura cuidadosa, pelas questões formuladas e pelas contribuições que permitiram rever conceitos, aprofundar análises e reconhecer aspectos do *corpus* que ainda exigiam maior elaboração.

A Pedro Casaldàliga, cuja palavra poética constitui o centro desta investigação, expressei minha gratidão pela herança literária, ética e espiritual que deixou.

Por fim, dirijo um agradecimento especial à minha orientadora, Professora Doutora Célia Maria Domingues da Rocha Reis. Sua leitura atenta, sua exigência intelectual e sua sensibilidade diante do texto poético foram decisivas em todas as etapas deste trabalho. Agradeço pela confiança depositada em minha pesquisa, pela liberdade concedida à construção do percurso interpretativo e pela firmeza com que indicou os pontos que precisavam ser revistos, aprofundados ou reformulados. Sob sua orientação, aprendi a escutar com maior rigor a materialidade do poema e a compreender que a crítica literária exige paciência, precisão e responsabilidade diante da palavra. Minha gratidão permanece, sobretudo, pelo modo generoso e respeitoso com que acompanhou esta trajetória, permitindo que o meu trabalho chegasse a esse resultado sem perder o vínculo com as perguntas que lhe deram origem.

O coração cheio de nomes

Ao final do caminho me dirão:

— Viveste? Amaste?

E eu, sem dizer nada,
abrirei meu coração cheio de nomes.

Pedro Casaldáliga

RESUMO

Nesta tese, investigo a relação intrínseca entre fé, liberdade e identidade na poesia de Pedro Casaldáliga, buscando compreender como esses elementos se entrelaçam expressivamente na construção de uma vertente de sua poesia, a social, no contexto da realidade mato-grossense. A hipótese da pesquisa é que sua poesia, ao articular esses elementos à arte, funda-se como linguagem de resistência, capaz de operar simultaneamente como denúncia da opressão e afirmação de um horizonte ético de libertação. Há, portanto, a presença de um sujeito lírico que se inscreve na luta histórica por justiça e dignidade, convertendo, à sua maneira, a experiência religiosa em ato poético e político, e a palavra em força formadora de consciência e sensibilidade para a arte literária. O estudo dialoga com a Teoria Literária abordando as teorias de Candido (1977, 1996, 2006), Bosi (1970, 1992), Paz (1982), entre outros, para a análise estrutural, bem como Adorno (2009, 2011), cuja Teoria Estética fornece elementos decisivos para a leitura da poesia como campo formalmente tensionado por contradições históricas não resolvidas. A concepção de verdade estética, articulada à ideia de não-identidade, permite abordar a lírica casaldaliguiana como lugar de atrito entre o conteúdo histórico e a organização estrutural da linguagem. Os poemas, compreendidos nesse horizonte, resistem à domesticação conceitual ao conservar em sua própria tessitura as marcas daquilo que a totalidade não absorve. No plano ético-político, a tese ressalta a conjunção entre a Teologia da Libertação (Boff, 1994, 1985; Gutiérrez, 1972) com a pedagogia de Paulo Freire (1987, 2013), convergentes na crítica à opressão e na formação de consciência.

Palavras-chave: Pedro Casaldáliga; poesia social; fé, liberdade; identidade.

ABSTRACT

In this thesis, I investigate the intrinsic relationship between faith, freedom, and identity in the poetry of Pedro Casaldáliga, seeking to understand how these elements are expressively intertwined in the construction of one strand of his poetry, namely its social dimension, within the context of the reality of Mato Grosso. The research hypothesis is that his poetry, by articulating these elements with art, establishes itself as a language of resistance, capable of operating simultaneously as a denunciation of oppression and as the affirmation of an ethical horizon of liberation. There is, therefore, the presence of a lyrical subject who inscribes himself within the historical struggle for justice and dignity, converting, in his own way, religious experience into a poetic and political gesture, and the word into a formative force of consciousness and sensitivity toward literary art. The study engages with Literary Theory by drawing on the theories of Candido (1977, 1996, 2006), Bosi (1970, 1992), Paz (1982), among others, for structural analysis, as well as Adorno (2009, 2011), whose Aesthetic Theory provides decisive elements for reading poetry as a field formally tensioned by unresolved historical contradictions. The conception of aesthetic truth, articulated with the idea of non-identity, makes it possible to approach Casaldáliga's lyric poetry as a site of friction between historical content and the structural organization of language. Understood within this horizon, the poems resist conceptual domestication by preserving, in their very texture, the marks of that which totality cannot absorb. On the ethical-political level, the dissertation emphasizes the conjunction between Liberation Theology (Boff, 1994, 1985; Gutiérrez, 1972) and Paulo Freire's pedagogy (1987, 2013), which converge in their critique of oppression and in the formation of consciousness.

Keywords: Pedro Casaldáliga; social poetry; faith; freedom; identity.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO 1. SOBRE A FÉ E A ESPIRITUALIDADE	22
1.1 A sedução divina	22
1.2 Contemplação, Compromisso e Identidade	41
1.2.1 Paradoxos da fé.....	41
1.2.2 Flores em armas.....	52
1.3 Ascensão, Descida e Identidade.....	59
1.3.1 As dubitações do caminho	59
1.3.2 O monte e a rua.....	71
1.4 Maria no cotidiano	75
1.4.1 O ritmo do Sagrado	75
1.4.2 O lírio e a panela.....	90
CAPÍTULO 2. SOBRE A JUSTIÇA SOCIAL E LUTA PELA LIBERDADE.....	96
2.1 O sentido da terra	96
2.1.2 Cercas e exclusão.....	107
2.2 Identidade indígena e memória	118
2.2.1 Ressurreição e utopia.....	132
2.3 Memória e resistência negra	138
2.3.1 A serra como ventre	138
2.3.2 Insurgência nos versos.....	143
2.3.3 Cristo, Zumbi e a missa	149
2.4 Cruz e identidade latina	152
2.4.1 Santa promessa de Páscoa	160
CAPÍTULO 3. SOBRE FRONTEIRAS E PEREGRINAÇÕES.....	166
3.1 A paz criada no entremeio	166
3.1.1 O coração que envelhece novo	171
3.2 Genealogia da liberdade.....	175
3.2.1 Promessa em exílio.....	182
3.3 Deslocamento e liberdade	186

3.3.1 Exílio forçado	192
3.4 Poética da fratura	195
3.4.1 Circuito dos silêncios	201
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	205
REFERÊNCIAS	217
1. Obras de Casaldáliga	217
2. Outros autores	217
Anexo	222

INTRODUÇÃO

A trajetória que conduz a esta pesquisa de doutorado teve início em 2010, quando, através de um diálogo com uma colega da Escola Estadual Protásio Diogo de Jesus, soube da oportunidade de lecionar Literatura Brasileira na Universidade La Salle Canoas, cidade de Canoas, no Rio Grande do Sul, para turmas da Educação de Jovens e Adultos (EJA). Esse início marca um encontro com a prática docente e uma imersão em um contexto onde adultos e idosos, carregando suas histórias de vida, demonstravam um vigoroso interesse pela literatura. A produção poética dos alunos, proposta em atividades do programa da instituição, tornou-se uma ponte para um apreço renovado pelo ensino da literatura, que se intensificou com a experiência, em 2015, de lecionar para o ensino médio em escola pública de Porto Alegre.

A interação com a literatura gaúcha e a identificação dos estudantes com autores como Érico Veríssimo, Mário Quintana, Luiz Antonio de Assis Brasil, Moacyr Scliar, Fabrício Carpinejar e Lya Luft revelaram a capacidade da literatura de refletir e fortalecer identidades regionais, fomentando o interesse dos jovens leitores. Foram momentos que guardo com muito carinho na memória.

O novo direcionamento da trajetória ocorreu em 2018, com a mudança para Rondonópolis, Mato Grosso, e a subsequente experiência docente no ensino fundamental, caracterizada por uma relativa e, podemos dizer, até frágil autonomia pedagógica. Esse contexto evidenciou o contraste entre o meu interesse pessoal pela literatura mato-grossense e rondonopolitana e o desconhecimento predominante sobre esse assunto entre os outros docentes, além da ausência de obras locais e regionais na biblioteca escolar. Essa lacuna impulsionou uma série de leituras de autores locais como Ricardo Guilherme Dicke, Tereza Albués e Dom Pedro Casaldáliga, cujas obras me provocaram intensamente, sobretudo por articularem questões de identidade e resistência. A poesia de Casaldáliga, em particular, destacava-se não só pela resistência identitária, comum a outros autores, mas por incorporar um elemento singular: a fé. Ora, em um cenário onde a identidade mato-grossense frequentemente se associava (ainda se associa) ao agronegócio, a obra de Casaldáliga surgia como um contraponto, revalorizando as lastros culturais, os costumes e o povo, ancorada em uma espiritualidade profunda e de cunho extremamente pessoal.

A poética de Pedro Casaldáliga se constrói, em grande medida, a partir de espaços simbólicos que operam como *loci* de transformação espiritual e resistência. Por exemplo, no poema “Perguntas para subir e descer o Monte Carmelo” (Casaldáliga, 2022c, p. 92-

93), o "monte" assume um papel central, simbolizando tanto o espaço da busca espiritual quanto o território de confronto entre o humano e o divino. Nos versos de “Maria de cada dia” (Casaldáliga, 2022b, p. 102-104), a espiritualidade se ancora no cotidiano, revelando a sacralidade dos gestos simples e do espaço comum.

O estudo da poesia, enquanto imersão em um universo de subjetividades, códigos e linguagens simbólicas, impõe desafios interpretativos que demandam do leitor não apenas conhecimento, mas uma postura crítica e reflexiva. A linguagem poética, com sua concisão e carga simbólica, difere da prosa ao exigir um esforço de decodificação que vai além do entendimento literal, conforme discutido por teóricos como Antônio Candido (1977, 1996, 2006) e Alfredo Bosi (1970, 1992). Desenvolver a capacidade de leitura crítica da poesia implica exercitar um olhar atento à espessura formal e simbólica do texto, reconhecendo, na singularidade de suas imagens, ritmos e construções, modos de dizer que operam como movimento de pensamento. Publicações como *Águas do tempo* (1989), *Antologia retirante* (1978), e *Palavra ungida* (2022a), revelam um lirismo que celebra a beleza da criação e a força da esperança, enquanto *Versos adversos* (2021) se destaca por sua crítica contundente aos sistemas de opressão.

De acordo com Candido (2006, p. 10), a poesia é dotada de uma "forma orgânica", ou seja, os elementos de forma e conteúdo que a compõem apresentam-se inter-relacionados entre si, e dessa relação emergem novas significações.

A totalidade do poema nos faz refletir sobre contradições e esperanças do mundo que o inspira. E essa intersecção é potencializada, por exemplo, por recursos sonoros que não são apenas ornamentos, mas essência na transmissão de suas mensagens, e que, como sugere Nilce Martins (1974), envolvem o leitor em uma atmosfera de reflexão e emoção. No âmbito dessa condição estética e força social, seus versos se tornam uma operação capaz de desafiar e transformar a realidade. Nesse sentido, para analisar a relação entre a estrutura poética e sua potência crítica, adoto as contribuições teóricas de Theodor Adorno (2009, 2011) e Antônio Candido (2006), que enfatizam a resistência intrínseca do poema à conformidade e sua capacidade de expressar o protesto individual em contextos sociais adversos. A anáfora, em “Maria de cada dia” (Casaldáliga, 2022b, p. 102-104), estrutura o poema pela repetição da expressão “a cada dia” (vv. 1, 5, 8), que marca a recorrência do ato ordinário e confere uma cadência ritual à experiência cotidiana. Essas estratégias formais estabelecem uma tensão entre o registro sensível da vida concreta — os corpos, o tempo cotidiano — e a projeção de um horizonte espiritual, onde o sagrado se inscreve nas condições materiais da existência. Trata-se de uma articulação entre imanência e

transcendência no plano estético, em que o visível e o invisível, o terreno e o espiritual não se chocam, mas se sedimentam na própria estrutura do poema. Essa configuração se aproxima do princípio de “forma orgânica”, formulado por Antônio Candido (2006), segundo o qual recursos formais e conteúdos compõem uma unidade estética. Parto da hipótese de que a poesia de Pedro Casaldáliga, articulada entre arte, fé e identidade, elabora esteticamente a luta por justiça e dignidade no contexto mato-grossense, sobretudo na região do Araguaia. Com apoio da teoria e crítica literárias e da Teologia da Libertação, situo parte dessa produção como testemunho artístico de resistência, capaz de reconfigurar o pertencimento coletivo. Nesses versos, a espiritualidade se inscreve na organização poética e desloca a fé para o plano do vivido, onde linguagem, corpo e materialidade se implicam.

A seleção do *corpus*, composto por doze poemas, não se baseia em critérios de representatividade biográfica nem na disposição cronológica das obras. Para fins de localização bibliográfica, os poemas citados nesta tese provêm das seguintes obras e respectivas edições: “Me seduziste, Senhor”, “O difícil tudo”, “Maria de cada dia” - *Fogo e cinza ao vento* (Casaldáliga, 2022b); “Perguntas para subir e descer o Monte Carmelo”, “América Latina”, “Silêncio falado” - *O tempo e a espera* (Casaldáliga, 2022c); “Proclama indígena”, “Na missa dos quilombos”, “Maria libertação”, “Eu irei às fronteiras” - *Versos adversos* (Casaldáliga, 2021); “Terra nostra, liberdade” - *Antologia retirante* (Casaldáliga, 1978).

O primeiro critério adotado foi a recorrência de certos núcleos temáticos: fé, justiça, liberdade, que se delineiam no interior dos textos não como tópicos fixos, mas como campos de tensão e elaboração poética. O segundo critério considera a maneira como tais temas se constroem, por meio de imagens condensadas, rupturas sintáticas, cadências marcadas por paralelismos e repetições, justaposições inesperadas e encadeamentos que não se fecham em conclusões.

A esses poemas se seguiu a elaboração de fichas analítico-interpretativas que priorizaram a articulação entre forma e sentido, com atenção às escolhas linguísticas, aos recursos expressivos e à maneira como a construção verbal exige do leitor um tipo específico de escuta e de exposição.

Três núcleos temáticos se apresentam com frequência significativa nas composições analisadas: fé e espiritualidade, justiça social e luta coletiva, liberdade em sua implicação histórica e ética. A fé se manifesta em construções que mobilizam o cotidiano como lugares de enunciação do sagrado; a justiça se formula por meio de

imagens de interrupção, de precariedade e de denúncia direta; a liberdade se configura em versos que tensionam o pertencimento, a escuta e a instabilidade do sujeito diante de sua inscrição coletiva. Esses temas operam como forças estruturantes que exigem da forma poética uma elaboração crítica da experiência vivida.

É conveniente ressaltar, neste momento, que a disposição dos capítulos não obedece a uma progressão linear. Cada núcleo se distribui segundo uma lógica de tensão e reciprocidade, cujo sentido se aproxima da negatividade adorniana enquanto recusa de sínteses conciliatórias. Ao tratar da tensão como princípio estruturante, este trabalho considera a formulação de Adorno segundo a qual “os antagonismos não resolvidos da realidade retornam às obras de arte como os problemas imanentes da sua forma” (Adorno, 2011, p. 18). A tensão designa, portanto, uma força relacional entre elementos que se atraem e se rebatem mutuamente, sem resolução. No plano estético, essa dinâmica corresponde à presença ativa do não-idêntico, que contesta a transparência do conteúdo e a autossuficiência da estrutura.

As manifestações espirituais se reconfiguram a partir da violência histórica. O anseio por justiça se materializa em versos marcados pela recusa e pelo enfrentamento. A liberdade se articula em relação instável com as demais dimensões, deslocando fronteiras sem se fixar em um ponto de convergência. As conexões entre os capítulos não se organizam em torno de uma totalidade conciliadora; o que se evidencia, antes, é o entrechoque de tensões, a sobreposição de campos temáticos (uma constante) e os circuitos formais em que fé, justiça e linguagem se interpõem, infiltrando-se reciprocamente como campos em atrito, produzindo desvios formais e deslocamentos semânticos. Nessa arquitetura poética, a tensão sustenta uma função crítica, imprimindo à matéria verbal um ritmo de insistência e deslocamento que recusa a clausura das formas e resiste à conclusividade interpretativa.

A análise de cada poema parte de sua constituição interna, com atenção aos modos pelos quais a estrutura organiza deslocamentos de sentido e instaura zonas críticas no interior do texto. A leitura aqui proposta se aproxima da experiência da linguagem enquanto acontecimento em processo, sem recorrer a um modelo de aplicação conceitual prévio. Os poemas instauram seus próprios impasses, forçam o pensamento, criam instabilidades que exigem do leitor uma escuta e formulação. Como assinala Bosi (1970),

a forma¹ não atua como invólucro nem como tradução de conteúdos exteriores, mas constitui um plano intensivo de elaboração, no qual som, ritmo, imagem e encadeamento verbal se tornam operadores do sentido. Esse entendimento, por isso mesmo, permite ver a forma como lugar crítico da experiência, um espaço de fratura em que se inscrevem forças históricas, afetivas e simbólicas. Em consonância com isso, Candido (2006) aponta que a estrutura literária deve ser examinada não à margem da realidade, mas como modo de organização que a envolve, distende-a e a redispõe segundo leis próprias. Ao abordar as tensões entre fragmento e totalidade, entre a singularidade da voz lírica e o peso coletivo do acontecimento, a leitura se faz atenta ao modo como a linguagem se oferece como campo de elaboração sensível – instável, densamente articulado, refratário à imediata assimilação.

A fé, tal como definida por Abbagnano (2007, p. 433), configura-se como experiência de ruptura e escolha, inseparável de uma situação concreta que interpela o indivíduo e o arrasta para uma afirmação no escuro. Não se trata, pois, de posicionamento intelectual nem entrega irrefletida, mas passo existencial que instaura uma relação entre o sujeito e o real que já não se submete aos critérios de inteligibilidade racional. Na fé, a vontade se orienta por um dever assumido e por uma adesão reverente ao que excede o sujeito. Nesse movimento, ela desativa o projeto de totalização racional e instala o sujeito em uma zona onde a verdade não se revela como demonstração, mas como resposta, ainda que não formulada, ao que ultrapassa o cálculo. Essa estrutura se reencontra, em chave poética e pastoral, na concepção de Pedro Casaldàliga, para quem a espiritualidade é inseparável da tensão vivida entre o mundo e o Reino, entre a história que violenta e a esperança que insiste. Ao afirmar que o espírito “significa vida, construcción, fuerza, acción, libertad” (Casaldàliga, 1993, p. 12), o autor desloca a fé para o campo da potência vital, onde ela se realiza como compromisso corporificado. A pergunta

por onde ireis até o céu
se pela terra não vais?

¹ Em Bosi, a palavra *forma* comparece sem rigidez terminológica, mas com densidade crítica suficiente para nomear o ponto em que a experiência se converte em linguagem. Em *O ser e o tempo da poesia*, o discurso tende à “forma formada” (Bosi, 1970, p. 27), e a matéria imaginada se constrói como “forma para o sujeito” (Bosi, 1970, p. 14); em *Dialética da colonização*, a vivência só alcança expressão literária mediante “a mediação de uma forma que a universalizasse”, pois é da conjunção entre “força e forma significante” que nasce a simbolização (Bosi, 1992, p. 382). Nessa inflexão, *forma* sugere o trabalho interno pelo qual imagem, tempo e palavra adquirem espessura de sentido.

interroga sobre a orientação concreta do desejo diante da miséria, da carne e da cruz. A fé, assim, pulsa no centro da luta: é ação que atravessa a oração, o corpo e o pão compartilhado.

A liberdade, conforme Abbagnano (2007, p. 606), comporta três acepções fundamentais: autodeterminação, necessidade e escolha possível. Esse triplo regime de definição desloca o conceito da oposição simplista entre vontade e restrição, organizando-o antes como campo de tensão entre causalidade, limite e ação situada. Em sua formulação mais consequente, a liberdade se dá como possibilidade finita — limitada e condicionada, mas precisamente por isso dotada de densidade ética. Ela se inscreve na realidade concreta da escolha que acontece sob a pressão do tempo, da coletividade e do sentido. É a essa condição que responde Casaldáliga quando afirma, em *Espiritualidad de la Liberación* (1993, p. 10), que “solamente los libres liberan”. A liberdade deixa de ser atributo da consciência isolada para se tornar princípio encarnado de alteridade. O poema que pergunta

¿quién proclamará el misterio
de la entera Libertad?

expõe a omissão e exige testemunho. Jesus, descrito como “el Hombre libre”, não se afirma no distanciamento, mas na entrega: é no confronto com a carne, a lei e o império que sua liberdade se realiza como fidelidade absoluta ao Reino. Em seguida, o Espírito, identificado como vento criador e impulso vital (p. 12), é aquele que atravessa os corpos e os sistemas, e por isso a liberdade é inseparável da vida em sua potência relacional. A recusa à liberdade neoliberal — entendida como “falácia fatal” (p. 29), isto é, como escolha isolada em contextos de escravidão (cuidadosamente orquestrada) — traduz-se em crítica à liberdade formalista e afirmação de uma liberdade fundada na dignidade compartilhada, no caráter e na comunhão concreta. A espiritualidade da libertação é, nesse sentido, exercício de liberdade em meio ao peso da história, sem projeto de evasão nem idolatria da autonomia. Ela se realiza como travessia entre a finitude e a promessa, entre o compromisso e a esperança, entre o pão compartilhado e o dia ainda por nascer.

A identidade, concebida fora de qualquer fixidez ontológica, encontra-se atravessada por regimes históricos, éticos e poéticos de constituição. Em Michel Foucault, ela não é pressuposto nem ponto de partida, mas resultado de técnicas de si — procedimentos que operam sobre o corpo, a linguagem e a conduta como dispositivos para “fixar, manter ou transformar o sujeito” (2006, p. 620), sempre em função de determinados fins e em meio a relações de domínio e saber. A identidade se faz, portanto,

nas dobras entre o que se exige e o que se assume, nas margens entre o controle e o cuidado. Emmanuel Levinas (1980), por sua vez, desloca a identidade do plano das classificações para a experiência de si como reinvenção contínua: “o eu não é um ser que se mantém sempre o mesmo, mas o ser cujo existir consiste em identificar-se” (Levinas, 1980, p. 24). É interessante observar aqui que o sujeito se constitui menos pela repetição do idêntico que pelo esforço de reconhecer-se no abalo, obra original da identificação que se realiza diante do outro, do acontecimento, da interpelação. Stuart Hall (2006) insere essa descontinuidade num campo de representação e discurso: a identidade não preexiste à linguagem, ela se dá como “celebração móvel” (Hall, 2006, p. 13), construída no espaço entre o que se diz e o que se espera, entre o que se imagina de si e o que se absorve do mundo. Essa fluidez, entretanto, não traz perda de densidade, pois o sujeito não se dissolve na instabilidade — ele se atravessa dela, constrói-se como narrativa que nega a fantasia de coerência e assume, por conseguinte, a fissura como elemento constitutivo.

No Capítulo 1, que enfoca a “Fé e a Espiritualidade”, os poemas encontram interlocutores privilegiados em Leonardo Boff (1985, 1994) e Gustavo Gutiérrez (1972). A cristologia libertadora de Boff oferece um prisma essencial para interpretar a denúncia profética na poesia do bispo, ressaltando a indissociabilidade entre fé e compromisso social.

O Capítulo 2 amplia a análise para abarcar a justiça social e a luta pela liberdade, ancorando-se nas obras de Boff (1985, 1994), Paulo Freire (1987) e Enrique Dussel (2011). A releitura crítica de Boff sobre Jesus Cristo como libertador e sua defesa veemente da Teologia da Libertação² fornecem um arcabouço teológico robusto para interpretar a denúncia da opressão e o horizonte de libertação nos poemas de Casaldàliga. Freire, ao conceber a educação como prática de conscientização e transformação, aponta a liberdade como tarefa sociopolítica de desmantelamento das estruturas de dominação,

² Ao lado do eixo teológico mobilizado por Boff (Cristo como libertador e a práxis histórica da fé) convém fixar que, no ciclo que antecede e atravessa 1964, a linguagem de libertação já circula como forma social de organização, em redes e práticas nas quais o trabalho pedagógico e a militância católica operam uma mesma exigência: passar da experiência de opressão à inteligibilidade crítica e à ação comum. É nesse horizonte que a pedagogia freiriana se deixa ler como componente interno da constelação libertadora: a alfabetização “acopla” a aquisição da escrita à consciência política, articulando palavras geradoras, formação de base e inscrição sindical-camponesa (Ridenti, 2005, p. 233). O corte autoritário confirma o alcance desse vínculo ao registrar perseguição e, mais tarde, a tentativa de reaproveitamento “despolitizado” do método no MOBRAL (Ridenti, 2005, p. 234), convertendo a disputa pela palavra em disputa por condução histórica. Daí que no mesmo terreno, a gênese da Ação Popular no interior da Juventude Universitária Católica (JUC), com defesa explícita de alternativa inspirada em “humanismo cristão” em 1964 (Ridenti, 2005, p. 37), delimita o modo como cristianismo e projeto de transformação social se engatam desde cedo em formas organizativas e em uma ética pública.

uma luta coletiva e encarnada que se dá no corpo social, nos territórios e nas relações concretas. Dussel, ao fundar a ética da libertação no reconhecimento da exterioridade ferida e na escuta radical do outro oprimido, aprofunda o entendimento da liberdade como ato insurgente que confronta as formas históricas de subjugação.

No Capítulo 3, a liberdade comparece como travessia ética e poética inscrita na linguagem, inseparável da experiência histórica de um coletivo em movimento. Os poemas “Cantiga Célibe” (Casaldáliga, 1982, p. 12), “Maria Libertação” (Casaldáliga, 2021, p. 83), “Eu irei até às fronteiras” (Casaldáliga, 1982, p. 11) e “Silêncio falado” (Casaldáliga, 2022c, p. 60) organizam-se como despossessão do sujeito, cujo vínculo com o mundo se dá por meio do exílio, da escuta, da corporeidade e da recusa. A figura que se move rumo às fronteiras ou que recolhe os seus, como em “Cantiga Célibe”, delinea menos uma identidade que uma forma de existência histórica dilacerada, aberta à alteridade e à esperança. Jon Sobrino (1982) propõe a fidelidade a uma práxis encarnada, que atravessa a figura histórica de Jesus e se refrata na solidariedade com os corpos crucificados da história; tal gesto se reencontra nos poemas, nos quais a linguagem se curva ao sofrimento e à responsabilidade sem se oferecer como resposta.

Dessa maneira, cada capítulo da tese revela, por meio do diálogo com esses teóricos, as múltiplas nuances de Casaldáliga como poeta, teólogo e defensor dos direitos humanos. De fato, minha proposta é explorar como sua obra articula fé e identidade na construção de uma poética engajada com as causas sociais e a realidade mato-grossense.

Do autor

Pedro Maria Casaldáliga i Plá, catalão de Balsareny, Barcelona, nascido em 1928, deslocou para São Félix do Araguaia, desde o fim da década de 1960, o centro vivo de sua palavra poética, pastoral e pública. Nesse território de rios, povos, cercas, conflitos e esperas, o poeta, missionário e bispo fez da escrita uma forma de presença histórica: escreveu poemas, cartas, diários, textos pastorais e escritos de denúncia, sempre a partir de uma escuta voltada aos indígenas, camponeses, negros, mulheres, retirantes e sujeitos postos nas margens da vida social. Sua obra, publicada em português e espanhol, percorre o verso livre, o soneto, a cantiga, o haicai e outras formas breves, nas quais a simplicidade aparente se adensa pela força ética do ritmo, pela recorrência bíblica, pela imagem da terra, pela memória dos povos e pela figura insistente da esperança. Em Casaldáliga, o personagem histórico e o sujeito lírico não se separam: o homem que atravessou a

experiência do Araguaia, que recusou privilégios episcopais e que fez da palavra instrumento de vigília, comparece nos poemas como voz situada, trabalhada pela fé, pela justiça, pela liberdade e pela responsabilidade diante dos corpos feridos da história.

CAPÍTULO 1. SOBRE A FÉ E A ESPIRITUALIDADE

Este capítulo acompanha a fé como forma verbal, ritmo de interpelação e prática de fidelidade. A leitura parte de poemas em que a experiência espiritual se deixa reconhecer por operações recorrentes: o vocativo que chama e compromete, o refrão que fixa a palavra no tempo, a pergunta que desloca a transcendência para o chão histórico, a imagem mariana que reinscreve o sagrado no cotidiano. Em “Me seduziste, Senhor”, a fé aparece como resposta a uma convocação; em “O difícil tudo”, como escolha do essencial; em “Perguntas para subir e descer o Monte Carmelo”, como exigência de descida ao mundo; em “Maria de cada dia”, como presença discreta, laboriosa, ligada aos atos repetidos da vida comum. Nesse percurso, Pedro Casaldáliga comparece como poeta cuja espiritualidade se forma na passagem entre origem familiar, vocação religiosa e experiência histórica.

1.1 A sedução divina

Em *Fogo e cinza ao vento* (Casaldáliga, 2022b), a lírica de Pedro Casaldáliga se organiza em torno de imagens de combustão, vestígio e deslocamento. O título já adensa uma constelação semântica decisiva para a leitura do volume: o fogo, matéria viva em processo de consumo, sugere ardor, prova, purgação e combate; a cinza, resto do incêndio, preserva a memória do que foi queimado e do acontecimento que o consumiu; o vento, por sua vez, lança esse resto à errância, à circulação e ao desabrigo. A matéria religiosa comparece, nesse livro, sob o signo de uma palavra exposta, marcada pela perda, pela promessa e pelo peso concreto da história. A experiência espiritual converte-se, assim, em responsabilidade verbal diante da dor humana. Nesse campo de combustão e dispersão situa-se “Me seduziste, Senhor”, poema em que a voz lírica retoma a sedução profética de Jeremias para figurar uma fé feita de chamado, resistência, entrega e ferida. Eis o poema:

Me seduziste, Senhor

Me seduziste, Senhor,
e me deixei seduzir
desde que aprendi teu nome
balbuciado em família.

Me seduziste, Senhor,
e me deixei seduzir
em cada nova chamada
que o alto mar me trazia.

Me seduziste, Senhor,
e me deixei seduzir
até o confim da tarde,
até o umbral da morte.

Me seduziste, Senhor,
e me deixei seduzir
em cada rosto de pobre
que me gritava teu Rosto.

Me seduziste, Senhor,
e me deixei seduzir
e em desigual combate
me dominaste, Senhor,
e é bem tua a vitória.

Me seduziste, Senhor,
em um desigual comércio
e a vitória é bem nossa.
(Casaldáliga, 2022b, p. 50)

Nas estrofes, o estribilho, ao repetir-se com idêntica construção sintática e métrica, instaura um desvio formal que interrompe a linearidade da linguagem de comunicação, realizando o que Cohen define como “a prática sistemática de desvios” constitutiva da linguagem poética (1974, p. 29). Ao intercalar o vocativo “Senhor” entre duas orações simétricas, o verso suspende a sequência sintática ordinária e a recompõe segundo uma “segmentação específica”, produzida por uma “forma rítmica” que “tende a autonomizar-se, tanto do ponto de vista da significação como do da forma sonora” (Cohen, 1974, p. 105). Essa reiteração funciona como superestrutura fônica que retém a progressão discursiva e inscreve o poema em uma temporalidade ritual, em que a palavra retorna para ganhar nova espessura afetiva e espiritual. A ausência de conectivos e a justaposição direta das partes configuram um paralelismo que intensifica semanticamente a entrega, ao mesmo tempo que confirma que “a estrutura do verso introduz descontinuidade” (Cohen, 1974, p. 111), distinguindo a linguagem poética da linguagem em prosa. Como lembra ainda o autor, “o ritmo do verso é feito de uma periodicidade aproximativa que satisfaz o ouvido” (Cohen, 1974, p. 77); no refrão de Casaldáliga, essa identidade métrica não se converte em rigidez, pois a leve flutuação intervalar da repetição fixa o leitor num andamento de oração, em que repetição e variação se articulam no próprio movimento do verso.

Ao retomar a noção de Cohen, evidencia-se que a camada métrica recalibra a escuta, desloca o eixo sintático e opera uma reorientação semântica que reagrupa o argumento em torno do refrão. Essa suspensão instaura um regime linguístico em que o verso se torna espaço de fixação e retorno, instaurando um ciclo de intensidades vocativas e afetivas. A linearidade da linguagem referencial é transgredida por esse desvio formal reiterativo, que reconduz a experiência à sua origem litúrgica — um espaço em que o chamado e a resposta colapsam-se em uma única enunciação. Assim, o campo de forças configurado pelo estribilho organiza os confrontos internos do sujeito, e reconfigura o tempo poético como forma de ação transformadora, ativando o que Casaldáliga compreende como “Espíritu de la transformación radical” (Casaldáliga, 1993, p. 78), no qual a circularidade torna-se figura de ruptura e recriação. De acordo com a hipótese estatística de Cohen (1974), o estribilho opera como desvio mensurável frente à sintaxe da prosa: desloca a sequência referencial e, ao reiterar o chamado, converte a reaparição formal em foco de sentido.

Paul Ricoeur (1991) recorda que “existe [...] um modelo de permanência no tempo diferente daquele do caráter: é o da palavra mantida na fidelidade à palavra dada, figura emblemática de uma identidade que se afirma por promessa” (Ricoeur, 1991, p. 148). A diferenciação proposta pelo autor entre “mesmidade” (*idem*) e “ipseidade” (*ipse*) delineia dois regimes de permanência que atravessam a constituição do sujeito. A mesmidade refere-se à estabilidade que o torna reconhecível no tempo: traços, hábitos, disposições que definem o caráter e autorizam o reconhecimento. Essa continuidade, assentada na repetição do idêntico, oferece ao sujeito uma identidade que se prolonga como figura externa. A ipseidade, em outra direção, introduz o plano da fidelidade ativa: não se define por qualidades fixas, mas pela manutenção de uma palavra empenhada, pela sustentação de um compromisso que atravessa a mudança. Nesse campo, ser o mesmo não basta; é preciso manter-se por um ato, por uma promessa. A identidade narrativa, então, surge como o lugar onde essas duas forças se complementam. Não serve como síntese, mas como trama que dá forma à permanência vivida. O sujeito se conta como quem organiza uma história entre o que perdura e o que escolhe continuar sendo. Nos versos do poema, esse princípio se encarna no refrão, que se reapresenta como pacto. A construção rítmica substitui a progressão narrativa por uma fixação melódica da experiência, criando uma recorrência fônica que atua como modulação expressiva da interioridade crente. O vocativo “Senhor”, com força anafórica, concentra uma energia discursiva que ultrapassa sua função apelativa imediata. Ao se repetir como ponto de

inflexão no verso, torna-se forma encarnada de interpelação, estruturando o espaço da enunciação como lugar de alteridade. A voz que pronuncia o nome se inscreve naquilo que invoca; o sujeito poético, ao nomear, é também constituído por essa nomeação. Paul Ricoeur evidencia o descompasso dessa constituição identitária ao perguntar:

A questão torna-se: ‘Quem sou eu; eu, tão versátil, para que não obstante tu contes comigo?’ A distância entre a questão na qual se absorve a imaginação narrativa e a resposta do sujeito tornado responsável pela expectativa do outro torna-se uma falha secreta no próprio centro do engajamento (Ricoeur, 1991, p. 198).

A palavra adquire corpo próprio e passa a operar como elemento de presença, por sua materialidade sonora — condensando, em si, o afeto, o vínculo e a interiorização da relação sagrada. A entrega do sujeito poético se dá por performatividade formal — a estrutura repetitiva funciona como corpo simbólico da submissão mística. O divino, apresentado como força irresistível e doce, impõe-se como exigência absoluta, conduzindo o eu lírico à entrega total de si, de modo que a doação incondicional do sujeito à vocação religiosa reafirma a fé como horizonte absoluto e transforma a experiência espiritual em ato de fidelidade e compromisso. A análise busca compreender como o poema traduz a experiência do divino em termos de fé e compromisso histórico, evitando a cisão entre espiritualidade e vida concreta. A entrega espiritual, tal como expressa no poema, não suprime a consciência histórica, mas a reconfigura como fidelidade encarnada. Segundo Boff, “a fé viva e verdadeira envolve uma prática libertadora” (Boff, 1985, p. 81). Essa dimensão ativa da fé, como compromisso transformador, é reiterada por Gutiérrez: “la fe cristiana y la iglesia son puestas radicalmente en cuestión: es a ellas a quienes se pide que manifiesten su significado frente a una tarea humana que se ha hecho adulta” (Gutiérrez, 1972, p. 18). O poema, assim, tematiza a entrega irrestrita como ato fundante que inscreve o sujeito na historicidade, configurando a experiência de fé como testemunho ético-político e compromisso com a realidade concreta.

A fé, deslocada do âmbito estritamente teológico e convertida em categoria reflexiva, oscila entre dois polos: de um lado, a aceitação do inverificável, pois, segundo Ferrater Mora (1978), “as proposições não verificáveis não são, propriamente falando, proposições, porque carecem de significação” (Mora, 1978, p. 297); de outro, a experiência afetiva de confiança e entrega, pois, como afirma Feuerbach, “o objeto não é uma questão de teoria, mas de afetividade, que deseja que aquilo em que ela crê seja um fato” (Feuerbach, 2007, p. 210). Mas há aqui uma contradição imanente: se a fé é, na sua

essência, aquilo que prescinde da prova racional, como pode ser ao mesmo tempo um afeto que se sustenta na reciprocidade e na demanda de sentido? Em Feuerbach, a imanência configura-se precisamente como o colapso da separação entre Deus e homem, dissolvendo a suposta alteridade divina na própria estrutura da consciência humana. “A religião é o sonho do espírito humano” (Feuerbach, 2007, p. 24), mas um sonho que se elabora dentro da materialidade, operando sobre a realidade concreta e investindo-a de atributos transcendentais que não têm origem fora do homem, mas nele próprio. O religioso, ao imaginar um Deus perfeito, absoluto e justo, projeta para fora de si qualidades que lhe pertencem e que, alienadas, retornam como um poder externo que governa sua existência. A teologia converte-se, assim, em antropologia disfarçada: na medida em que Deus é descrito como sabedoria infinita, justiça irrestrita, misericórdia plena, essas características deveriam pertencer ao homem, mas lhe escapam no mesmo movimento que as transporta para a esfera do sagrado. O divino, portanto, aparece como uma forma de autoconhecimento truncado, em que a subjetividade se vê diante de si mesma, sem reconhecer-se, fixando no céu o reflexo idealizado de sua própria essência. Essa inversão tem um efeito concreto: o homem abdica da posse de suas virtudes e submete-se a um princípio superior que, ao invés de libertá-lo, reforça sua condição de dependência. Feuerbach desmonta essa estrutura ao demonstrar que Deus não constitui uma entidade separada, mas um artifício psíquico e social que mascara o verdadeiro ponto de origem do absoluto. Esse deslocamento não significa, porém, que o religioso seja um delírio sem raízes, pois sua necessidade psicológica e histórica se impõe com vigor. “Um dia o homem descobrirá que ele adorou a sua própria essência” (Feuerbach, 2007, p. 9); essa revelação, ao invés de ser uma simples desmistificação, implica uma tarefa ética: recuperar como suas as qualidades que a religião colocou fora do alcance. O devoto reza porque crê, mas sua crença é retroalimentada pelo próprio ato de rezar, confirmando-se não pela razão, mas pela necessidade psíquica de um fundamento. Daí é que Feuerbach, ao postular que “a fé é para si o mais elevado, porque o seu objeto é uma personalidade divina” (Feuerbach, 2007, p. 257), radicaliza essa dependência ao afirmar que Deus, antes de ser um ente em si, é projeção dos próprios anseios humanos. O que se revela aqui não é apenas a inversão do sujeito e do objeto, mas o deslocamento da criação: não é Deus que cria o homem, mas o homem que cria Deus. Essa inversão evidencia a dialética entre transcendência e imanência: Deus é transcendente enquanto conceito absoluto, mas imanente na experiência subjetiva do crente, dissolvendo-se no espaço psicológico que ele ocupa. Nesse ponto, Mora insere um deslocamento epistemológico ao afirmar que a

transcendência do objeto determina a relação entre realismo e idealismo, colocando em xeque a própria possibilidade de se conceber Deus fora da subjetividade que o postula (Mora, 1978, p. 283). Mas, se a imanência absoluta aniquila a noção de divindade independente, resta perguntar o que sustenta a fé como fenômeno objetivo. Em Casaldáliga, por exemplo, a fé não é puro assentimento nem rasa projeção, mas matéria concreta, amalgamada à práxis histórica. Diferente da alienação metafísica criticada por Feuerbach, sua fé não se conforma com o mundo, mas intervém nele, recusando-se a ser anestesia espiritual ou resignação diante do sofrimento. Em uma escolha que desmonta a dicotomia clássica entre imanência e transcendência, Casaldáliga consegue inscrever, à sua maneira, sua espiritualidade no espaço da materialidade: “E a fé me cerca, teimosa amiga.” (Casaldáliga, 2021, p. 81). Fé e espiritualidade deixam, então, de ser categorias de um idealismo abstrato para se tornarem testemunho histórico, resistência encarnada, como se a palavra poética desmentisse, com seu peso, a fragilidade das ideias que pretendem fixá-las no etéreo. Se a religião é “a consciência do infinito” para Feuerbach (2007, p. 34), o infinito em Casaldáliga não se projeta para além da história, mas a modela, dissolvendo a promessa escatológica na urgência do agora. Aqui, a fé já não é ausência de provas nem pura confiança, mas a experiência de um absoluto que não se adia, que se impõe no real e se legitima na luta.

O estribilho “Me seduziste, Senhor, e me deixei seduzir” estrutura um eixo rítmico e semântico que sustenta a progressão do poema. A regularidade dessa construção mantém a unidade estrutural, permitindo deslocamentos internos que expandem a experiência do eu lírico. A repetição do chamado divino reforça a entrega, conduzindo o sujeito por um movimento que se amplifica a cada retomada. Essa organização pode ser compreendida a partir da teoria adorniana, que identifica na “arte autêntica” a capacidade de intensificar as contradições que a constituem. A relação entre a entrega amorosa e o combate assimétrico: a declaração “me deixei seduzir” coexiste com a confissão de ter sido dominado, o que evidencia uma experiência marcada por uma relação de forças desiguais. Isso mostra as contradições entre o chamado divino, que se manifesta como experiência espiritual íntima,

desde que aprendi teu nome
balbuciado em família³

³ Em Feuerbach (2007), a imanência do religioso se descreve como um processo de objetivação: a consciência de Deus funciona como via indireta pela qual o homem toma conhecimento de si, ainda que sob a forma de alteridade; o núcleo é que a religião antecede a reflexão filosófica porque projeta primeiro

e a interpelação histórica que surge no rosto do pobre. O tempo é outra instância de conflito: o eu lírico é marcado pelo instante (“em cada nova chamada”), pelo ciclo vital (“até o confim da tarde”) e pelo limite final da existência (“até o umbral da morte”), compondo um percurso de entrega sem apaziguamento, onde a vitória – “é bem tua”, “é bem nossa” – inscreve um desfecho que as redobra em forma de pacto.

Para Adorno (2009),

A contradição é o não-idêntico sob o aspecto da identidade; o primado do princípio de não-contradição na dialética mensura o heterogêneo a partir do pensamento da unidade. Chocando-se com os seus próprios limites, esse pensamento ultrapassa a si mesmo. A dialética é a consciência consequente da não-identidade. Ela não assume antecipadamente um ponto de vista. O pensamento é impelido até ela a partir de sua própria inevitável insuficiência, de sua culpa pelo que pensa. [...] O que é diferenciado aparece como divergente, dissonante, negativo (Adorno, 2009, p. 12).

O poema delinea esse campo, entre o desejo de união e a consciência da desigualdade, entre a devoção singular e o chamado coletivo.

O verbo “seduzir”, posicionado no coração do estribilho, atua como núcleo de uma ambiguidade que organiza o campo semântico do poema. Sua repetição domina e simultaneamente atrai. Essa recorrência gera uma oscilação sintática e afetiva, em que a entrega é afirmada enquanto é interrogada, e o domínio do outro se dá em meio a um campo de instabilidade interior. O chamado divino se manifesta como uma atração irresistível, como uma força avassaladora, capaz de dissolver resistências e desarmar o sujeito, conduzindo-o a uma entrega simultaneamente voluntária e inevitável. Esse movimento, caracterizado por um fluxo dialético entre atração e entrega, resistência e rendição, articula-se com a concepção de Octavio Paz (1982, p. 218), para quem “a criação poética é exercício de nossa liberdade, de nossa decisão de ser. Essa liberdade [...] é o ato pelo qual vamos mais além de nós mesmos, para sermos mais plenamente.” Os versos instauram, assim, um espaço de revelação e transcendência, onde o desejo de fusão

para fora aquilo que, mais adiante, pode ser reconhecido como essência humana. Em outras palavras, o “divino” comparece como essência deslocada: o homem põe a própria substância diante de si “como uma outra essência”, e justamente a falta de consciência desse deslocamento constitui o modo específico do religioso (Feuerbach, 2007, p. 45). Ao mesmo tempo, a linguagem religiosa (refiro-me aos nomes, atributos, confissões) publica o íntimo, convertendo interioridade em figura compartilhável. Lido assim,

teu nome
balbuciado em família

registra o ponto em que o sagrado entra na existência pela aprendizagem do nome e por um circuito doméstico de transmissão, isto é, por mediações humanas elementares.

com o divino age em uma temporalidade interior, vivida intensamente nas expressões de tempo “desde que”, “em cada” (com valor temporal no contexto da estrofe) e “até”, que pontuam a progressão do poema.

Esse percurso também acompanha o processo interior descrito por Santo Agostinho (2007), que compreende a busca por Deus como um retorno ao interior do ser. A memória, espaço onde a verdade habita, torna-se o lugar em que o homem descobre Deus e encontra felicidade. Essa memória como potência evocativa renova-se continuamente, tornando-se uma fonte inesgotável de delícias espirituais que transcendem a finitude humana (Agostinho, 2007). No poema, a experiência do sujeito lírico acompanha essa progressão, revisitada e ampliada em sucessivos gestos de entrega ao sagrado.

Para Octavio Paz, a criação poética, embora se configure como um ato de liberdade, não se configura como fuga:

A criação poética é exercício de nossa liberdade, de nossa decisão de ser. Essa liberdade [...] é o ato pelo qual vamos mais além de nós mesmos, para sermos mais plenamente. Liberdade e transcendência são expressões, movimentos da temporalidade. [...] Inspiração, ‘outridade’, liberdade e temporalidade são transcendência. Mas são transcendência, movimento do ser para o quê? Para nós mesmos (Paz, 1982, p. 218).

A entrega do eu lírico a Deus articula-se nesse processo, pois envolve, ao mesmo tempo, um deslocamento e uma restituição. O sujeito, ao render-se ao chamado divino, ultrapassa os limites de sua individualidade e se projeta para além de si. Esse movimento, no entanto, não conduz à dissolução da identidade, mas à plenitude do eu, em um percurso que conduz à transcendência sem suprimir a interioridade. A poesia, nesse contexto, institui-se como espaço dessa revelação. O humano, ao vivenciar a entrega, não se dissolve, mas se refaz em uma experiência que reorganiza os limites entre finitude e eternidade.

Essa ambiguidade percorre as variações do poema, deslocando a experiência do íntimo ao ético: do balbúcio familiar (v. 3-4) ao rosto do pobre (v. 15-16), tensionando a regularidade formal e instaurando uma dissonância crítica. O divino, ao manifestar-se naquilo que é marginalizado, desestabiliza a harmonia da estrutura poética, produzindo um jogo de forças entre léxico e sintaxe - como nos vocábulos “umbral da morte” e “desigual comércio”, ou na dialética eu-tu de “seduzir” e “dominar”. Esses elementos compõem uma negatividade estética que impede o poema de se fechar em consolação ou ordem, desafiando o leitor a confrontar sua própria posição no mundo. A poesia, nesse

sentido, não é espaço de estetização reconfortante, mas campo de revelação, desafio e decisão, como indica Leonardo Boff ao afirmar que a “epifania do Senhor nos pobres” os transforma nos “naturais portadores da utopia do Reino de Deus” (Boff, 1994, p. 198).

O caráter interpelativo do “grito”, expresso em “gritava teu Rosto” (v. 16), intensifica a dialética entre forma e realidade no poema. A imagem poética, concebida como metáfora sonora centrípeta, condensa forças contraditórias: a urgência do verbo “gritar”, que instaura uma pulsação contínua, e o “Rosto” com inicial maiúscula, que transfigura o rosto humano em signo sagrado. O retorno em espelho “rosto/Rosto” pode ser lido como um modo de fazer comparecer o social por dentro da construção: esses versos fixam um processo, o reconhecimento do pobre como lugar de manifestação, e o “imobilizam” na forma, de modo que a cena histórica se torna legível na própria articulação dos elementos. Em Adorno, esse tipo de articulação se entende quando se afirma que o processo que se cumpre na obra deve ser pensado com o mesmo significado do processo social, e que a obra o representa “como sem janelas”, porque a relação entre as partes e o todo obedece imanentemente a leis que guardam afinidade formal com as da sociedade (Adorno, 2011, p. 355). Nessa perspectiva, o que decide aqui não é um “tema” religioso acrescido a um quadro social, pois a própria operação formal, a troca de lugares entre rosto e Rosto, realiza, no plano do poema, aquilo que Adorno formula de modo direto como “a imanência da sociedade na obra”, condição para que o conteúdo social permaneça inerente ao processo de individuação e só se torne apreensível por leitura interpretativa (Adorno, 2011, p. 350). Este quiasma

em cada rosto de pobre
que me gritava teu Rosto.

desestabiliza a linearidade discursiva, instaurando uma reversibilidade simbólica em que o pobre e o divino se unem, dissolvendo, por conseguinte, a cisão entre o sagrado e o histórico. O desvio formal, como observa Cohen, é a operação central da linguagem poética: “O desvio de nível semântico não se confunde com a metáfora. A este nível, existe um desvio sintagmático, paralelo ao que é a rima no nível fônico, e a inversão no nível sintático” (Cohen, 1974, p. 95). Essa inversão, marcada pela justaposição de “gritava” e “Rosto”, desloca o divino da esfera contemplativa para a materialidade concreta da pobreza e da exclusão, como postula Boff: “O pobre, evangelicamente, significa uma epifania do Senhor; sua existência é um desafio lançado a Deus mesmo” (Boff, 1994, p. 198). A poesia encarna a comunhão entre a transcendência e a história,

entre a linguagem e a práxis, performando o que Cohen define como a metamorfose do sentido: “A metáfora não é simples mudança de sentido, mas sua metamorfose. A fala poética é ao mesmo tempo morte e ressurreição da linguagem” (Cohen, 1974, p.180).

O grito, ao atravessar os versos, expõe a violência estrutural e resgata os marginalizados da invisibilidade. O rosto dos excluídos, nesse movimento, apresenta-se como imagem sagrada, instaurando um apelo que exige resposta. A experiência poética, como descreve Octavio Paz, é um salto mortal, um mudar de natureza que é também um regressar à nossa natureza original: “Encoberto pela vida profana ou prosaica, nosso ser de repente se recorda de sua identidade perdida; e então, aparece, emerge, esse 'outro' que somos. Poesia e religião são revelação” (Paz, 1982, p. 166).

A construção estrutural do poema articula-se ao conceito adorniano de autonomia e função crítica da arte (Adorno, 2011). A repetição litúrgica e a simetria estrutural conferem à obra um caráter autônomo, distanciando-a de qualquer instrumentalização. Contudo, como aponta Adorno, a autonomia artística não se circunscreve a si mesma. Internamente organizada, a obra de arte projeta-se para além de seus próprios limites, instaurando uma crítica que emerge das tensões internas de sua forma. No poema, essa crítica materializa-se no deslocamento do divino idealizado para o humano excluído, revelando a face ética da entrega do eu lírico ao transcendente (Adorno, 2011, p. 29).

Na terceira estrofe, a entrega alcança a dimensão mais radical da experiência humana:

até o confim da tarde,
até o umbral da morte.

A gradação e o paralelismo desses versos estruturam uma decisão de submissão a Deus. A metáfora do crepúsculo, “da tarde”, aproxima-se da morte, e ambas enunciam a totalidade da entrega, que se projeta como entrega espiritual na vida terrena.

A entrega ocorre sustentada pela consciência de que a vida se consuma em direção ao divino. Essa concepção se intensifica no poema “Eu irei até as fronteiras” (Casaldáliga, 2021, p. 74), particularmente nos dois últimos versos da estrofe final:

Voltarei, grandes os olhos,
porque passei o horizonte.

O horizonte, nesse contexto, simboliza a ultrapassagem dos limites humanos e a abertura para um além-morte onde a plenitude da entrega se concretiza. A vitória do Senhor, proclamada mais adiante (v. 21), é renunciada nesse movimento de rendição

silenciosa. Essa entrega é intensificada pela construção rítmica dos versos, que coloca o leitor em uma atitude de espera, conforme Octavio Paz descreve:

O ritmo engendra em nós uma disposição de ânimo que só poderia se acalmar quando sobrevier ‘algo’. Coloca-nos em atitude de espera. Sentimos que o ritmo é um ‘ir em direção a’ alguma coisa, ainda que não saibamos o que seja essa coisa (Paz, 1982, p. 68).

No poema, a marcação regular dos versos, com pausas bem definidas ao final de cada um, e predominantemente isorrítmicos, cria-se um fluxo de entonação constante, sem variação expressiva de altura. A cadência, entendida como a queda natural da voz nas pausas do fraseio, é evidente nas vírgulas internas e no término de cada verso, reforçando a circularidade do refrão e o ritmo orante do poema.

A escansão revela a predominância da redondilha maior, como nos exemplos:

Me/ se / du/ **zis** / te/ Se / **nhor** (7 sílabas)
e/ me / dei/ **xei** / se/ du / **zir** (7 sílabas)
des /de / que a / pren / **di** /teu / **no**/ me (7 sílabas)

O ritmo, nesse contexto, organiza-se pela recorrência de um desenho acentual que distribui os apoios rítmicos com certa regularidade no interior do verso. A repetição desse esquema imprime fluidez ao encadeamento e fixa um compasso de oração reiterada, que se recompõe a cada verso. Essa configuração sonora sustenta a progressão da entrega espiritual do eu lírico, que se amplia sem pressa nem ruptura, acompanhando o desdobrar do tempo até os limites da existência. A disposição de espera descrita por Paz realiza-se nessa cadência. A tarde e a morte, nomeadas como expressões de um limite, figuram, nessa cadência reiterada, como acontecimentos investidos de gravidade sagrada. A estrutura rítmica concentra sua expressividade na constância do compasso, que sustenta o orante e prolonga o tempo em uma sucessão de pausas e reinícios, na qual som e silêncio compõem o desenho da entrega.

Na quarta estrofe, ocorre um deslocamento temático: o foco da entrega pessoal expande-se para uma dimensão ética, expressa nos versos

em cada rosto de pobre
que me gritava teu Rosto.

O poema, nesse instante, estabelece uma relação entre o sagrado e o vulnerável, ao invocar a presença divina no outro, no grito daqueles historicamente silenciados. A

repetição da palavra “Rosto”, em epanástrofe, constrói um jogo de espelhamentos simbólicos no qual o divino se manifesta no humano ferido, instaurando uma dissonância que impede a pacificação estética da realidade. Essa dissonância, conforme descreve Adorno, constitui a arte autêntica por expressar a dor sem absorvê-la em aparência reconciliadora:

A dissonância é também expressão; o consonante, o harmônico quer eliminá-la de um modo não violento. Expressão e aparência constituem a princípio uma antítese. Se a expressão dificilmente se deixa representar de outro modo a não ser como expressão da dor – a alegria mostrou-se rebelde a toda a expressão [...], a arte encontra assim na expressão, de modo imanente, o momento pelo qual ela, enquanto um dos seus constituintes, luta contra a sua imanência sob a lei formal (Adorno, 2011, p. 130).

A imagem do “rosto de pobre” insere-se como um elemento dissonante, marcada pelo estribilho regular e litúrgico. A entrega do eu lírico, inicialmente introspectiva e contemplativa, desloca-se para uma dimensão profética. O sublime divino, ao manifestar-se no excluído, inverte a lógica da transcendência tradicional: ele não se projeta em uma esfera idealizada, mas se inscreve no grito dos marginalizados, naquilo que a história tenta invisibilizar e reificar. A expressão dessa dor não reduz a realidade concreta a uma estilização harmoniosa, mas preserva suas fraturas e contradições.

A entrega e a reciprocidade atingem seu ponto culminante nos versos finais (17-24), onde o poema revisita o estribilho e insere as expressões “em desigual combate” (v. 19) e “em um desigual comércio” (v. 23). O paralelismo entre essas construções estabelece uma simetria formal que intensifica o paradoxo: combate e comércio, inicialmente marcados pela desigualdade, convergem em um espaço de vitória compartilhada. A “vitória” sela a relação de amor entre Deus e o eu lírico, transformando o domínio em comunhão e instaurando uma aliança que desconsidera hierarquias. Esse movimento dialético entre desigualdade e reciprocidade incorpora uma dimensão ética e histórica, que encontra ressonância no pensamento de Gustavo Gutiérrez (1972). Para o teólogo, a conversão evangélica não é um ato passivo ou contemplativo, mas uma transformação radical, um compromisso lúcido e realista com a libertação dos pobres: “convertirse es comprometerse con el proceso de liberación de los pobres y explotados” (Gutiérrez, 1972, p. 268). O “desigual combate” pode se reportar à luta histórica e espiritual necessária para deslocar o eixo de gravidade do sujeito – uma entrega que o retira de si e o projeta no encontro com o outro, despojado e alienado, onde Cristo se faz presente. A progressão do poema, nesse sentido, não se orienta para uma resolução

espiritual isolada, mas para a consciência do compromisso concreto que esse encontro exige. A vitória, enfatizada nos versos finais, não se restringe a uma reconciliação interior.

Conforme observa Salvatore D’Onofrio (2007), a linguagem literária opera na pluralidade de sentidos, permitindo que diferentes significados coexistam em uma mesma estrutura textual. O verbo “seduzir”, núcleo semântico do estribilho, assume um papel iconoclasta ao reconfigurar o léxico religioso com uma carga expressiva que rompe convenções. Tradicionalmente associado à tentação ou ao engano, aqui o termo desloca-se para um plano espiritual, carregando conotações de fascínio, entrega e transformação. A duplicidade implícita nesse verbo (simultaneamente passivo e ativo) intensifica o contraste entre o divino como agente irresistível e o eu lírico como sujeito que escolhe ceder, desfazendo categorias fixas de domínio e submissão.

Essa abordagem indica que a forma poética, como o estribilho, organiza a composição e expressa uma verdade estética autônoma. O verso projeta-se para além de uma experiência individual, apresentando as contradições do contato com o sagrado sem resolvê-las em síntese.

Nos versos subsequentes (3-4), a afirmação inaugural se expande por meio de uma imagem sensível e íntima: “desde que aprendi teu nome balbuciado em família”. A expressão carrega inocência e afeto, sugerindo a origem primordial da fé, vinculada ao ambiente familiar e ao aprendizado primeiro. O verbo “balbuciar”, ao evocar uma fala fragmentária e hesitante, remete à infância e à fragilidade das descobertas iniciais, trazendo à tona uma memória germinal da espiritualidade. O nome divino, ao ser transmitido pela família, instaura um vínculo visceral entre o sujeito e Deus com delicadeza e transcendência. Essa relação, descoberta na simplicidade, já anuncia sua força arrebatadora. Tal construção poética articula-se com o conceito de Antônio Candido sobre a interpenetração entre estrutura literária e função social. Para Candido, a literatura incorpora em sua constituição elementos que interessam à coletividade. Como ele afirma,

O que interessa, de fato, é a combinação da análise estrutural com a da função social, pois a literatura dos grupos letrados liga-se diretamente à vida coletiva, sendo as suas manifestações mais comuns do que pessoais, no sentido de que, ao contrário do que pode ocorrer nas literaturas eruditas, nunca o artista ou poeta deixa de exprimir aspectos que interessam a todos (Candido, 2006, p. 50).

A relação entre forma e função manifesta-se de maneira expressiva: a imagem do nome divino balbuciado estabelece uma transição sutil entre o íntimo e o coletivo. A espiritualidade, inicialmente apresentada como uma experiência afetiva e familiar, expande-se para a esfera social e ética à medida que o poema evolui, como evidenciado

nos versos posteriores que mencionam o “rosto de pobre”. A estrutura formal do poema, organizada em torno do estribilho litúrgico, equilibra o gesto contemplativo – a experiência espiritual descoberta na infância – com um chamado à ação ética, articulando individualidade e coletividade. A imagem do “balbuciar” figura o germinar da fé no espaço familiar e, ao mesmo tempo, contém em si a passagem para sua incidência no mundo. O ritmo reiterativo, composto com precisão, sustenta esse equilíbrio e faz com que o movimento de sedução e entrega espiritual se inscreva na própria tessitura do poema. O emprego do verbo *balbuciar* concentra, no plano contextual, uma experiência histórica de contenção da palavra anterior à própria tematização ética do texto. Conforme assinala Mairon Escorsi Valério (2012, p. 86), a formação de Pedro Casaldáliga na Espanha franquista transcorreu sob um regime de fechamento dos canais institucionais de reflexão e dissenso, no qual a palavra pública se encontrava sistematicamente vigiada e reduzida, restando à Igreja apenas espaços residuais de enunciação crítica, sempre marcados pela prudência e pelo indireto. Essa condição se sedimenta na forma como memória histórica: o *balbuciar* figura uma palavra ainda não plenamente autorizada, nascida sob interdição, cuja fragilidade adquire espessura política. Nesse sentido, a imagem do nome divino balbuciado traz a marca de um silêncio imposto. Essa economia do dizer se articula ao que Valério descreve como constituição de uma memória trágico-profética, pela qual o passado espanhol é reelaborado como experiência de contenção que prepara a passagem à palavra comprometida (Valério, 2012, p. 18). No poema, tal operação rege a passagem: a fé, inicialmente situada no âmbito da experiência primária e familiar, avança, ao longo do estribilho litúrgico, para a esfera social e ética, explicitada no encontro com o “rosto de pobre”. O *balbuciar*, assim, funciona como figura de passagem, pois conserva, na malha verbal, o vestígio do silêncio histórico e prenuncia a irrupção de uma palavra pública, responsável e orientada para o mundo. O ritmo assume um papel central na composição, orientando o fluxo do texto e conferindo-lhe direção e sentido, conforme descreve Octavio Paz:

O ritmo não é exclusivamente uma medida vazia de conteúdo, mas uma direção, um sentido. O ritmo não é medida, mas tempo original. [...] Calendários e relógios são maneiras de marcar nossos passos. Essa presentificação pressupõe uma abstração do tempo original: o relógio presentifica o tempo e, para presentificá-lo, divide-o em porções iguais e carentes de sentido. A temporalidade – que é o próprio homem e que, por conseguinte, dá sentido a tudo em que toca – é anterior à presentificação e é o que a faz possível (Paz, 1982, p. 69).

Ao estruturar a temporalidade espiritual do poema, o ritmo converte a experiência do chamado divino em um tempo original que se renova a cada estrofe. O “balbuciar”, evocado na primeira estrofe, manifesta-se como mais do que uma memória afetiva: ele marca o início de uma temporalidade espiritual que ultrapassa o tempo fragmentado da vida cotidiana. A composição formal e temática da primeira estrofe constrói um ambiente de recolhimento e introspecção, no qual a voz lírica assume um tom confessional e reflexivo. Não há espaço para grandiloquências ou declarações exaltadas; a sedução divina manifesta-se como uma experiência que se insinua na vida do sujeito. A simplicidade aparente do verso constitui um artifício poético sofisticado, pois, ao associar o aprendizado da fé ao “balbucio” doméstico, Casaldáliga evidencia a dimensão orgânica e afetiva da espiritualidade. A fé, nesse contexto, não se impõe como doutrina, mas se apresenta como uma verdade íntima, gestada no seio da família, em um processo que se configura com naturalidade e inevitabilidade. O tom intimista desempenha um papel central na construção desse percurso: a voz do eu lírico não se projeta como proclamação pública, mas como memória pessoal e sagrada, que remonta à infância e, simultaneamente, instaura o ponto de partida para uma jornada espiritual mais ampla.

Na segunda estrofe, Casaldáliga amplia a experiência espiritual ao deslocar o foco da intimidade familiar para um cenário de abertura e movimento, instaurando o chamado existencial que conduz o eu lírico a uma entrega progressivamente dinâmica. O estribilho nos versos 5 e 6 atua como fio condutor da unidade formal do poema e sinaliza um avanço temático, estruturando-se como uma espiral de sentido em constante renovação. O chamado divino mantém sua força contínua e irresistível, mas o contexto se amplia, revelando novas possibilidades de significado. Se na primeira estrofe o nome divino emergia em um núcleo familiar, agora esse chamado ultrapassa os limites do íntimo, encontrando no “mar” uma metáfora que simboliza a jornada espiritual e existencial.

A imagem central desta estrofe encontra-se no verso 8, onde a expressão “que o alto mar me trazia” configura-se como prosopopeia: o mar é personificado, tornando-se portador do chamado divino. Esse recurso intensifica o dinamismo da linguagem poética e amplia a simbologia do mar como espaço de passagem, risco e encontro. Na tradição literária e religiosa, o alto mar representa o desconhecido, o infinito e o imprevisível. Ao associar o chamado divino a esse elemento, Casaldáliga indica que a fé não se estabelece em um estado de fixidez, mas se configura como um movimento incessante em direção ao mistério. O mar, com suas marés e horizontes indefinidos, expressa uma fé que exige abandono, coragem e disponibilidade. O sujeito deve permitir-se ser conduzido pelas

águas, atravessar os desafios e acolher a imprevisibilidade do caminho. A prosopopeia do mar reforça a natureza da relação com Deus. O chamado não ocorre em um espaço delimitado ou controlado; manifesta-se nas margens abertas da existência, onde a certeza dá lugar à confiança. O eu lírico surge como destinatário do chamado, alguém que escuta e responde, que se deixa conduzir ao desconhecido. A imagem das águas recolhe, nesse ponto, o repertório bíblico da travessia e do êxodo, ao mesmo tempo em que se historiciza no horizonte casaldaliguiano, que Canuto restitui ao lembrar que as missões se situavam “nas margens do Araguaia” (Canuto, 2021, p. 43). Lida por esse viés, a cena poética se enraíza numa geografia de borda, deslocamento e exposição, na qual a fé adquire espessura de travessia vivida e se mede pela disponibilidade do sujeito para seguir adiante sem o amparo da rota inteiramente dada. No verso casaldaliguiano, o mar não funciona apenas como cenário ou figura retórica; ele se transforma em espaço de revelação, onde a voz divina se apresenta com a força de uma convocação irrevogável, uma onda que avança sem hesitar, desafiando a rigidez das pedras de um promontório. Essa expansão temática acompanha uma transformação na voz lírica, que agora se dirige ao mundo exterior e às experiências de transformação que esse deslocamento proporciona. Enquanto na primeira estrofe o chamado divino se inscrevia no ambiente seguro da família, nesta segunda estrofe ele assume o vigor de um desafio existencial, como se o sujeito fosse lançado ao mundo para responder ao chamado em novas condições. A voz, embora ainda intimista, adquire um tom mais aberto e ousado, evidenciando uma fé em trânsito, em contínua busca e descoberta. O mar, ao figurar como símbolo da imprevisibilidade da vida, revela uma espiritualidade que se renova na jornada, na coragem de atravessar fronteiras e na entrega ao fluxo do tempo e da providência.

Na segunda estrofe, firmeza e fluidez expressam a plasticidade do mar, o próprio substrato da fé, que se configuram simultaneamente como âncora e travessia. Casaldáliga sintetiza nessa estrofe o risco e a beleza do encontro com o divino.

Na terceira estrofe, amplia-se a dimensão da entrega ao situar o chamado divino no horizonte temporal e existencial da vida humana. O estribilho

Me seduziste, Senhor,
e me deixei seduzir

sustenta o ritmo meditativo do poema e reafirma a constância da relação entre o eu lírico e o divino. No entanto, essa repetição adquire um peso crescente, como se cada retomada carregasse um aprofundamento da experiência espiritual. O estribilho, nesse contexto, atua como eixo estrutural e, ao mesmo tempo, como declaração de permanência: a

sedução não se esgota em um instante isolado, mas se estende como processo contínuo, marcando toda a trajetória do sujeito, do presente ao limite da existência. A estrutura regular do verso contrasta com o conteúdo da estrofe, que se desloca gradualmente em direção ao crepúsculo da vida.

Essa regularidade formal é enriquecida pelo uso sutil de *enjambements*⁴, que suavizam as pausas naturais entre os versos e promovem um fluxo contínuo, como descreve Rogério Chociay, ao citar Câmara Jr.:

A pausa métrica coincide comumente com uma pausa respiratória, inconclusa ou conclusa, intrínseca à frase enunciada. Quando não há essa coincidência, tem-se um efeito rítmico especial, o encadeamento ou debordamento, mais conhecido pelo nome francês de *enjambement*: a pausa métrica se reduz a uma rápida tomada de impulso para a passagem ao verso seguinte (Camara Jr., 1972, p. 50 apud Chociay, 1974, p. 165).

O fluxo ininterrupto entre os versos reforça o movimento do chamado divino e da resposta do eu lírico, ao expressar a constância da sedução e da entrega espiritual. A pausa métrica, suavizada pelo *enjambement*, elimina qualquer interrupção abrupta e imprime ao texto uma cadência que remete ao movimento da fé: contínuo, inevitável e progressivo. O conteúdo existencial dos versos – que avançam do presente ao “crepúsculo da vida” – sugere que o encadeamento rítmico estabelece um diálogo com a temporalidade espiritual da experiência narrada. Entre a firmeza do estribilho e a suavidade do *enjambement*, o poema articula a regularidade formal e a progressão temática.

Na quarta estrofe do poema, a experiência espiritual é deslocada para a esfera ética e social, evidenciando a conexão entre a mística cristã e o compromisso com os oprimidos.

Esse movimento encontra ressonância no excerto da Carta Pastoral (Casaldáliga, 1971, p. 28): “Queremos e devemos apoiar o nosso povo, pôr-nos ao seu lado, sofrer com ele e com ele agir.” A relação simbólica entre o rosto divino e o rosto do pobre desloca o sagrado de uma perspectiva transcendental abstrata para a de uma imanência histórica, na qual a revelação se inscreve no cotidiano.

Nesse ponto, a correspondência com Ludwig Feuerbach, em *A Essência do Cristianismo* (2007), é inevitável:

A prova mais evidente, irrefutável de que na religião o homem se contempla com um objeto divino, como uma meta divina, que ele então na religião só se

⁴ Trago, a título de complemento que Cohen (1974, p. 31) define o *enjambement* como ponto crítico onde a pausa métrica contraria a exigência sintática, gerando fricção perceptível que instiga a leitura, intensificando a carga expressiva do verso.

relaciona consigo mesmo, com a sua própria essência – a prova mais evidente e irrefutável é o amor de Deus pelo homem, a base e o centro da religião. Deus se desfaz da sua divindade por causa do homem. Aqui está a impressão enlevante da encarnação; o ser mais elevado, o ser autônomo se humilha, se rebaixa em nome do homem. Por isso em Deus contemplo a minha própria essência; tenho valor para Deus; o significado divino da minha essência torna-se-me evidente (Feuerbach, 2007, p. 83).

O que se enuncia nesse excerto é um deslocamento: a transcendência cede lugar à interioridade. O divino, antes concebido como alteridade inatingível, revela-se como cifra da própria condição humana. A frase “contemplo a minha própria essência” nomeia a percepção de que o sagrado se dá como presença no humano, como reconhecimento do valor inscrito na existência. Ora, não se trata de dissolver Deus no homem, mas de ler, no encontro, a correspondência entre o dom e a resposta. O poema inscreve o chamado e a entrega como modos de se estar no mundo: o rosto do outro torna-se, por conseguinte, superfície de inscrição de uma verdade que não se fecha na crença, contudo se abre na experiência de ser com o outro. Essa dimensão também se manifesta na Cristologia Libertadora de Jon Sobrino, para quem Cristo se faz presente nos pobres como protagonista da luta histórica e libertadora. Sobrino enfatiza que o Cristo latino-americano não se restringe a uma figura contemplativa, mas constitui um chamado à ação ética concreta:

En América Latina, la fe realizada en Cristo privilegia el momento de su actual presencia en los pobres. Es el tema clásico de Mt 25, pero tomado con seriedad. [...] El lugar eclesial del teólogo no es otra cosa que la Iglesia de los pobres. En esa Iglesia se realiza la totalidad de la fe, mas esa totalidad é mediada por um acercamiento liberador a los pobres, reconociendo en ellos a Cristo y correspondiendo a Cristo en el acercamiento liberador hacia los pobres (Sobrino, 1982, p. 104).

As palavras de Sobrino deslocam decisivamente o problema: a fé realizada em Cristo se dá como reconhecimento de sua presença atual nos pobres, e é nesse rosto historicamente marcado que a totalidade da fé ganha concreção. O grito do pobre deixa de ocupar o lugar de simples representação; converte-se em matéria histórica do sagrado, índice que rompe a separação entre fé e história. No poema e na Carta Pastoral, o sagrado adquire espessura no rosto do outro, na denúncia, na escuta e no gesto de resposta. Como afirma Dussel:

O outro se revela realmente como outro, em toda a acuidade de sua exterioridade, quando irrompe como o mais extremamente distinto, como o não habitual ou cotidiano, como o extraordinário, o enorme (fora de norma), como o pobre, o oprimido; aquele que à beira do caminho, fora do sistema, mostra seu rosto sofrido e contudo confiante: – ‘Estou com fome!, tenho direito de comer!’. [...]. Quando avança no mundo, o pobre comove os próprios

pilares do sistema que o explora. Seu rosto [...] é provocação e juízo por sua simples revelação (Dussel, 1977, p. 49).

Dussel escreve que o outro se revela como o mais radicalmente distinto: o pobre à beira do caminho, rosto sofredor e confiante, presença que comove os próprios pilares da ordem que o oprime. Ora, esse processo rompe com o conformismo, estabelecendo sua práxis como uma atividade que une pensamento crítico e reflexão sobre seu papel no contexto artístico (Santos, 2021, p. 21). Assim, o combate desigual retratado no poema também encontra ressonância no engajamento ativo de Casaldáliga, em que a rendição à graça divina se traduz em ação que rompe com o conformismo.

A voz lírica nessa estrofe assume o tom de uma rendição sem ressentimento, marcada por aceitação serena. Não há anulação do sujeito, mas um refazimento na entrega, que se dá como reconhecimento da grandeza divina. O “desigual combate” figura uma relação que não dissolve o eu na submissão, mas o inscreve na plenitude do encontro com o outro. A quinta estrofe condensa essa experiência: o paralelismo reforça o contraste entre força e fragilidade, e a vitória, longe de apagar o sujeito, recondu-lo a uma existência reconciliada. A sexta estrofe, ao ser finalizada, não fecha um ciclo, mas prolonga a dinâmica da entrega, transformando o domínio divino em reciprocidade. O verso 22, isolado e despido do complemento habitual – “Me seduziste, Senhor” –, funciona como um antecanto que introduz uma pausa reflexiva e prepara o leitor para o desenlace do poema. Ao simplificar a estrutura do estribilho, o poeta imprime ao verso um peso singular: ele se torna um eco final da sedução divina, mas agora carrega consigo uma nova perspectiva, mais equilibrada e conclusiva.

No verso 23, Casaldáliga retoma a metáfora do “desigual combate” e a desdobra em “desigual comércio”. O paralelismo acentua a assimetria entre Criador e criatura, mas a palavra “comércio” desloca o confronto para a esfera da troca: uma troca paradoxal, marcada por perdas e ganhos que não anulam os sujeitos, mas os colocam em relação. O verso sugere que a fé, para ser vivida, não se encerra no movimento contemplativo, mas implica um engajamento. Como aponta Paulo Freire (1987):

É que, somente na medida em que os homens criam o seu mundo, que é mundo humano, e o criam com seu trabalho transformador – se realizam. A realização dos homens, enquanto homens, está, pois, na realização deste mundo. Desta maneira, se seu estar no mundo do trabalho é um estar em dependência total, em insegurança, em ameaça permanente, enquanto seu trabalho não lhe pertence, não podem realizar-se. O trabalho não livre deixa de ser um que fazer realizador de sua pessoa, para ser um meio eficaz de sua ‘reificação’ (Freire, 1987, p. 108).

A vitória, repetida no verso 24 como “nossa”, não dissolve a assimetria entre Criador e criatura, mas a reconfigura em reciprocidade. A voz lírica, que antes se expressava em tom de rendição, alcança agora um ponto de descanso: a entrega, antes marcada pelo combate, torna-se comunhão. A simplicidade do verso final guarda a densidade de uma síntese: a fé como práxis libertadora, a vitória como partilha. Casaldáliga constrói essa imagem com recursos que modulam a voz lírica — paralelismo, repetições, antecanto — e imagens que expandem o sentido: o “alto mar” como travessia, o “rosto” como ruptura entre o íntimo e o social, a morte como limite e passagem.

Em outras palavras, a progressão temática, construída em seis estrofes, segue um movimento ascendente e expansivo, que amplia o horizonte do eu lírico a cada etapa. A relação com Deus inicia-se no núcleo familiar e íntimo (vv. 3-4), atravessa o chamado existencial no alto mar (vv. 7-8), enfrenta o limite temporal da existência (vv. 11-12) e alcança sua expressão mais comprometida e transformadora na dimensão ética (vv. 15-16), onde a face de Deus se revela no rosto dos pobres. Esse movimento culmina nas imagens do combate desigual (vv. 19-21) e do comércio desigual (v. 23), que, paradoxalmente, transformam a rendição do eu lírico em um ato de comunhão. A vitória final, proclamada como “bem nossa” (v. 24), simboliza a superação da assimetria inicial e a instauração de uma aliança espiritual e ética, na qual a grandeza divina e a participação humana se reconciliam.

Dessa forma, a vitória proclamada no desfecho do poema não é um ponto de repouso, é síntese entre o combate desigual e o comércio divino, onde a fé se transforma em compromisso, e a poesia, em profecia.

1.2 Contemplação, Compromisso e Identidade

1.2.1 Paradoxos da fé

Em “O Difícil Tudo”, da obra *Fogo e cinza ao vento* (Casaldáliga, 2022b, p. 64), Casaldáliga constrói uma síntese poética e espiritual que problematiza a relação entre contemplação e ação, alicerçada na tradição cristã e na exigência ética de uma fé vivida.

Eis o poema:

O difícil tudo⁵

Tão só melhor
que a melhor parte
que escolheu Maria,
o difícil tudo.

Acolher o Verbo,
entregando-se ao serviço.
Vigiar a Sua Ausência,
gritando Seu nome.
Descobrir Seu rosto
em todos os rostos.

Fazer do silêncio
a maior escuta.
Traduzir em atos
as Sagradas Letras.

Combater amando.
Morrer pela vida,
lutando na paz.

Derrubar os tronos
com as velhas armas
rompidas de ira,
forradas de flores.

Plantar a bandeira,
a justiça livre,
nos gritos pobres.

Cantar sobre o mundo
o Advento
que o mundo reclama
talvez sem saber.

Tudo que a outra Maria
soube escolher
é difícil...

⁵ Ressalto um ponto de crítica textual que interfere diretamente na leitura lexical do poema: há variações editoriais e tradutórias envolvendo os vocábulos “todo/tudo”, em que determinadas edições preservam o espanhol “todo”, inclusive em contextos em que o português esperaria “tudo”, enquanto outras normalizam a forma vernácula. Esse mesmo fenômeno reaparece no corpus em “Me seduziste, Senhor”, o que recomenda tratar a oscilação como dado de transmissão textual e não como idiossincrasia isolada de um único poema. O problema não é de “correção” gramatical, e sim de opção filológica e de concepção da tradução poética: quando a tradução é conduzida por parâmetros próximos aos da prosa informativa, tende a operar por equivalências estabilizadoras, reduzindo marcas de estranhamento e variações de registro; já uma tradução sensível à materialidade do poema costuma tratar essas oscilações como índices de voz, ritmo e decisão estilística, sobretudo quando o texto circula entre espanhol e português no horizonte latino-americano (Berman, 2013, p. 67-85).

O título do poema traz uma oração nominal, um hipérbato. A antecipação do qualificativo “difícil”, que antecede o pronome indefinido absoluto invariável, previne o leitor de que as circunstâncias apresentadas a seguir se dão sob uma conjuntura de obstáculos. A anteposição do adjetivo a “tudo” confirma, nesse ponto, a inversão como desvio codificado que, segundo Cohen (1974), fere deliberadamente a ordem sujeito-verbo-complemento da prosa. Ao deslocar o qualificativo, o poema antecipa a escala do obstáculo antes mesmo de nomear o objeto, instaurando uma inflexão sintática que já prepara o horizonte ético anunciado nos versos seguintes.

A composição apresenta uma irregularidade apenas aparente. Por baixo da liberdade visual das estrofes, há uma malha distributiva precisa, 4-6-4-3-4-3-4-3, que organiza o poema em sucessivos movimentos de abertura, adensamento e condensação. O quarteto inaugural introduz a figura evangélica de Maria sob o signo da escolha. Convém precisar que a expressão “a melhor parte” remete ao episódio de Marta e Maria, em Lucas 10, 38-42, no qual Maria permanece aos pés do Senhor para ouvi-lo, enquanto Marta se ocupa dos serviços da hospitalidade; ambas são reconhecidas, na tradição bíblica, como irmãs de Lázaro. À luz do horizonte histórico reconstituído por Susan E. Hylen em *Women in the New Testament World* (Hylen, 2018), Marta aparece em Lucas como alguém “hard at work offering hospitality to a revered teacher” (Hylen, 2018, p. 60), e sua expectativa de ajuda decorre do fato de compreender esse labor como prática virtuosa; trata-se, portanto, menos de opor escuta e ação do que de hierarquizar, no interior da própria vida fiel, modos distintos de resposta. O sexteto seguinte amplia essa matriz e a converte em programa ético, fazendo da escuta uma sequência de tarefas, de modo que a matéria espiritual passa ao campo da ação. A partir daí, a alternância entre quartetos e tercetos produz uma pulsação construtiva: os quartetos desdobram imagens, consignas e horizontes, enquanto os tercetos comprimem a enunciação em núcleos de maior pressão semântica. O poema avança, assim, por blocos de extensão desigual, mas internamente calculados, e esse cálculo formal acompanha a própria dificuldade do que se enuncia. Quando o fecho reduz tudo a

Tudo que a outra Maria
soube escolher
é difícil

a contração estrófica recolhe o itinerário inteiro a uma fórmula severa: escolher a escuta, traduzi-la em atos e sustentá-la no mundo pesa, desde a forma, como exigência árdua. Na sequência imediata, o “difícil tudo” (v. 4), uma síntese da radicalidade ética e espiritual exigida pelo compromisso com o Verbo.

Na economia formal dos versos, curtos, invertidos, alguns enigmáticos, cada palavra se eleva a um estatuto de necessidade plena. Essa forma sintética intensifica o peso semântico e ambivalente do verso 4, paradoxal ao que foi postulado, “a melhor parte”: “o difícil tudo” é, ao mesmo tempo, universal e pessoal, totalizante e específico.

A estrofe 1 mostra a origem “Do Verbo que se fez carne e habitou entre nós” (João 1-14). As estrofes 2 a 7 apelam ao que se derivou deste advento, o aprendizado e a prática do exemplo e fecundos ensinamentos que Cristo proporcionou à humanidade, o que determina sejam paralelismos sintáticos edificados em frases diretas, com verbos de ação.

Na segunda estrofe, a maior do poema, predominam os verbos no infinitivo e no gerúndio, configurando uma estrutura sintática simples, porém incisiva, que imprime um ritmo de continuidade à ação. A organização das frases, marcada por construções diretas e enumerações, contribui para o efeito de progressão discursiva, sem recursos ornamentais ou digressões. A enumeração sucessiva de verbos⁶ no infinitivo e gerúndio configura uma “acumulação” que, segundo Fiorin (2023, p. 138), pertence ao domínio das estratégias retóricas de paralelismo e de gradação, pois cada termo retoma e projeta o anterior em um crescendo de sentido, ativando o ritmo interno da composição. A concisão dos imperativos (“Acolher”, “Vigiar”, “Combater”) perfila um sujeito em trânsito; cada verbo isolado funda, por sua vez, uma instância sintática autônoma, instaurando uma sequência marcada por descontinuidade construtiva. Essa fragmentação ordenada, na qual os verbos não são integrados por conectivos nem subordinados a um agente explícito, rompe a linearidade da enunciação comunicativa e instala uma forma rítmica que opera por suspensão e acúmulo. Tal escolha estrutural mobiliza o leitor não por encadeamento lógico, mas por nuances de sentido organizadas no plano da repetição e do desdobramento formal, delineando uma identidade discursiva que se atualiza no ato performativo da linguagem; cada verbo ergue uma instância de enunciação provisória, compondo aquilo que Stuart Hall descreve, no contexto das lutas identitárias negras na Inglaterra dos anos 1980, como “identidade estratégica” — articulação que se constrói politicamente em

⁶ Conforme Cohen (1974), a cadeia de infinitivos e gerúndios opera como desvio mensurável face à ordem prosaica: a repetição serial subverte a expectativa sintática e instala um percurso rítmico em que cada verbo, isolado, reconfigura a sequência referencial e projeta o sentido como fluxo inacabado.

torno de um ponto móvel, “como uma identidade ao fundo de uma larga gama de outras diferenças”, marcada pelo “caráter posicional e conjuntural” das formações contemporâneas (Hall, 2006, p. 86) . Embora situado em outra realidade, o conceito se mostra operativo aqui: o dinamismo dos verbos (universal no infinitivo, processual no gerúndio) espelha essa sensação movediça, na qual o sujeito coletivo se recompõe a cada ato de palavra. Acontece que essa alternância entre modos verbais, ao mesmo tempo simples e densamente articulada, configura uma maneira de modulação rítmica que, segundo Ramos (2011), instala um regime de sensibilidade próprio da experiência lírica, em que o tempo se dobra sobre si mesmo em gestos de permanência. O tom reflexivo e diretivo do eu lírico orienta o leitor para uma reflexão ética, propondo o acolhimento de um compromisso existencial traduzido em prática: acolher, servir, vigiar, combater, traduzir. A forma sintética, sem ornamentos desnecessários, condensa a intensidade expressiva do poema, e cada verbo, isolado em seu valor semântico, funciona como núcleo de uma ordem discursiva que articula pensamento e ação.

Ao mesmo tempo, o tom reflexivo e contido da segunda estrofe, que abre o segundo momento do poema, recusa a grandiloquência e fixa o sentido na precisão verbal. A escolha do infinitivo e do gerúndio modula um ritmo próprio, suspenso, sem fechamento. A palavra ‘acolher’ (v. 5) adquire função axial, marcando o início de uma sequência que se encadeia com ‘entregando-se ao serviço’ (v. 6), numa transição fluida que amplia a ideia de acolhida para a prática. Essa organização verbal, por sua vez, delineia uma cadeia de ações poéticas, em que cada verbo funciona como unidade de sentido autônoma, conforme descreve Ramos (2011, p. 52), ao abordar as modulações do ritmo como processo de intensificação interiorizada da experiência lírica. A assonância em “o”

Acolher o Verbo,
entregando-se ao serviço.

entre os dois versos intensifica a linearidade sonora e estabelece um enlace rítmico de efeito meditativo, e reforça a equivalência conotativa entre acolher e entregar-se, soldando ação e escuta num mesmo bloco semântico audível. Desse modo, a assonância converte o enlace fônico em operador de coesão ideativa, ativando uma motivação entre som e sentido. Os versos

descobrir Seu rosto
em todos os rostos” (vv. 9-10)

condensam a operação sintática fundamental do poema: a enumeração verbal como motor de uma progressão reflexiva, em que a experiência subjetiva se desloca para um plano coletivo sem dissolver-se em alegorias. A estrutura formal, apoiada em frases diretas, sem subordinações complexas, sustenta o tom exortativo. Cada verbo se isola em seu valor de ação, operando como unidade rítmica e semântica, à maneira das “unidades de sentido” que Ramos (2011, p.101) descreve como blocos perceptivos em que o pensamento se cristaliza poeticamente.

No verso 7, a formulação “Vigiar a Sua Ausência” concentra a força do dizer poético na fricção entre verbo e nome próprio. O infinitivo “vigiar” insere-se na série verbal que atravessa a segunda estrofe, reforçando a cadência sequencial que estrutura o poema. A economia do enunciado (verbo e complemento) intensifica o peso semântico das palavras, e a escolha do sintagma “Sua Ausência”, com inicial maiúscula, desloca o significado para o campo da alteridade sagrada, mas sem explicitá-la em termos doutrinários. O verso, isolado na linha, adquire um efeito de suspensão, que interrompe a progressão do movimento enumerativo apenas para retomá-lo no verso seguinte, criando uma inflexão breve, mas densa, no ritmo do poema. A linearidade da frase, sem ornamentos, confere à construção uma gravidade contida, em que o verbal assume a função de núcleo organizador da estrofe. A dicção de Casaldáliga, nesse ponto, distingue-se pela contenção sintática, pela articulação econômica de verbo e substantivo, e pelo efeito de repetição. O verso, ao condensar verbo e ausência, fá-lo como parte de um conjunto formal que se concentra no verbal como linha de força do poema. Esse verso quer alcançar o Inefável, o Absoluto, configura uma atitude contemplativa, porém inquieta, que transforma a ausência do divino em uma busca ativa. O vazio é acolhido como prova; o que se impõe aí não é propriamente a ausência do divino, mas a suspensão de sua evidência sensível na experiência do crente, convertida em vigília, exercício que exige resistência e atenção contínua. Esse estado de suspensão ativa, refratário ao fechamento, pode ser descrito, com base nos estratos propostos por Ramos (2011, p. 139), como experiência estética do incompleto, em que a presença, subtraída ao plano do imediatamente perceptível, atualiza-se num presente de alto valor expressivo. O verso seguinte,

gritando Seu nome

indica que o silêncio se povoa do clamor do eu lírico, cuja busca persevera em direção ao transcendente. Neste sentido, esta análise encontra correspondência em Theodor Adorno,

que identifica na arte a capacidade de captar a transitoriedade sem esgotá-la. O tempo nos versos, assim como na concepção adorniana, é um fluxo contínuo, em que a essência fugitiva do sagrado exige vigília e ação, pois “a tensão entre uma técnica objetivante e a essência mimética das obras de arte está resolvida no esforço para salvar na duração o fugitivo, o efêmero, como algo de invulnerável perante a reificação que a acompanha” (Adorno, 2011, p. 331). A ausência divina é uma exigência de compromisso, deslocando a fê para uma temporalidade em trânsito entre contemplação e insurgência ética. O “gritar Seu nome” resiste à paralisia, constituindo-se em ato que preserva, na experiência efêmera do sujeito, a abertura ao sagrado como movimento e inquietação. A espiritualidade proposta pelo poema, ao articular tradição e ação transformadora, realiza aquilo que Adorno denomina salvamento da transitoriedade, sem abdicar da crítica ao mundo reificado.

A articulação com Theodor Adorno sustenta a compreensão da arte como instância que reconhece como forma capaz de reter o efêmero sem dissolvê-lo, abrindo na linguagem uma fresta por onde a transitoriedade pode ser intuída sem ser neutralizada. Não há ausência divina como lacuna, mas como exigência de compromisso: o grito que se inscreve no verso “gritar Seu nome” opera uma inflexão do silêncio, convertendo-o em ato de interpelação. A espiritualidade que se delineia é movente, não consegue se acomodar na contemplação passiva: nela, o sagrado persiste como inquietação e como impulso ético.

Nos versos:

Descobrir Seu rosto
em todos os rostos,

o poeta catalão condensa uma operação em que forma verbal, imagem e sonoridade se implicam de modo estreito. A imagem central remete à iconicidade descrita por Salvatore D’Onofrio, segundo o qual a linguagem literária possui a capacidade de estabelecer relações semânticas novas e surpreendentes: “o signo artístico [...] tem como essência a ‘iconicidade’, a capacidade de estabelecer uma configuração entre significante e significado” (D’Onófrío, 2007, p. 15). No plano sonoro, a assonância em /o/ e as sibilantes, com fecho na palavra “rosto” reiterada, imprime ao segmento uma cadência recolhida e insistente, menos fundada em vaga atmosfera contemplativa do que em desenho fônico verificável. A musicalidade desses versos nasce, assim, dessa recorrência sonora e vocabular que, na própria matéria da dicção, faz passar do rosto único aos rostos múltiplos, convertendo o reconhecimento do divino em experiência verbalmente encarnada. A

hipérbole presente na expressão “todos os rostos” carrega uma dualidade. Se por um lado, ela expande o gesto de descoberta para um plano universal e profético, por outro, essa mesma ampliação revela um limite humano implícito: como realizar plenamente tal reconhecimento sem sucumbir à dúvida ou ao cansaço? Essa distância entre o horizonte ideal e a vivência cotidiana pode ser aproximada da ideia de D’Onofrio segundo a qual a linguagem poética, ao semantizar as relações do mundo, também dá forma às suas contradições e complexidades. Nisso, ao estabelecer um jogo entre a iconicidade da imagem e a ação progressiva dos verbos, o poema desloca-se de seu caráter contemplativo, afirmando-se como uma declaração ética e espiritual.

Há uma exposição da verdade mais dura e, talvez, mais redentora: o divino se deixa reconhecer na Criação, no outro e nesse rosto universalmente amado que pede descoberta e acolhimento.

Nos versos 11 a 14,

Fazer do silêncio
a maior escuta.
Traduzir em atos
as Sagradas Letras.

o poema adensa o núcleo reflexivo, expondo a relação dialética entre silêncio e palavra, contemplação e ação, como fundamentos de uma espiritualidade integrada e ativa. A imagem inaugural nos dois primeiros versos instala, com força paradoxal, uma nova compreensão do silêncio. Acontece que, ao sugerir que o silêncio é “a maior escuta”, o poema subverte a lógica do ruído que permeia o mundo contemporâneo: se a palavra do sagrado deve ser acolhida, é preciso antes silenciar o supérfluo e abrir-se a uma percepção mais radical. O paradoxo entre “silêncio” e “escuta” constitui, portanto, um movimento essencial ao acolhimento do Verbo: escutar verdadeiramente é calar-se diante do essencial, submetendo a interioridade a um trabalho de transformação pelo qual valores incompatíveis com essa ética cedem lugar à plenitude da palavra. A voz lírica, nesse momento, adquire inflexão meditativa.

Mais adiante, há um tensionamento da relação entre fé e práxis ao articular uma crítica implícita à inação diante da realidade. Os versos

Traduzir em atos
as Sagradas Letras.

sugerem um deslocamento da fé, do campo teórico para a ação concreta, onde o verbo “traduzir” adquire um sentido performativo: interpretar as Escrituras e incorporá-las ao mundo material. Em *Pedro Casaldáliga – Cuando la fe se hace poesía* (Moore, 2021) o autor nos remete à mensagem contida nas escrituras e afirma que “no hace falta buscarlo ‘en el cielo’, sino hay que descubrirlo en medio de nuestra cotidianidad” (Moore, 2021, p. 29). Bem se vê que se trata do mesmo imperativo: a fé se prova quando deixa o algo abstrato e se deixa ler no chão do dia. Compreendendo essa passagem, noto que ela exige um gesto ativo, um compromisso com a transformação, recusando, portanto, uma fé esvaziada de crítica ou alienada em sua abstração. Torna-se conveniente afirmar que a “tradução em atos”, nesse contexto, encontra correspondência no conceito de Enrique Dussel de práxis de libertação, entendida como crítica às estruturas opressoras e como ação histórica pela vida. Como escreve o autor, quando o oprimido inicia, pela práxis de libertação, a luta pela vida, a novidade irrompe na história, “além” do ser do sistema (Dussel, 1977, p. 249). O autor enfatiza que essa práxis libertadora não nasce de uma teoria abstrata, mas faz movimento contrário, pois surge como uma novidade histórica e real, que denuncia (ou pelo menos faz a tentativa) a violência estrutural e inaugura novos horizontes de pensamento. A ideia de traduzir as “Sagradas Letras” em atos, portanto, aproxima-se dessa irrupção histórica, onde a contemplação espiritual não pode se desvincular da realidade concreta.

O símbolo das “Sagradas Letras”, ao ser traduzido em gestos, carrega uma densidade crítica importante, ou seja, se a Palavra divina (o *Logos*) é esvaziada de ação, ela se reduz a retórica vazia, incapaz de confrontar a realidade opressora. O poeta parece denunciar, assim, a contradição entre fé e opressão, expressa na omissão ou na alienação que se manifesta naqueles que, em nome de uma espiritualidade desencarnada, silenciam diante das injustiças. A práxis, como sugere Dussel, é resposta a essa negação.

A sequência sintética

Combater amando.
Morrer pela vida,
lutando na paz

intensifica a crítica à violência estrutural e, simultaneamente, perfila uma resistência ética assentada na responsabilidade incondicional pelo outro e na defesa da dignidade humana. Este compasso verbal me remete à ideia de liberdade elaborada por Pedro Casaldáliga: a

utopia, longe de ser quimera, adquire densidade no trabalho miúdo que alinha recusa à injustiça, ao dogma, o exame crítico de consciência, ações corajosas orientadas pela justiça e pelo respeito e amor à vida, e o cultivo da esperança (Casaldáliga, 1993). O paradoxo entre combate e amor, sentimento baseado na empatia, no compromisso e na dedicação, projeta, assim, a liberdade como tarefa artesanal, feita de atos mínimos.

Mas o diálogo entre os versos e a reflexão de Dussel se aprofunda ao posicionar os oprimidos como protagonistas. A práxis no poema pode ser entendida como um processo consciente, onde a crítica à opressão se converte em novidade libertadora que “irrompe na história” (Dussel, 1977, p. 249). Nesse sentido, a fé, ao ser traduzida em atos, torna-se o instrumento estratégico que possibilita romper com as estruturas que perpetuam a negação da vida.

A espiritualidade proposta não se acomoda: ela escuta o Verbo para agir no mundo, na tradução das palavras sagradas em atos cotidianos. Se, nos versos anteriores, a ausência era vigiada e o nome gritado, aqui, a palavra é acolhida e performada, instaurando o encontro entre a escuta do divino e a materialidade transformadora do humano.

Antônio Candido (1996) observa que todo poema possui, em sua base, uma estrutura sonora, a partir da qual o poeta organiza os demais elementos para intensificar a expressividade do conteúdo. Segundo o crítico,

Todo poema é basicamente uma estrutura sonora. Antes de qualquer aspecto significativo mais profundo, tem esta realidade liminar, que é um dos níveis ou camadas da sua realidade total. [...] O poeta pode, fundado nesta realidade, explorá-la sistematicamente, e tentar obter efeitos especiais, que utilizem a sonoridade das palavras e dos fonemas (Candido, 1996, p. 24).

A escolha lexical, ao aproximar aspereza articulatória e distensão sonora, torna sensível o paradoxo que governa o trecho. Em “combater”, as oclusivas surdas /k/ e /t/, produzidas pela interrupção do fluxo de ar e por sua liberação brusca, adensam a palavra numa dicção seca, percussiva, ajustada ao campo do enfrentamento. O verbo carrega, em sua própria matéria fônica, a dureza que nomeia. Em “amando”, ao contrário, a abertura vocálica inicial, a bilabial nasal /m/ e o prolongamento nasalizado da emissão deslocam a energia do choque para uma duração mais branda e envolvente. A sequência não dissolve o conflito entre combate e amor; faz com que ele se manifeste no corpo sonoro dos vocábulos, onde a rudeza da luta e a expansão afetiva passam a coexistir como forças internas da enunciação poética. Em “Morrer pela vida”, a antítese entre “morrer” e “vida” ganha espessura na própria dicção do verso. A sequência inicial, formada por “morrer”,

concentra uma sonoridade fechada e grave: a bilabial nasal /m/ recolhe a emissão para dentro da boca; a vogal posterior /o/ reforça a impressão de contenção; e a vibrante múltipla de “rr”, seguida pela terminação em /r/, imprime ao vocábulo uma fricção áspera, como se o som avançasse por resistência. O movimento fônico acompanha o campo semântico da morte, associado ao corte, ao limite e à entrega extrema. Em seguida, a preposição “pela” desloca o verso para uma zona de passagem: a oclusiva surda /p/ interrompe brevemente o fluxo, enquanto as vogais abertas aliviam a aspereza anterior e preparam a chegada de “vida”. Nesse último termo, a fricativa sonora /v/ suaviza a emissão, e a vogal aberta final amplia a curva sonora, dando ao verso um desfecho mais claro e expansivo. A antítese, assim, opera também como percurso acústico: parte da contração de “morrer” e alcança a abertura de “vida”. A brevidade do verso intensifica esse trânsito, fazendo com que o sacrifício seja ouvido como passagem, em que a morte recebe sentido pela afirmação ética da vida. Essa articulação entre confronto e amorosidade, que emerge tanto na forma quanto no conteúdo, dialoga diretamente com a noção de espiritualidade concreta e libertadora proposta por Leonardo Boff (1994). Em sua perspectiva, a espiritualidade é compromisso profundo com o ser humano. Como destaca Boff:

Em face da organização e do império do sistema estabelecido que tudo determina e controla surge no povo o sentimento de impotência: não dá para sair. Contra isso há de se criar uma grande esperança e profunda fé que a justiça, a participação etc. têm mais futuro do que a exploração. [...] Deve-se ter uma profunda mística de fé e de imitação de Jesus Cristo e dos Apóstolos. Deve-se criar na comunidade sentido de solidariedade; se alguém vai preso, os outros cuidam da família, fazem recursos jurídicos, acompanham e fortalecem o preso com visitas, cuidados... Como se fazia na Igreja primitiva (Boff, 1994, p. 226).

Para Boff, essa luta exige uma mística de fé que transforma a indignação em solidariedade concreta, e o combate em amor prático. No poema, essa transformação é expressa pela sonoridade dos versos que, ao mesmo tempo que denunciam a dureza do “combate”, anunciam a força amorosa como possibilidade de superação.

O paradoxo atinge seu ponto culminante no verso 17: “Lutando na paz”. A luta, que sugere conflito e disputa, é transformada em uma ação impregnada de respeito. A palavra “paz”, que tradicionalmente se opõe à luta, é horizonte e, simultaneamente, o meio dessa batalha. A voz lírica, aqui, opera com uma consciência profética que denuncia os métodos da violência e propõe, em contrapartida, a resistência que se dá no amor e na não-violência. A luta, então, é restauração ética e espiritual do mundo, onde a paz não é

ausência de conflito, mas a presença ativa da justiça. Ora, não se trata de uma luta maniqueísta entre bem e mal, mas de uma dialética superior, em que os opostos coexistem e se complementam: a luta só tem sentido se for “amando”; a morte só é redentora se for pela vida; o conflito só é transformador se se der na paz. O combate, assim, é convocado como um ato de amor; a morte, como renúncia redentora; e a paz, como instrumento e resultado da luta. A força desses versos, portanto, está na construção paradoxal e capacidade de projetar em palavras uma ética utópica em favor do outro.

Nos versos

Derrubar os tronos
com as velhas armas
rompidas de ira,
forradas de flores.

Plantar a bandeira,
a justiça livre,
nos gritos pobres.

Casaldáliga tensiona a relação entre resistência e transformação que evocam a ação histórica como práxis concreta. A metáfora “derrubar os tronos”, símbolo do poder opressor, é ressignificada pela imagem dos versos seguintes:

com as velhas armas
rompidas de ira,
forradas de flores.

na qual mantém o eixo paradoxal de ética e espiritualidade instaurada no movimento violência-pacificação, destruição-construção.

1.2.2 Flores em armas

Essa práxis crítica encontra eco no pensamento de Paulo Freire, que aponta a luta pela humanização como uma tarefa histórica dos oprimidos; uma luta que nasce da práxis consciente, do reconhecimento da opressão e da necessidade de sua superação. Freire afirma que a desumanização, embora seja um fato concreto, não é destino inescapável, mas fruto de uma ordem injusta que os oprimidos estão mais preparados para compreender, pois vivem diretamente seus efeitos. Casaldáliga traduz poeticamente esse protagonismo ao apresentar os “gritos pobres” como expressão simultânea de denúncia e de poder transformador. Então, a escolha por

com as velhas armas
rompidas de ira,
forradas de flores.

ressalta a crítica freireana à violência opressora e sua falsa generosidade. Para Freire, a libertação precisa ser conduzida pelos oprimidos como um ato de amor, superando o desamor da violência estrutural. Esse "amor combativo" aparece em Casaldáliga, como visto, ponto em que o poema se articula com a ética freireana de humanização: uma luta que não perpetua a lógica do opressor, mas à sua maneira, subverte-a com justiça e solidariedade. É interessante destacar que esse gesto poético, em sua contradição aparente, encontra ressonância no conceito do filósofo e teólogo salvadorenho Ignacio Ellacuría sobre a história como práxis libertadora, ao propor que a realidade, enquanto dinâmica, exige transformação ativa e concreta:

Finalmente, está el dinamismo de la historia, el dinamismo creador de la posibilitación y de la capacitación. En él se hacen presentes todos los demás. Pero este dinamismo, que ya ha sido analizado, toma una forma especial; se hace praxis histórica. La praxis hay que entenderla en el conjunto del dinamismo de la realidad. Nada está quieto, todo está en perpetuo devenir, todo está haciéndose, incluso lo que está ya constituido. La dinamicidad de la realidad es tan transcendental como la realidad misma, con lo que toda concepción quieta y quietadora no es sólo una huida de la realidad, sino una reacción contra ella, una verdadera contra-realización. Este devenir de la realidad es siempre un devenir en respectividad, un devenir estructural, que es el principio de la funcionalidad; la praxis, en consecuencia, habrá de entenderse desde esta conexión esencial no sólo de realidad, sino de dinamismos reales (Ellacuría, 1990, p. 470).

A práxis, como colocada por Ellacuría, insere-se no dinamismo da realidade histórica, onde nada está estático ou isolado, mas em perpétua conversão. Essa perspectiva encontra correspondência direta nos versos casaldaliguianos, em que a luta contra os “tronos” opressores se configura como movimento criador, que recusa o ciclo da violência e ressignifica o ato de resistência. As “velhas armas rompidas de ira”, ao serem “forradas de flores”, simbolizam, por conseguinte, uma práxis histórica que nega o sistema opressor ao mesmo tempo que constrói novas possibilidades de existência. Daí que esse processo, que parte do real histórico e expõe sua dureza, reflete a estrutura descrita por Ellacuría, na qual o movimento de transformação surge da própria relação com a realidade. O poema não ignora a “ira” – elemento da violência que marca a experiência dos oprimidos –, mas a reinsere em um campo ético e simbólico, subvertendo-a ao forrá-la com flores, símbolo de beleza, lealdade, energia, amizade, alegria. O som gutural e a repetição do fonema /r/ em palavras com "rr" forte, como em “rompidas”,

“forradas”, simbolizam a raiva contida e a tensão expressas, contrastando com o sentido de suavidade da aliteração da fricativa /f/, e da fricativa com a líquida /fl/ em “flores”, amplificando sonoramente a imagem e criando um ritmo cadenciado como marcha, onde a resistência é conduzida com firmeza, mas sem agressão. Ellacuría (1990) assevera que “toda concepción quieta y quietadora no es sólo una huida de la realidad, sino una reacción contra ella, una verdadera contra-realización” (Ellacuría, 1990, p. 470). Dessa forma, a imagem das “flores” revestindo as armas ressignifica o combate, articulando uma crítica ao poder.

Seguindo em diante, nos versos

Plantar a bandeira,
a justiça livre,
nos gritos pobres

há o deslocamento do foco da resistência para o terreno concreto da história. A imagem expressa uma metáfora carregada de sentido político e social, ressignificando a bandeira, símbolo tradicional de conquista e território, como emblema que brota do chão das injustiças regado pela voz dos atingidos. Dessa maneira, os “gritos pobres” parecem se colocar como expressão simultânea de denúncia e de protagonismo histórico, recusando o silenciamento.

Essa construção ainda se aproxima da perspectiva de Paulo Freire sobre a práxis histórica como movimento indissociável entre reflexão e ação. Freire enfatiza que a práxis não é uma simples sequência linear em que se reflete primeiro para, depois, agir. Pelo contrário, ele ressalta que “Ação e reflexão e ação se dão simultaneamente. [...] A práxis histórica se concretiza no ato mesmo de atuar – é também ação. [...] A liderança tem, nos oprimidos, sujeitos também da ação libertadora e, na realidade, a mediação da ação transformadora de ambos.” (Freire, 1987, p. 94). Essa simultaneidade entre reflexão crítica e ação concreta reverbera nos versos, especialmente na força do verbo “plantar”, que sugere um gesto pontual (conotação) e compromisso contínuo e coletivo com a justiça (denotação). A ideia de plantar a justiça “nos gritos pobres” aponta para uma construção histórica que exige o protagonismo dos marginalizados como mediadores. O poema não separa o ato de denúncia da possibilidade de construção, estruturando, em sua materialidade, uma dialética crítica que tensiona poder e resistência. Os “tronos”, representando o poder ilegítimo e opressor, encontram oposição na imagem das “flores”, amplas em sua significação, que parecem figurar um combate ético que se recusa a

reproduzir a lógica violenta. Nesse sentido, a imagem das flores “forrando” as armas sugere a recusa da violência como estratégia, sem que isso implique passividade. A bandeira “plantada” não é fruto de heroísmo isolado, mas nasce do esforço coletivo e da práxis consciente, como descreve Freire.

Na estrofe

Cantar sobre o mundo
o Advento
que o mundo reclama
talvez sem saber.

há um deslocamento da reflexão para o horizonte da esperança escatológica, utilizando o Advento como promessa de transformação e resposta aos anseios mais profundos do mundo. O verbo “cantar” inscreve no poema um ato litúrgico e profético: por ele, a voz não apenas anuncia o tempo novo, mas o faz comparecer como expectativa historicamente acesa no interior da própria linguagem. Esse cântico de proclamação carrega uma dimensão espiritual e política, atuando como resposta poética ao clamor do mundo, um clamor que, embora abafado ou inconsciente, permanece latente e exigente de resposta.

Esse movimento do poema converge com a perspectiva de Gustavo Gutiérrez (1972) sobre a libertação integral e a justiça como ação coletiva. Ele destaca que a justiça e a paz não são dadas de forma passiva ou concedidas de cima, mas “se conquistam por una acción dinámica de concientización y de organización de los sectores populares”, ação que emerge dos próprios oprimidos, conscientes de sua capacidade de romper com as estruturas de opressão. O autor denuncia que essas estruturas, ao marginalizarem as grandes maiorias, silenciam suas demandas e impedem sua participação ativa. Nesse cenário, a Igreja, como aliada histórica e ética, é chamada a dirigir-se aos oprimidos, reconhecendo-os como sujeitos históricos capazes de tomar as “rédeas de seu próprio destino” (Gutiérrez, 1972, p. 161).

Esses versos parecem materializar essa justiça como construção coletiva no verso “nos gritos pobres”. Então, esse Advento, descrito como algo que

o mundo reclama
talvez sem saber,

ressoa diretamente com a proposta de Gutiérrez, em que a libertação integral surge como resposta ao desejo profundo, muitas vezes não articulado, ou simplesmente calado.

A repetição da palavra “mundo” (vv. 25 e 27) intensifica essa universalidade da mensagem, ampliando o campo simbólico do poema para abarcar a totalidade da condição humana. Esse “mundo” é simultaneamente concreto e simbólico, expressão dos sofrimentos, ambiguidades e esperanças que marcam a experiência coletiva. A repetição, nessa leitura, funciona como um refrão litúrgico, insistente e necessário, uma urgência histórica da justiça libertadora – justiça que, como coloca Gutiérrez, só pode ser construída pela ação consciente e organizada dos sujeitos marginalizados.

Há uma incerteza, porém, que é capturada pela dubitação:

que o mundo reclama
talvez sem saber.

Aqui, o poeta reconhece uma contradição inerente à condição humana: o mundo anseia pelo novo tempo, mas o faz de forma mecânica, difusa, como se desconhecesse a própria natureza de seu clamor. A dubitação, ao introduzir a ideia de dúvida e hesitação, adiciona uma camada crítica à esperança anunciada. Não se trata, portanto, de um otimismo ingênuo ou triunfalista; a chegada do Advento depende de um despertar coletivo, um reconhecimento da ação consciente. Ao mesmo tempo, a dubitação sugere que, mesmo na ignorância ou no silêncio, o grito por justiça e renovação persiste, subterrâneo e inextinguível, esperando ser nomeado.

O caráter profético desse discurso encontra eco na práxis de Pedro Casaldàliga, que, junto aos homens e mulheres da Prelazia de São Félix do Araguaia, trabalhou para construir uma comunidade de fé enraizada nas lutas populares e animada pelo Espírito. A vivência de comunhão horizontal reflete uma visão profética. Essa profecia, como destaca Ana Helena Tavares (2020), é um “dom distante”, trata-se de um chamado contínuo à transformação, tanto individual quanto coletiva, que exige ser revivida em cada contexto histórico (Tavares, 2020, p. 19).

O poema culmina em um retorno à imagem inaugural de Maria, encerrando o movimento reflexivo que atravessa toda a composição. Esse retorno adensa e amplifica a mensagem central: a radicalidade ética e espiritual que a verdadeira escolha exige. A expressão

Tudo que a outra Maria
soube escolher
é difícil...

é um epifonema que, ao condensar o sentido do poema, expande sua complexidade. Essa frase final, que concentra a totalidade do dilema proposto, irrompe como síntese de um pensamento que se afirma ao mesmo tempo definitivo e inquietante. O epifonema não é, portanto, um encerramento pacífico, mas uma provocação que imprime ao poema um caráter solene, como se exigisse do leitor uma confrontação consigo mesmo e com as insuficiências do presente.

Essa escolha opõe-se à reificação, conceito central na crítica adorniana, que denuncia a degradação da experiência viva em um estado de fixidez, de mecanização, e destitui o humano de sua potência transformadora. Adorno, ao analisar as condições da reificação, evidencia que:

O lamento sobre a reificação evita mais do que denuncia aquilo que produz o sofrimento dos homens. O mal está nas relações que condenam os homens à impotência e à apatia, e que, no entanto, teriam de ser alteradas por eles; e não primariamente nos homens e no modo como as relações aparecem para eles (Adorno, 2009, p. 249).

A escolha evocada no poema é, assim, a antítese dessa apatia. Nesse ponto, a análise se aproxima do conceito de literatura como sistema de valores, conforme Antônio Candido, que vê a literatura como elaboração simbólica das tensões de uma sociedade. Para Candido, a função total da obra literária reside em sua capacidade de sair da situação imediata e inscrever-se no patrimônio cultural de um grupo:

A função total deriva da elaboração de um sistema simbólico, que transmite certa visão do mundo por meio de instrumentos expressivos adequados. Ela exprime representações individuais e sociais que transcendem a situação imediata, inscrevendo-se no patrimônio do grupo [...] A grandeza de uma literatura, ou de uma obra, depende da sua relativa intemporalidade e universalidade (Candido, 2006, p. 53).

O poema, ao afirmar sobre as difíceis escolhas da “outra” Maria, questiona os valores contemporâneos de comodidade e superficialidade. São escolhas que rompem com valores hegemônicos que acomodam a fé em práticas vazias e domesticadas. Essa elaboração torna o poema parte de um sistema literário que organiza e reflete as tensões sociais, agindo como crítica aos valores reificados e convocando o leitor a participar da escolha radical apresentada. Ao operar simultaneamente em um plano individual e coletivo, o poema assume, conforme Candido, uma função total que o desprende da situação histórica imediata e o projeta em uma intemporalidade crítica e insurgente.

A “outra Maria”, figura bíblica que se assenta aos pés do Verbo e acolhe a “melhor parte” (Lucas 10:42), reaparece aqui como símbolo da entrega absoluta. Sua escolha é apresentada como essencial, mas igualmente árdua, pois exige uma renúncia radical: o abandono do superficial, a recusa das demandas imediatas do mundo e a entrega incondicional ao que é permanente. O adjetivo “difícil”, isolado ao final do verso, carrega em sua simplicidade o peso de uma verdade universal: a opção pela fé vivida, pela espiritualidade concreta e pela ética ativa é uma tarefa que não se acomoda em meios-terminos. Daí que não há conforto na escolha de Maria; há, sim, o desafio de uma vida inteira entregue ao que é fundamental e, por isso, constantemente exigente.

Essa dificuldade, porém, não é negativa ou paralisante porque, ao afirmar que a escolha é difícil, o poema coloca em evidência a própria natureza da fé que é inseparável do esforço e da entrega total. A radicalidade do “tudo” – o que Maria escolheu, isto é, a maternidade divina – está na exigência de uma renúncia ao individualismo e à superficialidade, para que o ser (indivíduo) possa encontrar plenitude no serviço ao Verbo e à justiça. A escolha de Maria evidencia um ato de resistência: resistir à dispersão do mundo, resistir às distrações vazias, resistir às estruturas que impedem o encontro com o sagrado e com o outro.

A voz do poeta, ao reafirmar a complexidade dessa opção, adota um tom reflexivo e interpelativo, como quem, ao mesmo tempo, contempla a grandeza da escolha e desafia o leitor a reconhecê-la em sua própria vida. É interessante notar que o poema não apresenta a dificuldade como um obstáculo a ser evitado, mas como prova da autenticidade da fé e da ética: se é difícil, é porque exige inteireza, um comprometimento sem concessões.

No plano estético, a força desse desfecho reside na densidade de seu conteúdo, como se a própria simplicidade fosse a chave para compreender a profundidade da escolha. O silêncio que se segue ao verso final é, por si só, um elemento essencial: o poema termina, mas a reflexão continua com as reticências, reverberando na consciência do leitor. Não há resposta fácil, apenas a certeza de que escolher o essencial – como fez Maria – é um ato inescapável para aqueles que buscam sentido e verdade.

O “Difícil Tudo” sintetiza, em sua linguagem lapidar e paradoxal, o coração da espiritualidade casaldaliguiana: a fé que se traduz em entrega radical e resistência ética. Ao unir contemplação e ação, o poema denuncia as insuficiências de uma religiosidade acomodada. Inspirando-me no pensamento de Adorno, que identifica na arte a capacidade de transcender e criticar a realidade sem abdicar de suas contradições, concluo que o

poema revela uma espiritualidade insurgente, capaz de desestabilizar o conformismo e propor um horizonte de renovação. E projeta-se para além dos versos, desafiando o leitor a abraçar o compromisso com o outro e com o Verbo, ressignificando a espiritualidade.

1.3 Ascensão, Descida e Identidade

1.3.1 As dubitações do caminho

Em “Perguntas para subir e descer o Monte Carmelo”, que está na obra *O tempo e a espera* (Casaldáliga, 2022c), Pedro Casaldáliga converte o itinerário espiritual em interpelação histórica. O poema, com sua métrica predominante em redondilha maior e suas indagações diretas, articula um discurso que denuncia a desconexão entre a transcendência religiosa e a realidade concreta dos marginalizados. Com base na prática dialética, nesta seção proponho examinar como ele interpela a tradição cristã ao colocá-la em confronto com a alienação da fé. A análise, em diálogo com os conceitos de Adorno sobre a negatividade estética e com a Teologia da Libertação, destaca o modo como o poema mobiliza símbolos como o Monte Carmelo para subverter hierarquias e propor uma espiritualidade vinda das ruas e das margens, redefinindo o sagrado, conforme podemos ler nos versos do poema:

Perguntas para subir e descer o Monte Carmelo

(Para Gustavo Gutiérrez,
mestre espiritual,
nos altiplanos da Libertação,
pelo seu itinerário latino-americano
"Beber em seu próprio poço").

"Por aqui já não há caminho".
Até onde não haverá?
Se não temos seu vinho
a cachaça servirá?

Chegarão a ver o dia
Os que conosco vão?
Como faremos companhia
se não temos nem pão?

Por onde ireis para o céu
se pela terra não vais?
Para quem vais ao Carmelo,
se sobes e não baixais?

Sanarão velhas feridas
os azeites da lei?
São bandeiras ou são vidas
as batalhas deste Rei?

É a cúria ou é a rua
onde amadurece a missão?
Se deixais que o Vento se encrua
o que ouvireis na oração?

Se não ouves a voz do Vento
que palavras levareis?
O que dareis por sacramento
se não os dais no que dais?

Se cedeis diante do Império
a Esperança e a Verdade
quem proclamará o mistério
da inteira Liberdade?

Se o senhor é Pão e Vinho
e o Caminho por onde andais,
se ao andar se faz caminho
que caminhos esperaís?

(Da Amazônia brasileira,
em tempos de provação
e de invencível esperança nativa)

(Casaldáliga, 2022c, p. 92-93)

O poema inicia-se com a contundência de um verso que nega, de imediato, a existência de um caminho, erigindo um espaço de crise. A estrutura sustentada por uma rima interpolada toante e grave, suaviza o impacto semântico da negação, como se o ritmo cadenciado atenuasse a aspereza do que é dito, ainda que não o dissolva. A escolha por essa métrica associada à poesia oral e popular articula-se à simplicidade aparente do discurso, construindo um paradoxo entre a suavidade sonora e a gravidade da mensagem. A ausência do caminho é, sobretudo, um deslocamento espiritual, uma dúvida que avança sobre os versos seguintes. O "se" dubitativo, ao inserir a incerteza, interroga a ausência: até onde se estende a negação? Que horizonte de possibilidade subsiste quando até o que é simbólico, o que deveria elevar e redimir, é substituído pelo residual, pelo que resta? A dúvida, ao invés de sugerir paralisia: questionar é já compor-se. A hesitação “até onde não haverá?” recorta, no tecido do verso, uma temporalidade sem horizonte definido, espécie de suspensão em que o sujeito coletivo se interroga sobre o que ainda pode ser. Paul Ricoeur observa que “em muitas narrativas é pela escala de uma vida inteira que o si procura sua identidade” (Ricoeur, 1991, p. 139), e é à luz dessa concepção que a interrupção do caminho se torna indício de um processo inacabado, em que a

pergunta sustenta o próprio ato de narrar-se. O que se nomeia, nesse ponto, é fio descontínuo pelo qual se tece o percurso comum.

O deslocamento litúrgico-popular produz aquilo que a crítica descreve, com Cohen (1974), como rima motivada: a equivalência sonora “vinho / cachaça” não repousa numa similitude mecânica, mas pode ser lida sob a ótica do paralelismo fonossemântico, em que a proximidade de timbre contamina o plano axiológico e aproxima campos de valor distintos. É nesse ponto que a convergência conotativa entre os termos desestabiliza hierarquias sacramentais, convertendo o ordinário em sagrado e forçando a sensibilidade a experimentar, na própria matéria sonora da linguagem, aquilo que habitualmente permaneceria no plano abstrato do pensamento. O poema, então, evidencia o mecanismo pelo qual o significante “popular” sobe à altura do “sagrado”, abolindo hierarquias no plano afetivo. O “vinho”, signo litúrgico do divino, é deslocado pela “catchaça”⁷, signo do real popular, daquilo que, embora precário, sustenta os corpos e resiste na escassez. A ironia, portanto, carrega a denúncia de um espaço onde o sagrado foi negado aos pobres, restando-lhes apenas a substituição amarga, mas resistente. Esse jogo de oposições, atravessado pelo assíndeto do verso inicial, imprime um tom direto e incisivo que reforça o caráter crítico da interpelação poética.

O “caminho”, aqui, adquire densidade simbólica, ressoando como o itinerário espiritual e social que se encontra interrompido. A negação inicial – “já não há caminho” – é mais do que uma constatação: é um ponto de partida para a reflexão sobre as condições concretas que tornam o “caminho” impraticável. Esse símbolo, no entanto, traz em si a possibilidade de reconstrução, de reconstituição do percurso espiritual a partir do reconhecimento da carência material. Nesse ponto, é possível relacionar o poema ao

⁷A referência ao uso da “catchaça” deve ser lida com cautela documental e densidade simbólica. Nos materiais consultados para esta etapa, não se localizou registro direto do episódio segundo o qual Casaldàliga, por falta de vinho, teria recorrido à catchaça em uma celebração eucarística. Ainda assim, a pertinência crítica da imagem encontra forte lastro na própria autointerpretação do poema feita por Casaldàliga em *Espiritualidad de la Liberación*. Na versão espanhola, os versos aparecem como pergunta: “Si no tenemos su vino / ¿la chicha no servirá?”; em seguida, o autor os comenta contrapondo o “vino” da Europa, associado à cultura e à tradição espiritual sistematizada em outras latitudes, à “chicha” das culturas latino-americanas e de seus processos históricos, perguntando se “sólo en «vino» del Primer Mundo puede beberse a Dios?” (Casaldàliga, 1993, p. 6-8). Assim, mesmo que o caso da catchaça seja conservado apenas como memória de circulação oral ou referência contextual não localizada nos anexos examinados, sua função hermenêutica é sustentada pelo próprio gesto poético-teológico de Casaldàliga: deslocar o signo sacramental legitimado pela tradição europeia para uma matéria cultural marcada pelo uso popular, pela precariedade e pela pertença local. Na versão brasileira, a “catchaça” ocupa lugar análogo ao da “chicha”, não como substituição banal do sagrado, mas como pergunta dirigida às formas colonizadas da espiritualidade: que matéria histórica, cultural e popular pode tornar-se mediação do divino quando a fé deixa de depender exclusivamente dos signos consagrados pelo centro? Nesse sentido, a imagem expõe a tensão entre norma litúrgica, chão comunitário e inculturação libertadora, fazendo do elemento popular o ponto em que o sacramento toca a pobreza concreta dos corpos e das comunidades.

conceito de Octavio Paz, ao afirmar que "a poesia consagra o instante e converte o devir histórico em arquétipo" (Paz, 1982, p.77). O poema, ao apresentar o "não caminho" como imagem arquetípica, instaura um tempo poético distinto do tempo linear. Para Paz, a poesia tende a recriar instantes, dando-lhes permanência simbólica e permitindo que o passado se encarne novamente no presente. Em Casaldáliga, o que poderia ser lido como paralisia, "já não há caminho", torna-se, paradoxalmente, um instante crítico.

Acontece que a própria dubitação do poema, ao interrogar o horizonte de negação, sugere um movimento crítico que não se contenta com a imobilidade. Nesse sentido, a ironia que substitui o vinho pela cachaça parece ultrapassar a denúncia, trazendo para o centro o que é residual e popular.

Os versos 5 a 8 expandem o campo de significação da carência para a interrogação sobre a possibilidade do porvir. A construção desloca-se entre uma esperança latente e o reconhecimento da privação, modulada por um esquema rítmico, à primeira vista regular, mas que se revela instável pela métrica e acento:

Che / ga / rão a / ver / o / di / a	(3, 4, 6)
Os / que / co / nos / co / vão ?	(4, 6)
Co / mo / fa / re / mos / com / pa / nhi / a	(1, 4, 8)
se / não / te / mos / nem / pão ?	(3, 6)

O segmento melódico mais distendido no centro da estrofe interrompe a regularidade do andamento e produz uma dilatação temporal perceptível, suspendendo a progressão métrica esperada. O desequilíbrio métrico começa no primeiro verso, com a diérese⁸ em "dia", que prolonga seu fechamento e marca uma fratura na fluidez sonora; o octossílabo, adiante, reforça esse desajuste ao ampliar a extensão melódica esperada.

A presença das rimas (-ia / -ão), ao invés de estabilizar o compasso final, passa a coexistir com o descompasso provocado pelo hiato, produzindo um fechamento apenas aparente. A composição fônica, ao invés de sustentar um percurso ascendente de resolução, dobra-se sobre uma interrogação que permanece suspensa. O efeito sonoro, portanto, incorpora a escassez. O efeito sonoro, portanto, incorpora a escassez porque a estrofe promete uma regularidade que não chega a cumprir-se plenamente. A alternância

⁸ A diérese inscreve o atrito metro-sintaxe de que fala Cohen (1974, p.54): o verso força o leitor a respirar no avesso do enunciado, transformando a hesitação em matéria semiótica da carência comum.

das rimas em “-ia” e “-ão” cria, de início, uma expectativa de fechamento simétrico; contudo, essa expectativa é tensionada pela extensão desigual dos versos e pelo modo como cada pergunta se interrompe. No primeiro verso, “Chegarão a ver o dia”, a contagem métrica se encerra em “di”, mas a vogal átona final de “dia” permanece como resíduo sonoro, retardando levemente a queda do verso. Não se trata propriamente de diérese, pois “dia” já se realiza como hiato; o efeito está na permanência acústica dessa sílaba final não contabilizada, espécie de sobra vocal que prolonga a pergunta sobre o futuro. O segundo verso, “Os que conosco vão?”, reduz bruscamente a extensão e fecha-se na nasalidade de “vão”, fazendo a esperança recém-aberta contrair-se em incerteza. O terceiro verso, “Como faremos companhia”, rompe a economia anterior: o octossílabo alonga a emissão justamente quando o poema pergunta pela possibilidade de caminhar junto. A palavra “companhia”, ao exigir maior duração articulatória, faz da solidariedade uma extensão sonora, como se o estar-com reclamasse mais tempo, mais fôlego e mais corpo do que o verso curto poderia comportar. Por fim, “se não temos nem pão?” recolhe novamente a estrofe ao verso breve, mas agora sob o impacto da privação material. A oclusiva bilabial /p/, seguida do ditongo nasal de “pão”, produz um fechamento seco e pesado; a pergunta termina não em repouso, mas em falta. Assim, as rimas não pacificam o movimento: “dia” e “companhia” abrem o horizonte do porvir e da comunhão, enquanto “vão” e “pão” o comprimem na nasalidade da dúvida e da carência.

Nesse contexto, a voz lírica adquire uma tonalidade coletiva em nome de um “nós” marginalizado. Em *O si-mesmo como um outro* (1991), Ricoeur formula, em registro ético e ontológico, que “a carne ameaçada de fragmentos tem necessidade do auxílio do outro para se identificar. Resulta daí que a carne fica para sempre ‘incompletamente constituída’” (Ricoeur, 1991, p. 387). O poema, nesse ponto, trabalha como cifra de uma identidade partilhada, que não repousa sobre um núcleo fixo, mas se sustenta na co-presença e na pergunta reiterada. A interrogação não dissolve, mas orienta o corpo coletivo, como quem nomeia o risco para sustentar a permanência.

Por outro lado, a carência concentrada em “pão” excede o signo da subsistência física: a falta de alimento repercute na perda do vínculo comunitário, como sugere a dificuldade de “fazer companhia”. A fome material e a solidão social aparecem, assim, como faces de uma mesma experiência de desamparo. O “pão” reúne o alimento necessário ao corpo e a sustentação mínima da dignidade coletiva; “companhia”, por sua vez, designa a presença compartilhada que a privação torna difícil, pois sem o pão comum também se fragiliza a possibilidade concreta de caminhar junto. Há, nesse ponto, uma

dupla denúncia: a de uma ordem que retira o indispensável à vida e a de uma sociabilidade ferida, na qual a convivência se torna precária quando a solidariedade não encontra meios materiais de realização. A companhia que falta dá figura à fome em sua espessura histórica: privação do corpo, enfraquecimento do laço e ameaça à vida comum.

Os versos 9 a 12 ampliam a crítica poética ao reconfigurar o Monte Carmelo como espaço de interpelação dirigido à própria Igreja. A montanha, tradicionalmente associada à subida mística, passa a ser medida pela exigência da descida: o caminho para o céu só encontra consistência quando atravessa a terra, os corpos e a história. A glosa de Casaldáliga ao próprio poema sustenta essa leitura ao afirmar que “para ir al cielo no tenemos otro camino más que la tierra”; ao recusar uma espiritualidade desencarnada, definindo a experiência cristã como “seguimiento del Verbo encarnado en Jesús de Nazaret”, “la más histórica y ‘material’ de las espiritualidades”; e ao formular a necessidade de “subir” a Deus e “bajar” aos humanos, “en un vaivén incansable de contemplación y acción, de gratuidad y servicio, de espíritu y materia” (Casaldáliga; Vigil, 1993, p. 8). O trecho articula um conflito semântico, céu vs. terra; subir vs. baixar, que se projeta na construção rítmica:

Por / on / de i / reis / pa / ra o / céu	(2,4,7)
se / pe / la / te / rra / não / vais?	(4,7)
Pa / ra / quem / vais / ao / Car/ me / lo,	(4,7)
se / so / bes / e / não / bai / xais?	(2, 5, 7)

O uso de sinalefas em “onde ireis” e “para o” condensa o fluxo sonoro, comprimindo o verso em uma moldura precisa. A escansão mostra que a estrofe se mantém no campo da redondilha maior, internamente modulada por variações acentuais que impedem a fixação mecânica do compasso. O segundo e o quarto versos preservam andamento mais estável, encerrando-se em “vais” e “baixais”, formas verbais que concentram a pergunta sobre a direção efetiva da fé. O terceiro verso, sem romper a medida, desloca o centro interrogativo para “Para quem”, fazendo recair sobre o Carmelo uma exigência de destinatário: a subida perde densidade ética quando se fecha em percurso individual. Assim, a organização rítmica participa da crítica enunciada pelo poema. A verticalidade mística é submetida à prova da terra, e o movimento ascensional só se sustenta quando retorna como presença solidária no mundo. Céu e terra, subir e baixar, passam, assim, a inscrever-se no corpo rítmico da estrofe, onde a regularidade da redondilha sofre pequenas torções e, com isso, incorpora à dicção a exigência crítica que o poema dirige à espiritualidade dissociada do chão. O topônimo “Carmelo”, monte

bíblico situado na região do atual Israel e, na tradição cristã, associado ao itinerário místico da subida a Deus, ”, nesse jogo, passa a figurar como ruptura. Em Casaldáliga, ele aparece como figura crítica de um percurso espiritual que só se legitima se incluir também a descida ao chão da história. No prólogo de *Espiritualidad de la Liberación* (Casaldáliga, 1993, p. 5-11), o próprio autor explicita que João da Cruz, “carmelita”, situou no Monte Carmelo “ese itinerario que lleva a Dios” e acrescenta que, fosse ele latino-americano, talvez tivesse escrito a “Subida al Machu-Pichu: la subida y la bajada”; com isso, o símbolo tradicional da ascensão mística é deslocado para uma espiritualidade de dupla direção, em que contemplação e compromisso histórico devem permanecer unidos. Não por acaso, ao glosar a terceira copla, Casaldáliga afirma categoricamente que “para ir al cielo no tenemos otro camino más que la tierra” e que é preciso “subir” a Deus e “bajar” aos humanos, num vaivém incessante de contemplação e ação. O Monte Carmelo, portanto, passa a condensar, no interior do poema, a crítica a toda espiritualidade que sobe sem voltar ao mundo. A progressão verbal (“ireis”, “vais”, “sobes”, “baixais”) encena um deslocamento irregular: a aspiração vertical que não se completa, o impulso místico que se desvincula da base terrestre. A crítica não se sobrepõe ao conteúdo, no entanto, refrata-o internamente.

Nesse sentido, essa crítica se articula com a perspectiva de Leonardo Boff (1994), que denuncia a alienação produzida pelas estruturas eclesiais hierárquicas e centralizadoras. Para Boff, a verdadeira missão cristã não se realiza nas cúpulas do poder religioso, mas na práxis concreta das comunidades de base, que surgem como alternativa libertadora ao isolamento institucional:

As comunidades de base formam este povo em marcha; sua existência lança um desafio à hierarquia que monopolizou em suas mãos todo o poder sagrado, para que ela se entenda como serviço e não como poder que se exerce a partir do próprio poder, mas como mediação para a justiça, a fraternidade e a coordenação do povo, não permitindo que se criem estruturas monopolistas e marginalizadas em seu seio (Boff, 1994, p. 197).

O poema, ao questionar

Por /on/de i/reis/ para o céu
se//pe/la/ te/rra não vais?”

expõe o impasse histórico entre a espiritualidade que se fecha em si mesma, afastando-se do compromisso com os pobres e marginalizados, e a espiritualidade crítica e popular, que brota do chão da vida concreta. O paralelismo geográfico (céu / terra) adquire relevo

adicional porque incorpora o padrão 2-4-/2-4 de distribuição acentual (Cohen, 1974, p. 76), cujo efeito de espelho reforça a exigência de reciprocidade entre transcendência e história. Quando esse paralelismo é interrompido pela cesura proposital após “céu”, ativa-se o procedimento descrito como desvio metro-sintaxe: a quebra métrica repõe a dissociação denunciada, expondo, no próprio fluxo do verso, a desconexão que o poema interroga. Constatamos que a subida ao Monte Carmelo, se desvinculada da realidade terrestre, converte-se em uma ascensão vazia, alienada do verdadeiro sentido da fé. Em “Alturas de Machu Picchu”, Pablo Neruda propõe uma reflexão similar ao mergulhar na história e na memória coletiva dos povos latino-americanos. Ele afirma: “Deixa-me enfiar a mão [...] para subir do fundo com um ramo de água secreta e de verdades submersas [...]” (Neruda, 2010, p. 36), destacando que a verdadeira ascensão exige uma descida prévia às profundezas do humano. As ruínas de Machu Picchu, assim como o Monte Carmelo, configuram-se como espaços de questionamento. Neruda rejeita qualquer celebração vazia da espiritualidade e desconectada do sofrimento histórico e humano, juntando-se à crítica de Casaldàliga no sentido da alienação da fé.

Nesse contexto, Boff identifica nas comunidades eclesiais de base o resgate dessa espiritualidade comprometida. Elas representam a “rua” de Casaldàliga – o lugar da fé que se enraíza na história, no serviço, na justiça e na fraternidade. O contraste poético entre o céu e a terra, entre o Monte e o mundo, revela a urgência de uma espiritualidade que desce e age.

A estrutura interrogativa, aliada aos recursos sonoros, rompe a linearidade sintática ao fazer da apóstrofe um núcleo discursivo instável: o “tu” interpelado transita entre possíveis destinatários — a instituição, o fiel, o leitor. Essa indefinição é sustentada pela quebra da progressão frasal e pela duplicidade de planos semânticos (o espiritual e o terreno), constituindo uma unidade de sentido marcada por sobreposição e descontinuidade. A voz poética, nesse momento, é provocadora e se recusa a isentar de responsabilidade aqueles que buscam ascender espiritualmente sem descer à realidade concreta. Nesse ponto, a contextualização histórica se evidencia, ressignificando o Monte Carmelo à luz da Teologia da Libertação. Pedro Casaldàliga, ao inserir o símbolo do Monte Carmelo no horizonte latino-americano, rompe com a visão tradicionalmente contemplativa do lugar místico. O Monte Carmelo, que em São João da Cruz (1960) representa o itinerário interior da ascensão espiritual, é aqui reinterpretado como desafio ético e histórico: no *Cântico Espiritual*, a subida do monte figura como metáfora da “união transformante com Deus” e como busca de um “estado elevado de perfeição e

desapego” (Cruz, 1960, p. 277); em Casaldáliga, essa herança mística é submetida à prova da história. O verbo “baixais” indica a ordem própria de uma formação verdadeiramente fraterna: subir ao Carmelo exige retornar às criaturas. A pergunta denuncia aqueles que se pretendem próximos do Criador, mas se afastam dos sujeitos em estado de desfavorecimento social. A subida que não desce perde densidade espiritual, pois rompe o vínculo entre contemplação, fraternidade e responsabilidade histórica. Segundo Celso Cunha e Lindley Cintra, em *Nova gramática do português contemporâneo* (2010), a forma verbal deve ser lida a partir de sua flexão e de seu valor morfossintático. Nessa direção, o emprego de *vós* situa o verso numa dicção de cerimonialidade, de timbre arcaizante e de interlocução religiosa, campo em que esse tratamento ainda se conserva com força expressiva. Por outro lado, Napoleão Mendes de Almeida, em *Gramática metódica da língua portuguesa* (Almeida, 2009), permite precisar a distinção entre a forma do indicativo e a do imperativo no paradigma de *vós*. Napoleão de Almeida registra, para o imperativo positivo, formas como “havei *vós*”, “sede *vós*” e “estai *vós*” (Almeida, 2009, p. 238), o que confirma que, no caso de *baixar*, a forma exortativa seria *baixai*, e não *baixais*. Assim, “baixais” deve ser lido como presente do indicativo, isto é, como forma assertiva que imputa ao interlocutor um gesto em curso ou habitual. O verso adquire, desse modo, maior dureza crítica, pois deixa de configurar um chamado à descida e passa a inscrever verbalmente uma conduta, expondo, na própria flexão, a fratura entre a altura sacralizada e o chão do sofrimento humano.

Sob a lente da *Dialética Negativa*, de Theodor Adorno (2009), a crítica de Casaldáliga adquire uma profundidade renovada, ampliando as implicações éticas e sociais de sua poesia. Adorno denuncia como o princípio de identidade, ao impor uma unidade artificial, suprime as contradições inerentes à realidade e reproduz, em si mesmo, uma violência ideológica (Adorno, 2009). Esse apontamento encontra eco na estrutura do poema, onde a oposição entre “céu” e “terra” reflete um tensionamento crítico do discurso religioso tradicional, de desconexão entre a dimensão celestial e a terrena. Em vez disso, a poesia mantém a contradição exposta, transformando-a em um ato de negação produtiva.

O embate no poema articula-se também com a visão de Antônio Candido sobre a função crítica da literatura:

A literatura é essencialmente uma reorganização do mundo em termos de arte; a tarefa do escritor de ficção é construir um sistema arbitrário de objetos, atos, ocorrências, sentimentos, representados ficcionalmente conforme um princípio de organização adequado à situação literária dada, que mantém a estrutura da obra (Candido, 2006, p. 186).

Esse princípio de reorganização encontra expressão no verso

Por onde ireis para o céu
se pela terra não vais?

revela como a literatura integra múltiplas funções, estética, cognitiva e pragmática, de maneira intrínseca e concomitante. Sobre isso, afirma D’Onofrio que a literatura transcende os limites do entretenimento, transformando-se em um conhecimento crítico. Afirma o autor que “A literatura nos mostra o homem com uma veracidade que as ciências talvez não tenham. Ela é o documento espontâneo da vida em trânsito [...]” (D’Onofrio, 2007, p. 25). A integração dialética das ideias de Adorno, Candido e D’Onofrio, cada uma com suas contribuições, revela a complexidade crítica do poema e reafirma a função emancipadora da literatura como um espaço de resistência e de reimaginação do mundo. Ainda sobre o verso 9, a palavra “céu”, condensada no fecho do verso como monossílabo tônico, amplia a força do questionamento e dirige o olhar para a contradição denunciada, pois concentra, numa emissão breve, a altura espiritual que o verso seguinte submete imediatamente à exigência da terra. Como em Adorno, a negação mantém sua seriedade crítica ao desestabilizar as estruturas ideológicas que confortam, mas não libertam (Adorno, 2009, p. 210). Casaldáliga realiza, portanto, uma operação poética profundamente crítica: transforma o símbolo místico, o Monte Carmelo, em um itinerário de ações concretas.

Os versos 13 a 16,

Sanarão velhas feridas
os azeites da lei?
São bandeiras ou são vidas
as batalhas deste Rei?

desvelam a crítica aos rituais esvaziados de sentido e à instrumentalização da fé, posicionando-se como uma interrogação vigorosa sobre as contradições do exercício religioso em um contexto de penúria humano. O verso se constrói sobre uma metáfora de cura, expressa nos “azeites da lei”, que remete aos símbolos tradicionais de unção e restauração espiritual. Contudo, a metáfora traz a ideia de denúncia de que tais “azeites”, emblemas de rituais e normas, não têm efeito para as feridas reais. Como sugere Casaldáliga (1980, p. 29), essas feridas possuem um nome específico no contexto histórico e social: o latifúndio. Essa operação crítica evidencia que as "feridas" que

demandam cura são, na verdade, as cicatrizes deixadas por décadas de exploração e opressão. Há, subjacente, a revelação de uma desordem organizada em que a perpetuação da injustiça repousa sobre estruturas hierárquicas que simulam ordem.

Essa reflexão encontra ressonância no pensamento de Sérgio Buarque de Holanda, que, ao examinar as fragilidades da organização social brasileira, pontua:

Nossa anarquia, nossa incapacidade de organização sólida, não representam, assim, um fenômeno moderno. [...] A hierarquia que exaltam é que precisa de tal anarquia para se justificar e ganhar prestígio. E será legítimo, em todo caso, esse recurso ao passado em busca de um estímulo para melhor organização da sociedade? Não significaria, ao contrário, apenas um índice de nossa incapacidade de criar espontaneamente? As épocas realmente vivas nunca foram tradicionalistas por deliberação (Holanda, 1995, p. 50).

A crítica de Holanda à perpetuação de estruturas hierárquicas ritualizadas amplia a análise sobre desses versos ao revelar que, sem um compromisso criativo e transformador, tanto as organizações sociais quanto a fé correm o risco de apenas reiterar as contradições que pretendem superar. A argumentação sociológica de Holanda, sublinha que o passado não pode ser o refúgio da estagnação; ele é o ponto de partida para uma reconfiguração.

Em outras palavras, o poeta expõe, assim, o caráter inócuo de uma religiosidade que se limita (e muitas vezes se faz limitadora) a formalismos vazios e que, ao invés de atuar sobre as chagas da injustiça, permanece como um gesto autossuficiente e isolado, dissociado da concretude histórica em que essas feridas são abertas e perpetuadas. Sendo assim, o esvaziamento é reforçado pela ironia incisiva que perpassa a oposição central dos versos:

São bandeiras ou são vidas
as batalhas deste Rei?

A indagação tensiona os sentidos da ação religiosa e suas implicações éticas, evidenciando a falência de uma fé transformada em instrumento político ou ideológico. A bandeira, nesse cenário, símbolo de causas e conquistas, aparece aqui como um signo ambíguo: ao mesmo tempo em que pode representar um ideal justo, ela carrega o risco de se converter em emblema de guerras e disputas que não defendem vidas, mas as sacrificam.

Por isso, essa crítica dialoga diretamente com a reflexão de Enrique Dussel sobre as bases violentas da modernidade. Conforme Dussel, a ontologia é fundada sobre uma

experiência prática de dominação e conquista, onde o *ego conquiro* antecede e sustenta o *ego cogito* cartesiano. A modernidade europeia, por exemplo, legitimada por essa lógica, impõe-se violentamente como centro e relega os povos colonizados à condição periférica, negando-lhes autonomia e sentido histórico. A crítica casaldaliguiana torna-se evidente, assim, na denúncia de um sistema que oculta sua violência estrutural sob o verniz ideológico das “bandeiras”, mas cujo preço é pago com as vidas sacrificadas em nome do poder (Dussel, 1977, p.10).

A concentração expressiva do trecho, produzida pela secura sintática e pela economia lexical, reforça a precisão e o impacto das imagens, como se o próprio discurso poético recusasse o excesso ornamental que denuncia nos rituais vazios. A forma e o conteúdo, nesse ponto, convergem para uma crítica de natureza estética e ética, em que cada palavra incide como golpe contido e exato contra a dissociação entre fé e ação.

A contundência dessa denúncia é aprofundada quando analisada à luz de mais um ponto de vista de Dussel, no qual a dominação revela seu verdadeiro rosto:

A dominação se transforma em repressão quando o oprimido tende a libertar-se da pressão que sofre. Diante do gesto ou pretensão de fugir da situação de dominado, o dominador redobra sua pressão dominadora: reprime. A repressão pode ser individual e psicológica, mas sempre é pressão social. Assim as normas culturais são introjetadas pela educação e pelo castigo na própria estrutura psíquica da criança, do homem. O homem normal é hoje um reprimido. Mas, ao mesmo tempo, politicamente: o poder político ou econômico reprime policial e militarmente o povo que se levanta. A repressão é o rosto descoberto da dominação (Dussel, 1977, p.60).

A crítica de Dussel desvela o mecanismo repressivo, e complexo, que sustenta as estruturas de poder. As batalhas travadas pelo “Rei” (o Império, em suas múltiplas manifestações históricas e contemporâneas) estão convertidas em instrumentos de repressão e silenciamento, nos quais o povo, ao tentar se libertar, sofre a resposta brutal de um sistema que redobra sua violência para manter o domínio. Casaldáliga, ao mostrar os signos “bandeiras” e “vidas”, expõe essa repressão em seu impacto humano: a vida, símbolo primeiro e último da dignidade, é convertida em meio, em sacrifício. A pergunta poética, portanto, convoca o leitor a confrontar o abismo entre a aparência ideológica do discurso redentor e a realidade de um poder que reprime e mata.

Reiterando, a oposição entre “bandeiras” e “vidas” projeta-se como um questionamento sobre a finalidade das ações religiosas e de suas implicações no mundo real. As batalhas evocadas nos versos, travadas sob o signo do divino, são aqui postas sob

suspeita: servem para redimir os que sofrem ou apenas perpetuam as estruturas de poder que os oprimem? A referência ao “Rei” torna-se duplamente crítica, pois ao mesmo tempo em que evoca o Cristo redentor, contrapõe-se à imagem dos “reis” terrenos que instrumentalizam a fé para legitimar disputas que ignoram a dignidade humana. O poeta demanda, portanto, uma reorientação do compromisso religioso: pela defesa concreta da vida.

1.3.2 O monte e a rua

No primeiro verso da estrofe seguinte,

É a cúria ou é a rua
onde amadurece a missão?
Se deixais que o Vento se encrua
o que ouvireis na oração?

a anáfora, articulada do verbo ser, configura um processo de segmentação rítmica que desfaz o encadeamento lógico em favor de uma pulsação que ora afirma, ora interpela. O homeoteleuto nas palavras sequenciais do verso, “cúria”, “rua”, aproxima domínios teológicos e sociais antagônicos que neutraliza oposições rígidas. Assim, o verso opera por descontinuidade organizada, substituindo o vetor referencial por uma rede de correspondências que desloca o litúrgico para o plano da rua. De fato, a cúria, espaço de poder, institucionalidade e hierarquia, é colocada em contraste direto com a rua, símbolo da vida pulsante e do compromisso real com os que sofrem.

A teóloga Elisabeth Schüssler Fiorenza (2015) denuncia o modo pelo qual discursos cristológicos e estruturas eclesiais podem reinscrever formas históricas de dominação. Ao empregar o termo “kyriarcal”⁹, a autora se refere a uma ordem mais ampla de poder, centrada no *kyrios* e sustentada por hierarquias de mando que articulam gênero, classe, raça e colonialidade. Nessa perspectiva, uma hermenêutica feminista de libertação deve submeter tais discursos a crítica rigorosa, de modo a desconstituir leituras que

⁹ Em Fiorenza (2015, p. 67), “kyriarcal” nomeia o patriarcalismo eclesiástico e a rede mais vasta de mando inscrita no *kyrios*, o senhor, cuja autoridade se reproduz por discursos *kyriocêntricos* e por relações históricas de subordinação. Por isso, a autora desloca a análise do simples sexo/gênero para “the struggles against kyriarchy”, entendida como “the multiplicative interstructuring of systems of dehumanization”, isto é, para o entrelaçamento de gênero, classe, raça e colonialidade na produção da exclusão. Nessa chave, leituras cristológicas e instituições religiosas deixam de ser neutras: podem reinscrever uma “Christian kyriarcal identity formation” sempre que naturalizam o poder, sacralizam a hierarquia e convertem a fé em legitimação da desigualdade.

perpetuam exclusão e a reconceituá-las “in the interest of emancipatory praxis” (Fiorenza, 2015, p. 67).

Ao confrontar a cúria como espaço de alienação histórica, Casaldáliga faz da pergunta poética uma crítica às formas institucionais que administram o sagrado como poder. Essa inflexão pode ser lida em diálogo com Fiorenza, para quem as estruturas patriarcais da religião tendem a converter a fé em mecanismo de exclusão, controle e silenciamento.

Nos versos seguintes dá-se a repetição do termo “Vento”, em paralelismo anafórico, que o dispõe como uma força personificada, constante e onipresente, espiritual e simbólica. O paralelismo se faz com um período composto formado por orações subordinadas e coordenada, com uma estrutura condicional, com foco em ação factual, presente, ou em um futuro próximo como uma hipótese possível:

Se deixais que o Vento se encrua
o que ouvireis na oração?

E a de período composto por duas orações, uma subordinada adverbial condicional e uma oração principal interrogativa:

Se não ouves a voz do Vento
que palavras levareis?

O “Vento”, força libertadora e dinâmica, é associado à ruptura e à transformação. Contudo, o verbo “encruar” denuncia a paralisação desse movimento quando a instituição se recusa a ouvir a voz do Espírito, confinando a fé em estruturas inertes e alienantes.

Nessa direção, a subjetividade profética descrita por Valério (2012, p. 61), em relação à oposição entre “a cúria ou a rua” (v. 17), destaca que o profetismo, para Casaldáliga, não é uma abstração teológica, mas uma práxis encarnada. No Araguaia, a espiritualidade profética ressignifica o “cativeiro” como espaço de resistência e esperança, desafiando as estruturas que perpetuam a opressão.

O modo de disposição sintática invertida – um hipérbato, nas estrofes apresentadas, em que a condicional é priorizada, com rimas cruzadas, com relação motivada entre si – rua/encrua, missão/oração, vento/sacramento, levareis/dais, contribuem para a criação de uma gravidade sonora que transmite o peso das indagações, revelando que, para além da prática individual há uma estrutura sistêmica que insiste em ignorar a voz do Espírito. Essa crítica encontra respaldo em Ellacuría (1990):

La realidad histórica es, pues, un proceso donde los hombres, como totalidad estructuralmente organizada, en su relación activa con la realidad material, la transforman desde un determinado horizonte, en cuanto a lo que quieren, pueden y deben ser, dentro de un campo de posibilidades y de imposibilidades. Y en esa transformación, que es dinámica, dialéctica y conflictiva, las realidades opresoras que buscan dominar y las realidades oprimidas que luchan por liberarse se configuran mutuamente (Ellacuría, 1990, p. 39).

No âmbito das figuras de repetição, nos versos:

O que dareis por sacramento
se não os dais no que dais?

a epanalepse, construída na flexão verbal do verbo dar, “dais”, que é recuperada ao final, é uma ênfase no desnudamento da contradição entre o ato representativo e a inércia ética de uma fé que se recusa a tocar a materialidade do sofrimento humano.

Conforme Ellacuría (1990), a realidade histórica é campo de possibilidades, onde estruturas opressoras e sujeitos oprimidos se constituem mutuamente. Se o sacramento, enquanto signo, deve encarnar a mediação entre o humano e o divino, sua efetividade se anula quando cessa de intervir na transformação do mundo concreto. Ignorar a voz do “vento” – que aqui designa simultaneamente o Espírito e o clamor dos que padecem – equivale a silenciar o próprio princípio escatológico da fé. A construção poética reforça a interrogação, que se impõe como um chamado à coerência: de que serve o sacramento, a palavra, o rito, se ele não transforma a realidade do outro? A prática religiosa, aqui, não é simplesmente questionada, mas desconstruída em seu aspecto convencional, e abre espaço para uma espiritualidade inegociável.

O tempo histórico e o tempo da práxis libertadora se alinham ao pensamento de Paulo Freire. Como afirma Freire, o diálogo não pode ser dissociado da ação concreta; ele se realiza como práxis, na qual ação-reflexão-ação se dão simultaneamente. Para Freire, o diálogo é encontro de seres humanos:

O diálogo, como encontro dos homens para a ‘pronúncia’ do mundo, é uma condição fundamental para a sua real humanização. [...] É preciso que fique claro que, por isto mesmo que estamos defendendo a práxis, a teoria do fazer, não estamos propondo nenhuma dicotomia de que resultasse que este fazer se dividisse em uma etapa de reflexão e outra, distante, de ação. Ação e reflexão e ação se dão simultaneamente (Freire, 1987, p. 100).

A afirmação de Freire encontra ressonância nos versos 23 a 26:

Se cedeis diante do Império
a Esperança e a Verdade,
quem proclamará o mistério
da inteira Liberdade?

O primeiro verso desta estrofe retoma outro, “Se deixais que o Vento se encrua”, endureça-se, torne-se cruel, mostra uma crítica à alienação que surge do silêncio conivente e da omissão sistemática. O "Império" é exposto como um dispositivo de aniquilação da esperança e da verdade. Diante dele, a rua aparece como o lugar onde a missão se realiza, onde a luta libertadora se concretiza no dialogismo com o povo.

Na estrofe final, há uma estrutura de silogismo poético organizada com a conjunção subordinativa condicional, que estabelece um raciocínio dedutivo partindo de premissas para chegar a uma conclusão:

Se o senhor é Pão e Vinho
e o Caminho por onde andais,
se ao andar se faz caminho
que caminhos esperais?

Nessa perspectiva, temos uma premissa maior, a hipótese:

Se o senhor é Pão e Vinho
e o Caminho por onde andais,

uma premissa menor, a afirmação:

se ao andar se faz caminho

e a conclusão, com uma pergunta com efeito retórico:

que caminhos esperais?

Os versos convertem o Pão e o Vinho, signos eucarísticos, em figuras de resistência e partilha, condensando a luta e a fé histórica dos marginalizados. Nesse ponto, o poema se aproxima do pensamento freiriano ao reinscrever a ação no tempo da história vivida: contra a linearidade da opressão, o instante poético reabre o presente e faz da palavra o espaço concreto da rua. No epílogo de *Espiritualidad de la Liberación*, essa compreensão processual da fé libertadora aparece vinculada à imagem do caminho: “Nosotros en América Latina buscamos entender el proceso de liberación como un camino no sólo a la libertad de orden social y político (que es capital) sino igualmente, y

sobre todo, hacia la amistad plena con Dios y entre nosotros” (Casaldáliga; Vigil, 1993, p. 145). A imagem lírica da travessia, assim, adquire espessura ética, pois desloca o sujeito para uma zona de risco e criação, onde liberdade e peregrinação se confundem: a ideia de que a fé, quando separada da prática, não passa de um conceito estéril, incapaz de transformar o real. A poesia, então, opera como uma síntese estética e crítica, ao mostrar que o verdadeiro sacramento – o Pão e o Vinho – só se cumpre no ato de caminhar, na concretude de solidariedade e luta. Ao interrogar “que caminhos esperais?”, a voz poética recusa qualquer resposta que se acomode à espera passiva; exige, portanto, uma caminhada histórica, onde a espiritualidade se realiza como prática libertadora e a esperança se torna horizonte. Em síntese, a conclusão do silogismo é a de que o Senhor é a meta (o Pão e o Vinho) e o meio (o Caminho).

“Perguntas para subir e descer o Monte Carmelo” torna-se uma interpelação poética, com valor ético, que desafia as estruturas religiosas e sociais ao exigir uma espiritualidade comprometida com a justiça e a liberdade. Ao deslocar o sentido tradicional do Monte Carmelo para o horizonte histórico latino-americano, Casaldáliga subverte a ascensão espiritual desvinculada do mundo concreto, insistindo que a verdadeira subida exige, antes, uma descida ao chão das lutas populares. A negatividade estética, como propõe Adorno, encontra aqui seu ápice: o poema não oferece resoluções harmônicas, mas preserva as contradições entre transcendência e história, cúria e rua, rito e práxis. No final, a voz lírica provoca o leitor a caminhar, a construir um itinerário de fé que não ignora o outro nem as feridas históricas.

1.4 Maria no cotidiano

1.4.1 O ritmo do Sagrado

Em “Maria de cada dia”, da obra *Fogo e cinza ao vento* (Casaldáliga, 2022b), o poeta faz dos gestos ordinários uma via de acesso ao mistério. A figura de Maria é reconfigurada como presença de resistência, cuidado e acolhimento, em contínuo trânsito entre imanência e transcendência. Essa leitura encontra lastro em *Espiritualidad de la Liberación*, quando Casaldáliga e Vigil afirmam que “nuestra teología, nuestra espiritualidad, nuestras comunidades han podido llegar a santa María de la Liberación, la auténtica María del Magníficat y de Pentecostés” (Casaldáliga; Vigil, 1993, p. 129). O

enunciado vincula a Maria latino-americana à força libertadora do *Magnificat* e à abertura pneumática de Pentecostes, deslocando a devoção mariana para o campo da história concreta, onde a santidade se mede pelo cuidado diário, pela acolhida dos pobres e pela permanência ativa da esperança. Ressalto que a imagem mariana, nesses termos, habita a imanência sem ceder à clausura, mantendo-se no entrelugar do comum e do profético, onde o cotidiano se torna campo de liberdade vivida. Sob a lente da negatividade estética de Adorno, esta análise explora como o poema expõe as dicotomias entre o sagrado e o secular, entre o trabalho silencioso e a presença divina.

Maria de cada dia

Enquanto a noite cresce, a cada dia
acende o Amor sua chama
em teu candeeiro de óleo desvelado,
sempre igual e crescente.
O pão da tua moenda é cozido, a cada dia,
debaixo do fogo tranquilo dos teus olhos,
enquanto cresce também a madrugada.
A fonte da praça te entrega, a cada dia, sua esmola
enquanto cresce o coração do mundo.

Como a ave do Tempo vais e vens,
da casa para a rua, do Mistério ao mistério,
muitas vezes por dia,
e levas com teus passos o compasso das horas...
Tu sabes o que é viver a pulso lento,
sem novidades para a pressão humana.
Quase sem distância: a de um grito.
Nesta pobre aldeia que vigiam
as figueiras comadres e a sentinela de um cipreste escuro.

— De Nazaré vai sair algo bom?
José chega cansado, toda noite.
E o Menino traz a fome entre os dedos,
pela décima primeira vez.
— O que você quer, filho?

(As amêndoas se olham, assustadas de prazer,
e o prato transborda mel por todas as partes).

Tu já deixaste o fuso sobre o banco dormido
e a lâ suspira brancamente.
Esta manhã foste buscar ramos de arbusto
e te sangram as mãos, em silêncio.
Lavaste a roupa no arroio,
e te cheiram as mãos a alvejante de ervas.
Depois ordenhaste as duas cabras submissas,
e tens inteira sabor a leite.
Ontem soprou o siroco, e queimou tuas flores.
Hoje irrompe o simún
como uma tropa de soldados romanos,
e é preciso fechar tudo e, com a pressa, na escuridão

perdeste um dracma, resgatado
do tributo a Herodes.

Se as vizinhas rompem teu retiro, como galinhas loucas,
tu sorris.
Um dia nasce uma criança, e tu a embalas.
E um dia morre um homem, e tu velas por ele.
Na panela inservível cresce um lírio avermelhado,
e tu regas sua lenta profecia.

Nazaré se despovoa, quando chega a Páscoa,
e tu marchas com todos,
peregrina do Templo,
com Javé pela mão,
com um salmo na boca.

A rota de Israel converge em tuas sandálias.
E os caminhos múltiplos do mundo
saem de teus pés caravaneiros.

Teu coração não para, dia e noite.
Dia e noite recolhem seus limpos baldes
a água da vida. E o Verbo se faz homem, dia e noite,
diante dos teus olhos,
ao longo das tuas mãos,
atrás do teu silêncio...

(Casaldáliga, 2022b, p. 102-104)

Em “Maria de cada dia”, a figura mariana é elaborada como presença espiritual inscrita na matéria humilde da vida diária, sobretudo no espaço feminino do cuidado, da vigília e do trabalho silencioso. Casaldáliga desloca Maria da solenidade abstrata para o interior da casa, da noite e da pequena chama que resiste no candeeiro. O extraordinário, assim, não se afasta do cotidiano; adensa-se nele, fazendo da cena doméstica uma mediação entre fé, história e permanência. A leitura encontra apoio em Antonio Candido, para quem a imagem poética aproxima realidades distintas e “refaz o mundo pela imagem” (Candido, 1996, p. 62). Essa operação se torna visível nos versos:

Enquanto a noite cresce, a cada dia
acende o Amor sua chama
em teu candeeiro de óleo desvelado,
sempre igual e crescente.

A imagem do candeeiro de óleo desvelado conecta o divino, sempre em alerta, ao labor diário. A chama, símbolo espiritual, é ressignificada pelo candeeiro, instrumento de uso doméstico e simples. O “Amor”, aqui, é a personificação de Maria, que ocupa um lugar intermediário entre o humano e o divino, configurando-se como mediadora do mistério em sua rotina. Maria ilumina os seres humanos com sua chama, sempre “igual e

crescente”, antítese que expressa a eternidade de seu Amor e zelo para que eles persistam na fé e na esperança, que curem suas chagas.

Da mesma forma, a imagem:

Na panela inservível cresce um lírio avermelhado,
e tu regas sua lenta profecia.

Na leitura desses versos ressoa um incomum efeito aliterante do som /r/, com predominância do /r/ brando, vibrante (avermelhado, lírio, cresce, profecia), /r/ vibrante (regas), arquifonema retroflexo (inservível). A imagem, com elementos surrealistas, integra dois elementos de realidades distantes, a panela e o lírio. A “panela inservível” — representação do cotidiano desgastado e silencioso — é transfigurada pela presença do “lírio avermelhado”.

Essa união entre mistério e ordinário inscreve, na rotina miúda de Maria, uma dimensão antecipadora que se cumpre no labor atento do cotidiano, aproximando o poema de uma sacralidade fundada na repetição dos cuidados, conforme descreve Simone de Beauvoir (1970). Para Beauvoir, “a mulher transpõe as funções de fêmea animal: ela alimenta a vida, reina sobre as regiões da imanência [...] garante a repetição das refeições, do sono; ela conserta tudo o que a atividade destrói ou desgasta” (Beauvoir, 1970, p. 220). Sob essa perspectiva, Maria ocupa o ponto em que manutenção da vida, duração do tempo e cuidado materiais se articulam, de modo que o lar e o trabalho doméstico adquirem espessura de lugar em que a transcendência se deixa perceber no interior das continuidades humanas.

A visão de Simone Weil (2003) sobre o belo acrescenta outra camada a essa leitura. Weil afirma:

In everything which gives us the pure authentic feeling of beauty there really is the presence of God. There is as it were an incarnation of God in the world and it is indicated by beauty. The beautiful is the experimental proof that the incarnation is possible. Hence all art of the highest order is religious in essence (Weil, 2003, p. 150).

O poema deixa entrever, na própria matéria humilde da vida, a presença divina assinalada pela beleza. O lírio que cresce na panela inservível condensa com precisão esse ponto, pois a imagem se oferece como figura de encarnação, em que o sagrado se mostra no interior do gasto, do resto e da pobreza material. A beleza aí inscrita atua, assim, como índice estético e espiritual de uma presença que se cumpre no ordinário. Antônio Candido

esclarece que “a unidade rítmica do verso é função do significado” (1996, p. 66). A analogia, ao reunir dimensões opostas, elabora uma estrutura em que o humano se torna veículo do mistério.

Enquanto a noite cresce, a cada dia
acende o Amor sua chama
em teu candeeiro de óleo desvelado,
sempre igual e crescente.
O pão da tua moenda é cozido, a cada dia,
debaixo do fogo tranquilo dos teus olhos,
enquanto cresce também a madrugada.
A fonte da praça te entrega, a cada dia, sua esmola
enquanto cresce o coração do mundo.

Através das anáforas adverbiais temporais (enquanto, a cada dia) o verso ancora-se em uma estrutura que se repete, mas também se desloca. O verbo crescer indica simultaneidade e permanência: a noite avança em direção à madrugada, que avança em direção ao dia; o trigo que produz o pão artesanal, rústico diariamente; a fonte da praça, ela mesma, com sua generosa e contínua água jorrante: tempo e espaço em expansão, que faz crescer a chama do Amor. Os ciclos vão se materializando no corpo do poema, na continuidade das coisas, do tempo, do espaço, do trabalho humano, reiterando a persistência da chama. Daí que, na convergência dessas figuras e movimentos — antíteses (dia-noite, sempre igual/crescente, fogo tranquilo), poliptotos (cresce, crescente), anáforas, o texto atinge uma dimensão transcendente, revelando o cotidiano como espaço onde o eterno é gotejado, “a cada dia”, sem alarde e sem fim.

Na cadência circular, o labor de Maria, na metáfora do tempo, ganha uma dimensão ritualística:

O pão da tua moenda é cozido, a cada dia

A imagem do pão se articula com o conceito de Fiorenza (2015), para quem o alimento subverte sua materialidade e se transforma em experiência divina. Fiorenza observa que, ao comer, especialmente em situações de fome, as pessoas experimentam Deus em cada grão, reconhecendo nele uma expressão do amor divino e da solidariedade universal (Fiorenza, 2015, p. 138). Acontece que o pão cotidiano de Maria carrega essa densidade espiritual e se torna um símbolo de comunhão e justiça, articulando uma crítica às hierarquias religiosas e sociais. Para Fiorenza, o alimento sustenta a vida, articulada

nas práticas de sobrevivência. Assim, o pão produzido por Maria, no espaço humilde do cotidiano, evoca a mesa de Sophia, um banquete de inclusão e solicitude .

Essa representação do pão no poema encontra relação com o conceito de mística descrito por Casaldáliga em *Quando os dias fazem pensar* (2007), onde ele afirma que “a mística, portanto, seria a vivência daquelas motivações maiores que sustentam e impulsionam a existência e o dia-a-dia de cada um de nós, pessoalmente e na comunidade” (Casaldáliga, 2007, p. 201). Maria, nos versos, vive essa mística ao transformar o ato humilde de fazer pão em um compromisso com o pobre e na busca de um “novo céu e uma nova terra”.

O labor cotidiano de Maria (assíduo, humilde, invisível) é associado a uma dimensão sagrada pelas anáforas. Enquanto a noite cresce, enquanto o pão é cozido, enquanto¹⁰ a fonte entrega sua esmola, o “coração do mundo” pulsa e se amplia em hipérbole (v. 9), conferindo ao gesto repetido uma universalidade silenciosa. O pão, portanto, é símbolo do esforço humano redentor, onde o trabalho do corpo e a fé do espírito se misturam e avolumam no fermento.

Há imagem lírica de delicada força: “fogo tranquilo dos teus olhos” (v. 6). A metáfora, ao unir serenidade e intensidade, estabelece uma estética do silêncio que, conforme Adorno (1998, p. 95), configura a verdade poética ao se afastar da alienação discursiva e do barulho da visibilidade. Esse silêncio de Maria, mostrado na constância desse fogo que arde sem alarde, revela um *ethos* de resistência e plenitude: ele não é ausência, mas um “estar ali” denso, que rompe com o produtivismo da modernidade e restitui o sentido cotidiano.

Para o teólogo e filósofo Paul Tillich, “o sagrado necessita ser expresso e só pode ser expresso através do secular, pois só através do finito o infinito pode se expressar” (2005, p. 226). No poema, a simplicidade é expressão do sagrado. Essa sacralidade encarnada converte as tarefas cotidianas como liturgia, onde o banal é potencialmente consagrado.

No fragmento abaixo, o efeito rítmico se apoia menos em correspondências sonoras do que na articulação do verso em segmentos sucessivos, cujas pausas internas e finais modulam o andamento do dizer. Para Rogério Chociay (1974), o verso se constitui como alinhamento de sílabas e pausas, e a estrofe, como unidade em que a cadência nasce

¹⁰ A recorrência de ‘enquanto’ faz do verso um batente litúrgico: cada corte tipográfico encerra a vigília e reinicia o lume, convertendo o tempo caseiro em catequese de fôlego e pausa.

da organização silábica, acentual e entoativa de cada linha. Assim, o movimento de ida e volta, a passagem “da casa para a rua, do Mistério ao mistério” e a desaceleração inscrita em “viver a pulso lento” encontram sua força no andamento pausado do enunciado, que converte a circulação cotidiana de Maria em medida das horas e da vida aldeã.

Como a ave do Tempo vais e vens,
da casa para a rua, do Mistério ao mistério,
muitas vezes por dia,
e levas com teus passos o compasso das horas...
Tu sabes o que é viver a pulso lento,
sem novidades para a pressão humana.
Quase sem distância: a de um grito.
Nesta pobre aldeia que vigiam
as figueiras comadres e a sentinela de um cipreste escuro.

Um anagrama comparativo delineia o movimento ininterrupto da Mulher – “ave” – “vais e vens” – “levas”. A par disso, a aliteração do fonema /t/ oclusivo surdo nas sílabas tônicas (Tempo – Mistério/mistério – distância) e átonas (Tu – lento – grito – sentinela), estruturam um eixo de significação da estrofe, a de que é ela que conduz o Tempo, é a metáfora – “ave do Tempo”: seus “passos” conduzem “o compasso das horas”; e a aliteração do sibilante /s/, cuja tessitura sonora espelha a fluidez do deslocamento da figura. A pausa final do verso, enfim, converte este “compasso das horas” em operação orgânica, justapondo o tempo humano ao ciclo litúrgico que atravessa a cena. Esse contexto pode ser associado à análise de Simone de Beauvoir (1970) sobre a mulher como símbolo ambivalente no espaço comunitário. Para Beauvoir, a mulher, enquanto centralidade do lar, conduz a interioridade imposta pelo patriarcado e sua vocação transcendental, frustrada pela estrutura que a submete: “todo existente é, ao mesmo tempo, imanência e transcendência; [...] quando o frustram em sua vitória, sua transcendência cai inutilmente no passado, isto é, recai na imanência” (1970, p. 301). A ambivalência está presente no poema onde Maria transita entre o ritual cotidiano e a dimensão representativa que transcende sua circunstância. O “compasso das horas”¹¹, enquanto organiza a rotina,

¹¹ Para Beauvoir (1970), a existência se define pelo jogo entre transcendência (projeto, ultrapassagem) e imanência (fixação na repetição e na facticidade); acontece que, quando a ultrapassagem é travada, a liberdade sofre um rebaixamento e a vida passa a operar sob o signo do retorno e do “sempre igual”. Lido sobre essa ótica, o “compasso das horas” materializa um tempo que passa pelo corpo e faz do passo uma medida reiterada, compondo uma rotina com força normativa; a cláusula “a de um grito” (v. 16) entra como limiar mínimo que deixa ver, no interior desse compasso, a possibilidade de exceder a repetição – possibilidade mantida sob contenção, conforme o quadro em que Beauvoir descreve a mulher socialmente

transforma o espaço doméstico em um *locus* de resistência, onde cada passo contém tanto a repetição silenciosa quanto a subversão do seu papel tradicional. Contudo, a harmonia fônica do verso é tensionada pela imagem abrupta e sensorial de “a distância de um grito” (v. 16), que interrompe o andamento pausado da cena. O grito, comprimido em medida mínima, introduz uma zona de urgência no interior da aldeia vigiada, fazendo com que o cotidiano deixe de aparecer como simples repetição doméstica. A imagem não indica uma transcendência frustrada de Maria, pois a figura mariana, no poema, já se encontra vinculada a um horizonte de eternidade que atravessa o tempo humano. O que se torna perceptível é a pressão histórica exercida sobre o feminino: o espaço doméstico, frequentemente reduzido pela ordem patriarcal à imanência da rotina, é transfigurado pela presença de Maria em lugar de vigília, passagem e resistência. Assim, “a distância de um grito” concentra a tensão entre o silêncio imposto e a força latente da voz, entre o compasso lento das horas e a possibilidade de romper a clausura social que tenta conter a mulher no interior da casa.

O cenário da aldeia, descrito com sutil precisão poética, participa dessa revelação por meio de uma linguagem que humaniza a natureza. A prosopopeia em “figueiras comadres” e “sentinela de um cipreste escuro” (v. 18) transforma o espaço físico em uma presença viva e vigilante. As figueiras, metáfora para comadres, remetem à convivência simples e íntima de uma aldeia, enquanto o cipreste, em seu silêncio escuro e imóvel, assume o papel de uma sentinela solitária, que vigia com austeridade o tempo e o espaço. Essa oposição entre a vivacidade das figueiras e a gravidade do cipreste sugere que a aldeia, em sua pobreza e quietude, é o teatro silencioso onde o sagrado se desvela. Destaco ainda que a imagem do cipreste, frequente em tradições literárias e iconográficas ligadas ao imaginário funerário e à transcendência, introduz no verso uma gravidade que excede a simples composição paisagística. Se as “figueiras comadres” inscrevem a sociabilidade da aldeia, a “sentinela de um cipreste escuro” adensa o campo visual com uma verticalidade austera, marcada pela vigília e pelo recolhimento. A memória cultural do cipreste, tantas vezes figurado como mãos verdes erguidas em oração nos cemitérios, amplia essa cena e a aproxima da finitude e da permanência, de modo que o espaço de Maria passa a reunir convivência cotidiana, sombra meditativa e abertura ao eterno.

constituída como Outro, empurrada para a imanência pela organização que reserva a soberania do projeto a uma consciência tomada por essencial.

Nesse conjunto de versos, Pedro alcança uma síntese em que a estrutura poética e o conteúdo simbólico se integram de forma orgânica. A metáfora, a aliteração, a sinestesia e a prosopopeia são mecanismos que se convertem ao tecido sagrado do cotidiano. Maria se mobiliza: ela transforma o espaço que percorre. A aldeia, animada pelas árvores e recolhida sob a vigília do cipreste, acompanha a figura de Maria em sua intimidade cotidiana. Seus passos medem as horas e inscrevem, no vaivém entre casa e rua, uma forma de presença atenta, em que o ordinário se abre à espessura do sagrado. Também aí se torna expressiva a alternância entre “Mistério” e “mistério”: com inicial maiúscula, o termo concentra a dimensão teológica da Encarnação; em minúscula, aproxima-se da vida diária, onde o divino se deixa perceber no interior dos afazeres, dos deslocamentos e do silêncio. A dubitação que se apresenta no verso inicial

– De Nazaré vai sair algo bom?
José chega cansado, toda noite.
E o Menino traz a fome entre os dedos,
pela décima primeira vez.
– O que você quer, filho?

é questionamento bíblico e histórico que gravita em torno da humildade de Nazaré, vila marginal, afastada do centro do poder político e religioso. O verso, em sua interrogação, é mais do que um recurso retórico: ele materializa a contradição entre expectativa e realidade, pois, do lugar desprezado, que conduz ao estigma da insignificância, surge a possibilidade de redenção. A pergunta, quase um murmúrio coletivo, funciona como um comentário social, ao mesmo tempo em que revela a centralidade do periférico, invertendo os valores do mundo.

Esse contexto de humildade é ampliado pela imagem seguinte, quando José, “cansado, toda noite”, retorna como figura de um cotidiano marcado pelo trabalho árduo e pelo silêncio da privação. Contrapondo-se à grandiloquência das narrativas heroicas, José é o herói que não aconteceu. Casaldáliga, ao trazer Nazaré como cenário, reitera sua escolha estética e ética: o lugar pequeno, a família simples, as vozes abafadas — é ali que o Mistério se encarna, longe do brilho das elites.

Essa perspectiva ganha sustentação na reflexão de Candido sobre a função total e social da literatura:

A função total deriva da elaboração de um sistema simbólico, que transmite certa visão do mundo por meio de instrumentos expressivos adequados. Ela exprime representações individuais e sociais que transcendem a situação imediata, inscrevendo-se no patrimônio do grupo. [...] A função social comporta o papel que a obra desempenha no estabelecimento de relações

sociais, na satisfação de necessidades espirituais e materiais, na manutenção ou mudança de uma certa ordem na sociedade (Candido, 2006, p. 56).

Casaldáliga, ao centrar-se na figura de Maria e no labor cotidiano, articula uma práxis que reflete o que Fiorenza denomina uma teologia feminista libertadora. Fiorenza argumenta que as estruturas sociais, políticas e religiosas não devem ser vistas como dualismos fixos, mas como redes interativas de poder, onde categorias como “masculino” e “feminino” são práticas discursivas moldadas por raça, classe e cultura (2015, p. 38). No poema, o cotidiano de Maria ultrapassa a esfera menor da domesticidade e passa a concentrar uma força ética própria: cuidado, vigília e persistência convertem a repetição diária em enfrentamento discreto, fazendo do espaço comum uma matéria de liberdade.

A metáfora presente em “traz a fome entre os dedos” (v. 21) intensifica essa dimensão ao inscrever a carência na extremidade do corpo, onde necessidade, toque e gesto se encontram. O “Menino”, em sua dupla condição corpórea e cristológica, traz nos dedos a fome física, sinal de um mundo que busca alimento espiritual e permanece preso às condições materiais da existência. A imagem desloca a fome de uma abstração social para uma presença sensível: ela aparece no corpo frágil, nos dedos, no ponto mínimo do contato com o mundo. Esse traço de vulnerabilidade humana ganha maior espessura à luz da crítica de Fiorenza às estruturas de opressão, pois a carência não surge como fatalidade natural, e sim como efeito histórico de relações que distribuem desigualmente alimento, cuidado e reconhecimento. O sofrimento do corpo infantil em Nazaré, marcado pela fome, articula-se com a carência de sentido de uma humanidade inteira, que, ao mesmo tempo, resiste e espera por um futuro possível. A densidade alegórica do verso reforça a crítica implícita a um sistema de marginalização, situando o sofrimento e a resistência num mesmo espaço simbólico. Como Fiorenza (2015) argumenta, as lutas emancipatórias não nascem com o movimento de Jesus, mas têm uma longa história de resistência que atravessa diversas culturas e contextos: “movimentos antigos e lutas emancipatórias contra a exploração kyriárquica não começam com o movimento de Jesus, mas têm uma longa história nas culturas grega, romana, asiática e judaica. As lutas emancipatórias das mulheres bíblicas devem ser vistas dentro desse contexto mais amplo de lutas culturais e políticas” (Fiorenza, 2015, p. 97). A resistência, portanto, é parte de um movimento coletivo a despeito do tempo e das fronteiras.

Casaldáliga traduz poeticamente essa visão, ao construir uma narrativa que, enraizada no particular — na fome do menino e na pobreza da família —, aponta para uma transformação coletiva. O verso conecta a experiência concreta da carência material

com a esperança. A fome do menino, assim como a pobreza de Maria, exige um olhar atento ao essencial, em que a carência material e a busca espiritual são companheiras de jornada.

Essa sutileza crítica é ainda mais acentuada pela prosopopeia do verso

(As amêndoas se olham, assustadas de prazer,
e o prato transborda mel por todas as partes).

onde o poeta eleva o instante ao extraordinário: as amêndoas, dotadas de vida e sensibilidade, observam-se em uma combinação de susto e júbilo, como se testemunhassem a própria materialização do milagre cotidiano. Os parênteses recortam, no interior da rotina pobre, um instante de suspensão e condensação sensível. A imagem lúdica e sensorial, embora com leveza, reverbera entre o pouco e o muito, o escasso e o transbordante. O verso seguinte fecha a estrofe com uma metáfora que rompe com a imagem inicial de privação. O mel transborda material e espiritualmente, sugerindo que o que é pequeno, pobre e quase invisível contém em si uma potência inesgotável. Há, nesse instante, um contraste intencional entre a pobreza do contexto e a riqueza do símbolo, tanto na tradição bíblica quanto na leitura crítica do poeta.

Mais adiante, na estrofe

Tu já deixaste o fuso sobre o banco dormido
e a lâ suspira brancamente.
Esta manhã foste buscar ramos de arbusto
e te sangram as mãos, em silêncio.
Lavaste a roupa no arroio,
e te cheiram as mãos a alvejante de ervas.
Depois ordenhaste as duas cabras submissas,
e tens inteira sabor a leite.
Ontem soprou o siroco, e queimou tuas flores.
Hoje irrompe o simún
como uma tropa de soldados romanos,
e é preciso fechar tudo e, com a pressa, na escuridão
perdeste um dracma, resgatado
do tributo a Herodes.

o verso inicial traz a metáfora o “fuso sobre o banco dormido”. O fuso, instrumento ancestral de fiar, aparece personificado como algo que “dorme”, interrompido momentaneamente pela pausa que é, também, uma suspensão da luta. A imagem é metonímica: ao falar do fuso, fala-se do labor constante de Maria, do corpo fatigado, da

ação repetida que sustenta a vida. Esse mesmo trabalho ganha ares sensoriais e afetivos na sequência com a sinestesia e prosopopeia de “a lã suspira brancamente” (v. 27). A lã, ao “suspirar”, assume a respiração de quem a trabalha, um gesto que humaniza o material bruto e imprime nele um movimento vital, como se a vida de Maria estivesse na matéria que ela molda.

A descrição que segue (vv. 28-33) aprofunda o vínculo entre o trabalho manual e o realismo imagético, transformando o cotidiano em um espaço onde se misturam a dureza física e uma delicadeza. A sequência de ações: “buscar ramos de arbusto”, “te sangram as mãos”, “lavaste a roupa no arroio”, “ordenhaste as duas cabras submissas”, desenha um cenário de esforço marcado por gestos simples, árduos e elementares. Aqui, o poema recupera o não-idêntico, na formulação adorniana, como resistência ao que é fixado e reificado. Para Adorno, “a identidade estética deve defender o não-idêntico que a compulsão à identidade oprime na realidade” (Adorno, 2011, p. 16). No cenário composto por Casaldáliga, o trabalho cotidiano escapa à redução funcional e passa a integrar uma temporalidade de cuidado, repetição e permanência. As tarefas: “cozer o pão”, “ordenhar cabras”, “regar o lírio”, conservam sua matéria concreta, mas são reorganizadas pelo poema como gestos de sustentação da vida. A anáfora “a cada dia” e a sequência “dia e noite” inscrevem, no verso, uma circularidade que não corresponde ao avanço abstrato do tempo produtivo; trata-se de uma duração vivida, feita de retorno, desgaste e renovação. Nesse sentido, a leitura aproxima-se de Adorno quando ele compreende a obra como processo, cuja unidade se forma pela relação dinâmica entre seus momentos internos, e não por uma síntese imóvel (Adorno, 2011, p. 270-271). O tempo no poema assume, assim, espessura ritual: retorna, acumula experiência e transforma o efêmero em permanência sensível.

A poesia parece reteritorializar o tempo, transformando-o em espaço sensível, como sugere Adorno (2011). O “cheiro de alvejante de ervas” e o “sabor do leite ordenhado” não pertencem apenas ao instante, mas se expandem como memória ritualística, permitindo que a experiência cotidiana revele algo que escapa à lógica do produtivismo. Daí que entre a repetição e o sagrado, o texto parece tensionar o efêmero e o permanente, o ordinário e o extraordinário, sem, no entanto, dissolver suas fricções.

O extraordinário se insinua no ordinário, sem dissolver a dureza do real. As ações se repetem, mas não se esgotam: o cotidiano emerge como uma matriz de resistência estética e ética, desdobrando o tempo, tornando visível o mistério do eterno, ainda que envolto na concretude da vida diária. Essa circunstância pode ser exemplificada por

personagens de outras obras de arte, como Úrsula Iguarán, cuja figura, descrita em *Cem anos de solidão*, materializa o mesmo paradoxo entre o comum e o sublime:

A diligência de Úrsula andava de braços com a de seu marido. Ativa, miúda, severa, aquela mulher de nervos inquebrantáveis, a quem em nenhum momento da vida se ouviu cantar, parecia estar em todas as partes desde o amanhecer até a noite já bem avançada, sempre perseguida pelo suave sussurro das suas anáguas de cambraia (García Márquez, 1996, p. 15).

Maria e Úrsula compartilham a capacidade de converter a repetição árdua do trabalho em uma zona de contato entre o humano e o transcendente. O cotidiano, nesse movimento, guarda resiliência, espessura espiritual e força de presença. A “diligência” de Úrsula e as mãos de Maria, que lavam roupas, colhem flores e ordenham cabras, compõem uma estética do fazer, marcada por uma espiritualidade imanente, sem espetáculo, sustentada na continuidade dos gestos. Em Maria, essa inteireza do cotidiano não se rompe diante da adversidade; ao contrário, incorpora a agressão do mundo natural e da história como matéria de permanência:

Ontem soprou o siroco, e queimou tuas flores.
Hoje irrompe o simún
como uma tropa de soldados romanos

A ordenação temporal permanece nítida, marcada pela passagem de “ontem” a “hoje”. O que se intensifica é a pressão da cena: primeiro, o vento que queima as flores; depois, o simún que irrompe como tropa romana. A natureza deixa de ser paisagem neutra e passa a carregar uma memória de violência, enquanto a imagem militar introduz no espaço doméstico a sombra da dominação histórica. Ainda assim, o poema não conduz a experiência para a dispersão fragmentária. A sequência preserva uma linha de continuidade: Maria atravessa o dia anterior e o dia presente sem perder sua unidade ética. O cotidiano ferido permanece inteiro porque é sustentado pelo trabalho, pela vigília e pela fidelidade silenciosa. Nesse ponto, a força do poema está menos na fratura do mundo que na capacidade de reunir, dentro da vida ordinária, sofrimento, cuidado e permanência. O poema justapõe o vento, a flor destruída e a irrupção comparativa dos “soldados romanos”, reunindo materiais diversos numa mesma tessitura verbal. Assim, o fragmentarismo, aqui, recai menos sobre a cronologia do que sobre a montagem imagética e histórica, em que o dado natural, o dado cotidiano e a figuração da violência imperial se aproximam sem apagar por completo suas linhas de fratura. Os ventos áridos, inicialmente descritos como

adversidades climáticas, assumem uma dimensão que faz convergir percepção sensorial e memória. A comparação do “simún” a “uma tropa de soldados romanos” converte o evento atmosférico em signo de dominação política, instaurando um espaço poético em que os elementos concretos se reorganizam como segmentos autônomos. A imagem, assim, funda-se menos em seu valor referencial e mais em sua potência estrutural de reorganizar o real, fundindo o natural e o histórico numa única operação. Para Beauvoir (1970), as dificuldades enfrentadas pelas mulheres, como pobreza e violência, são frequentemente ressignificadas. Beauvoir argumenta que, embora a maioria das mulheres aceite resignadamente sua sorte, aquelas que buscaram transformá-la não o fizeram para exaltar sua singularidade, mas para sobrepujar as limitações impostas pela sociedade patriarcal: “As próprias manifestações e iniciativas femininas só se valorizaram quando uma decisão masculina as prolongou eficientemente” (Beauvoir, 1970, p. 170).

A adversidade que cerca Maria, o vento abrasivo, o tributo imperial, a perda do dracma, não desfaz a unidade de sua presença. Ao contrário, cada episódio é recolhido pelo poema como parte de uma mesma duração cotidiana, em que sofrimento, trabalho e cuidado compõem a espessura de uma vida inteira. Maria não se define pela ruína do mundo que a rodeia, mas pela capacidade de atravessá-la sem romper o vínculo com a casa, com os gestos e com a esperança. O tempo se organiza em repetições discretas, sem triunfo exterior, mas carregadas de permanência: lavar, colher, ordenar, procurar, acender, resistir. A força da figura mariana está nessa fidelidade miúda, pela qual o cotidiano deixa de ser simples rotina e passa a concentrar uma forma de inteireza. O poema, assim, não busca a verdade na disjunção moderna do sujeito, mas na persistência de uma presença que sustenta a vida quando a história pesa sobre os corpos.

Nesse contexto, trago para essa discussão o conceito de Paul Tillich sobre a alienação existencial que ilumina a experiência de Maria como expressão de uma separação fundamental entre o ser e seu fundamento último. Tillich argumenta que “o estado da existência é o estado de alienação”, no qual o ser humano se encontra afastado de si mesmo, dos outros e de seu próprio ser essencial, e essa alienação adquire formas particulares em cada época histórica (Tillich, 2005, p. 339). A perda do dracma representa uma ruptura existencial, onde a sobrevivência é marcada pela precariedade e pela impotência diante de estruturas de poder.

e é preciso fechar tudo e, com a pressa, na escuridão
perdeste um dracma, resgatado

do tributo a Herodes.

Para Tillich, a alienação estrutural é uma qualidade abstrata, uma manifestação concreta das “estruturas da finitude transformadas em estruturas de alienação” (Tillich, 2005, p. 339).

O poeta resgata, assim, o que há de sagrado no mínimo, no esquecido, ao mesmo tempo em que denuncia, com crítica, as estruturas que perpetuam o sofrimento. A poesia, nesse momento, atinge seu ápice ético-estético: ela denuncia e eleva, transforma o ordinário em universal e o humilde em protagonista da redenção.

Inserido neste mesmo ambiente, os versos

Se as vizinhas rompem teu retiro, como galinhas loucas,
tu sorris.
Um dia nasce uma criança, e tu a embalas.
E um dia morre um homem, e tu velas por ele.
Na panela inservível cresce um lírio avermelhado,
e tu regas sua lenta profecia.

há um recorte preciso da convivência comunitária e sua articulação com o mistério do cotidiano. A cena é introduzida com uma comparação aparentemente simples e leve — “como galinhas loucas” (v. 40) — que destila, no entanto, uma crítica irônica ao ruído das relações humanas. A imagem das vizinhas, comparadas a galinhas que rompem o “retiro”, insinua uma desordem coletiva e contrasta com a interioridade de Maria. Aqui, o retiro é um espaço físico, pois trata-se de um espaço de quietude espiritual, onde a figura de Maria se diferencia das turbulências ao redor. Se a metáfora produz um tom humorístico imediato, ela é igualmente crítica, pois a agitação das vizinhas opõe-se ao ritmo que caracteriza a existência de Maria, uma figura que, no caos da aldeia, permanece mediadora entre o transitório e o eterno. Essa oposição entre o movimento desordenado e o gesto sereno é aprofundada pela gradação que percorre os versos seguintes, estabelecendo uma progressão narrativa marcada pela alternância entre vida e morte. Os versos 41 e 42, abaixo:

Um dia nasce uma criança, e tu a embalas.
E um dia morre um homem, e tu velas por ele

desenham o ciclo vital com uma precisão quase litúrgica, como se Maria fosse guardiã dos extremos da existência humana. O nascer e o morrer são apresentados sem

dramatização, como parte de uma continuidade que Maria acolhe com o mesmo cuidado com que desempenha suas tarefas cotidianas. A gradação, ao organizar os eventos em uma progressão que abrange o início e o fim da vida, evidencia o papel de Maria como testemunha silenciosa do tempo.

1.4.2 O lírio e a panela

Os versos

Na panela inservível cresce um lírio avermelhado¹²,
e tu regas sua lenta profecia.

coroam essa progressão: o sagrado germinando no comum. A panela inservível, objeto descartado e desvalorizado, torna-se o espaço onde o milagre acontece — um lírio avermelhado, que se eleva como símbolo da profecia messiânica, do renascimento e da promessa de redenção. Essa metáfora encontra subsídio na crítica de Paul Tillich à idolatria institucional, para quem “as representações da preocupação última do ser humano (os objetos sagrados) tendem a se converter em sua preocupação última. Transformam-se em ídolos” (Tillich, 2005, p. 339). No poema, o sagrado não se vincula a sistemas hierárquicos ou formas de poder institucionalizadas; em vez disso, nasce no descartado, no cotidiano, subvertendo as expectativas de onde o divino deve habitar.

A metáfora do lírio expõe uma crítica à santidade institucionalizada que, como Tillich observa, pode proteger a injustiça social. Para Tillich, a justiça é o critério que julga a santidade idólatra, e o poema de Casaldàliga encarna essa justiça ao destacar o papel de Maria. A panela torna-se espaço de resistência ao poder instituído, e o lírio avermelhado é a promessa de um sagrado que liberta. Dessa forma, Casaldàliga organiza a cena em torno de uma dialética entre o humano e o divino, o caótico e o sereno, o inútil e o fecundo.

Em relação aos versos

Nazaré se despovoa, quando chega a Páscoa,
e tu marchas com todos,
peregrina do Templo,
com Javé pela mão,
com um salmo na boca.

¹² Noto que o verso instaura, por deslocamento radical (Pedro provocando?), a equivalência do inútil e do sublime: na lógica negativa de Cohen (1974, p. 123), o desvio torna-se método de revelação, e a panela, resto doméstico, acolhe o germe escatológico que ressignifica a história do mínimo.

A rota de Israel converge em tuas sandálias.
E os caminhos múltiplos do mundo
saem de teus pés caravaneiros. (vv. 46-53)

Pedro compõe uma imagem que vai além do espaço físico de Nazaré, transformando-o em um epicentro onde o particular se abre para a universalidade. Para essa peregrinação, há alinhamentos na perspectiva de Fiorenza, que destaca o “discipulado de iguais” como prática comunitária e inclusiva. O conceito de discipulado de iguais propõe uma comunidade sem hierarquias, onde todos são igualmente chamados a participar da missão e da autoridade espiritual, rompendo com as estruturas tradicionais de poder. Nesse horizonte, o “Living One”, conforme escreve Fiorenza, “is present where communities of those who are poor, hungry, abused, and alienated experience justice, love, and solidarity” (2015, p. 207). A presença do Vivente, portanto, coincide com a circulação do afeto e da justiça nos espaços de ausência de prestígio. A imagem da dispersão pascal — Maria que permanece, Nazaré que se esvazia, passos que partem — dramatiza esse êxodo sem centro, onde o que vive não é aquilo que se impõe, mas aquilo que se reparte. Essas comunidades, ao vivenciarem a presença do sagrado de forma concreta, tornam-se espaços de transformação, resistência e cuidado mútuo, refletindo uma fé que vai além das divisões e dos hierarquismos.

Os versos

peregrina do Templo,
com Javé pela mão,
com um salmo na boca (vv. 48-50)

tem uma força imagética e intertextual singular. A expressão “com Javé pela mão” confere a Maria uma intimidade com o divino: ela busca Deus no Templo, leva-o consigo, em um gesto que dissolve a separação entre a criatura e o Criador. A alusão ao Templo e ao salmo introduz, ainda, um diálogo direto com a liturgia judaica, onde o salmo, é o Verbo, a força viva de vínculo, dá-nos a ideia de vínculo entre o sujeito e o estado de fé.

No trecho, a metáfora das "sandálias de Maria" como ponto de convergência da rota de Israel ultrapassa a descrição iconográfica para adentrar o domínio da iconologia, conforme delineado por Erwin Panofsky (1955). Panofsky faz uma distinção fundamental entre as abordagens iconográfica e iconológica, onde a primeira se ocupa da descrição das imagens, analisando seus elementos visíveis e suas associações diretas, enquanto a

iconologia propõe uma leitura mais profunda, voltada para os "valores simbólicos" que se escondem por trás das representações. Em sua perspectiva, o trabalho da iconologia se distende para além da superfície das imagens, penetrando nas profundezas dos significados dessas imagens, revelando camadas de sentido.

A iconologia, em sua essência, busca a descoberta dos significados ocultos, dos valores que emergem a partir da relação entre a imagem e o contexto cultural, social e histórico em que ela se insere. Para Panofsky, a verdadeira interpretação de uma imagem não se esgota no nível descritivo, mas exige um movimento mais complexo, que revela as intenções subjacentes e as contradições que se entrelaçam na produção da imagem. No caso das "sandálias de Maria", essa metáfora se torna síntese entre o passado e o futuro de Israel, onde a peregrinação histórica do povo escolhido encontra seu ponto de convergência na figura de Maria. Nesse ponto, o vestígio deixado pelos "pés caravaneiros" se imbrica a territórios móveis. A metáfora, nesse caso, converte-se em superfície de mediação entre a promessa encarnada no povo eleito e os anseios universais de libertação, acionando uma rede de significados que mobiliza tanto o *ethos* devocional quanto a práxis política. Stuart Hall, ao discutir os rearranjos identitários provocados pelas rupturas contemporâneas, observa que as "paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade" (Hall, 2006, p. 9) tornaram-se instáveis, desestruturando as antigas formas de localização do sujeito. A figura dos "pés" que saem de Nazaré e se multiplicam em rumos diversos condensa, assim, essa deriva constitutiva das identidades pós-modernas, cujas raízes já não garantem pertencimentos fixos. Como assinala Panofsky, a leitura iconológica pressupõe "descobrir e interpretar os valores simbólicos" que ultrapassam a superfície representacional da imagem (1955, p. 31), o que, no caso da metáfora em questão, implica desvendar o entrelaçamento de instâncias heterogêneas (história, fé, deslocamento) que se condensam em sua forma poética.

Essa reflexão pode ser lida em diálogo com Fiorenza (2015), sobretudo quando a autora compreende o "discipulado de iguais" como exigência crítica diante das formas religiosas que naturalizam hierarquias. Nessa perspectiva, imagens, figuras e tradições da fé precisam ser relidas a partir de sua força libertadora, de modo que o patrimônio cristão deixe de servir à conservação da ordem patriarcal e recupere sua potência de transformação histórica e emancipação comunitária. Assim como Panofsky sugere que a iconologia revela os significados ocultos nas imagens, Fiorenza argumenta que a teologia deve ser capaz de explorar as imagens e os símbolos de maneira que os tornem veículos de justiça, amor e solidariedade. Ao conectar a metáfora das sandálias de Maria com essa

abordagem teológica, compreendo o gesto de Maria como uma ação de inclusão e convergência espiritual que abre a porta para uma nova interpretação da fé.

Assim, Casaldáliga poetiza a concretude histórica da Páscoa com a dimensão da peregrinação. Maria é, ao mesmo tempo, individual e universal, peregrina e fundadora, aquela que participa de um movimento coletivo e que, silenciosamente, se torna o centro irradiador de uma história espiritual. A alusão à tradição judaico-cristã e as metáforas utilizadas pelo poeta ampliam a figura de Maria até que ela se dissolva na própria humanidade: suas sandálias carregam o peso de séculos de peregrinação, enquanto seus pés, caravaneiros, são origem e destino dos caminhos do mundo. Esse considerável deslocamento, que começa na pequena Nazaré e culmina na universalidade, é, em última instância, a síntese da poética do artista: o mínimo que se torna eterno, o singelo que funda o sagrado, a margem que se faz centro.

Nos versos que abrem a última estrofe

Teu coração não para, dia e noite¹³.
Dia e noite recolhem seus limpos baldes

há o encerramento da figura de Maria como presença contínua. O primeiro verso afirma que seu coração “não para”, fazendo desse órgão vital o centro espiritual da cena. A expressão “dia e noite”, retomada logo no início do verso seguinte, produz uma repetição temporal que amplia a duração. Em diálogo com Fiorin, pode-se compreender essa retomada como procedimento de intensificação, pois a repetição aumenta a extensão do enunciado e adensa seu sentido (Fiorin, 2023, p. 127). No plano métrico, o primeiro verso organiza-se como decassílabo:

Teu / co / ra / ção / não / pa / ra, / di / ae / noi / te (10 sílabas poéticas)

A medida decassilábica dá firmeza ao verso sem produzir rigidez mecânica. A pausa depois de “para” separa o movimento vital do coração e a duração temporal que o prolonga: primeiro, a afirmação da constância; depois, sua extensão por “dia e noite”. No verso seguinte, a retomada da mesma expressão desloca essa permanência para o trabalho

¹³ A duplicação ‘dia e noite’ trabalha sobre as margens do verso: a pausa que separa os sintagmas restitui o ritmo cardio-religioso da labuta contínua, lançando a mística no compasso orgânico do corpo.

concreto: os baldes recolhidos inscrevem no corpo da cena o ritmo da água, do cuidado e da repetição diária. Assim, a duplicação de “dia e noite” não atua como ornamento verbal; ela faz coincidir pulsação interior e labor cotidiano. O coração que não cessa e os baldes que retornam compõem uma mesma economia de permanência, na qual a santidade de Maria se mede pela continuidade do gesto e pela resistência silenciosa da vida comum. A palilogia, reiterada sem variação, institui um tempo sem repouso. A fim de evidenciar esses elementos, trago o conceito de Mercedes Arriaga Flórez (1990) sobre a hermenêutica da suspeita, que desafia leituras patriarcais e propõe um resgate do feminino sagrado e libertador. Conforme a autora:

Para ejercer este tipo de hermenéutica hay que haberse liberado de la educación masculina-hegemónica religiosa recibida, que nos sitúa con reverencia ante la Biblia, sin ningún ejercicio crítico previo. La hermenéutica de la sospecha nos impele a revisar las interpretaciones de los textos bíblicos además de los mismos textos. Su pretensión no es la de recuperar lo que quieren decir realmente los textos, pues no hay un “realmente” escondido detrás de ellos, sino que la realidad a la que apuntan y sus interpretaciones es una construcción de esta realidad misma. Pretende acercarse con actitud de sospecha a las construcciones de la realidad que fomentan la subordinación y la dominación, tanto actuales como de antaño. Por lo tanto, la función de esta hermenéutica no será despatriarcalizar el texto sino más bien desenmascarar sus funciones ideológicas y sus interpretaciones (Arriaga, 1990, p. 228).

Nesse sentido, a imagem do coração incansável — incorporada ao compasso poético e performada na repetição do gesto — propõe uma contra-leitura das figuras femininas passivadas pela tradição exegetica. Em Casaldáliga, Maria não repousa num altar de obediência, mas desloca-se, age, insiste na permanência atenciosa. A leitura arriaguiana permite vislumbrar nessa figura uma centralidade não institucional, mas tecida no movimento ininterrupto que sustenta o mundo.

O símbolo se amplia com a metáfora dos

limpos baldes
a água da vida (vv. 55-56).

Os baldes, objetos simples e utilitários, neste contexto, assumem função alegórica: representam o cotidiano de Maria, que, ao mesmo tempo, são purificação e entrega. Então, a água, universal de vida e renovação, é elevada ao plano do sagrado, convertendo o ato simples de recolher água em um gesto litúrgico.

Essa perspectiva conecta-se ao poema “Santa Maria sem outros títulos” (Casaldáliga, 2022.2, p. 110), em que Maria é descrita como “mãe da Palavra, no silêncio”.

O silêncio nesses poemas é uma constante. Em “Santa Maria sem outros títulos”, o silêncio de Maria simboliza sua entrega ao Mistério: ela diz o *fiat* e, ao longo da vida, atua sem alarde, mas com intensidade espiritual. Vale dizer que, de maneira semelhante, o encerramento de “Maria de cada dia”, “atrás do teu silêncio” (v. 59), marca o ápice dos versos, sublinhando que é através desse silêncio carregado de sentido que o Verbo se perpetua. Em ambos os poemas, Maria encarna o *ethos* casaldaliguiano: o humano simples que acolhe sem ruído, mas com a força do amor e da entrega diária. A análise pode ser aprofundada com a noção de *basileia tou theou*, em Elizabeth Schüssler Fiorenza (2015), compreendida como visão judaico-religiosa e política que articula transformação pessoal e mudança societal. Para a autora, a *basileia* designa um horizonte de resistência profética à dominação kyriárquica, no qual a experiência religiosa assume força crítica diante das estruturas que produzem submissão, exclusão e desigualdade (Fiorenza, 2015, p. 98).

Retomando a crítica de Adorno à reificação, percebemos que Casaldáliga resgata a humanidade plena e o potencial redentor das ações cotidianas. O silêncio final do poema, se faz presença absoluta do Mistério. O humano e o divino convergem.

CAPÍTULO 2. SOBRE A JUSTIÇA SOCIAL E LUTA PELA LIBERDADE

Os poemas aqui reunidos conduzem a leitura por diferentes figurações da liberdade histórica: a terra cercada, a memória indígena, a memória negra, a cruz latino-americana, a promessa pascal e a resistência dos povos convertidos em voz lírica. A discussão parte do princípio de que, em Pedro Casaldáliga, a denúncia social ganha corpo nos procedimentos de linguagem: repetições, paralelismos, invocações, antíteses, enumerações, deslocamentos sintáticos e imagens bíblico-históricas funcionam como operações de elaboração crítica do real. O percurso inicia-se com “Terra nossa, liberdade” (Casaldáliga, 1978, p. 191-193), em que a terra se apresenta como bem comum, corpo ferido e horizonte de pertença. Em seguida, a leitura se desloca para poemas nos quais a história dos povos indígenas, a memória dos quilombos e a condição latino-americana entram na tessitura do verso por meio de nomes, lugares, símbolos e formas de chamamento. A justiça, nesse quadro, não comparece como simples formulação doutrinária; ela se inscreve no ritmo, na disposição das imagens e na maneira como a voz poética transforma o sofrimento coletivo em exigência de reconhecimento. Desse modo, o capítulo busca acompanhar a passagem da terra ao povo, do povo à memória, da memória à liberdade. A análise privilegia o modo como Casaldáliga faz da palavra poética um lugar de disputa contra os regimes de posse, apagamento e dominação. Entre a cerca e a promessa, entre o sangue histórico e o canto litúrgico, os poemas constroem uma gramática da justiça em que o sagrado se mede pelo destino dos corpos vulnerabilizados.

2.1 O sentido da terra

No poema “Terra nossa, liberdade”, da obra *Antologia retirante* (Casaldáliga, 1978, p. 191-193), a palavra poética apresenta uma encruzilhada entre a memória de um passado marcado pela violência histórica e a projeção de um futuro utópico, ocupando um lugar crítico que desnuda as estruturas históricas responsáveis por transformar a terra em objeto de apropriação privada, negando-lhe a essência de espaço compartilhado. Em *Ventos de profecia na Amazônia: 50 anos da Prelazia de São Félix do Araguaia*, Antônio Canuto (2021) oferece um quadro histórico-documental do Araguaia que interessa

diretamente a esse problema, pois a região aparece como território atravessado por rotas, políticas e conflitos que se inscrevem na vida miúda e no vocabulário da terra. A própria dinâmica de ocupação se deixa ler pela infraestrutura: com a continuidade da BR-158, “o eixo de crescimento da região mudou para as beiras das estradas” (Canuto, 2021, p. 203), atraindo famílias e abrindo caminho para empresas instaladas com recursos da SUDAM e novas linhas de crédito do Proterra. Nesse horizonte de profunda mudança, a Prelazia surge como território entre Xingu e Araguaia, qualificado como nova fronteira agrícola, com migração e colonização recentes, acelerando a passagem da pecuária extensiva para a lavoura e com povos indígenas ameaçados pelo avanço do agronegócio. Por isso, quando o autor formula a entrada do latifúndio “com... a cerca, / a arma, / a morte” e escreve que “a liberdade da terra é encurralada” (Canuto, 2021, p. 194), nomeia um regime material de cercamento que permite reler, com precisão histórica, a insistência poética em cercas, arame, bois e leis, sem deslocar o verso de seu chão. Essa dualidade é amplificada pela relação intrínseca entre forma e conteúdo, em que recursos estilísticos, como a repetição e o paralelismo, intensificam a força crítica sem comprometer o utópico. O poema converte a terra em um signo multifacetado, configurando-se como espaço de resistência e substrato para a imaginação.

Terra nossa, liberdade

Esta é a Terra nossa:
a Liberdade,
humanos!

Esta é a Terra nossa:
a de todos,
irmãos!

A Terra dos Homens
que caminham por ela, pé descalço e pobre.
Que nada nascem, dela,
para crescer com ela,
como troncos de Espírito e de Carne.
Que se enterram nela.
como sementeira
de Cinzas e de Espírito,
para fazê-la fecunda como uma esposa mãe.
Que se entregam a ela, cada dia,
e a entregam a Deus e ao Universo,
em pensamento e suor,
em sua alegria,
e em sua dor,
com o olhar
e com a enxada
e com o verso...

Prostitutos cridos
da mãe comum,
seus malnascidos!
Malditas sejam
as cercas vossas,
as que vos cercam
por dentro,
gordos,
sós,
como porcos cevados;
fechando,
com seu arame e seus títulos,
fora de vosso amor,
aos irmãos!

(Fora de seus direitos,
seus filhos
e seus prantos
e seus mortos,
seus braços e seu arroz!)

Fechando-os
fora dos irmãos
e de Deus!

Malditas sejam
todas as cercas!
Malditas todas as
propriedades privadas
que nos privam
de viver e de amar!
Malditas sejam todas as leis,
amanhadas por umas poucas mãos
para ampararem cercas e bois
e fazer a Terra, escrava
e escravos os humanos!

Outra é a Terra nossa, homens, todos!
A humana Terra livre, irmãos!

(Casaldáliga, 1978, p. 191-193)

O poema é composto de oito estrofes irregulares, variando de dísticos a estrofes com 17 versos. Os versos iniciais contêm conceitos primordiais para o sistema filosófico-teológico de Casaldáliga, com destaque para os termos em maiúsculas: Terra-compartilhamento-Liberdade-humanidade-fraternidade. Os versos se organizam de maneira a expressar estes conceitos: paralelismo sintático, mesma configuração em tercetos, versos decrescentes (7,4,2; 7,3,2). Neles, o poeta defende a universalidade do direito à Terra e denuncia as exclusões e privilégios perpetuados por cercas e títulos de posse. Conforme Antônio Candido (2006), a literatura exerce uma função histórica ao intervir nas realidades sociais que reflete, moldando percepções e contribuindo para transformações. Para ele, "a função histórica ou social de uma obra depende da sua

estrutura literária", que, por sua vez, está enraizada na sociedade em que é produzida e na forma como reelabora as realidades sociais (Candido, 2006, p. 177).

Ao relacionar essa crítica à forma poética, as reflexões de Said Ali (1999) sobre o ritmo ganham relevância. Para ele, as "repetições frequentes com intervalos regulares" (Ali, 1999, p. 29) imprimem ao leitor uma cadência que intensifica o impacto da mensagem. Assim, o ritmo curto e reiterativo dos primeiros versos opera como um martelar de urgência, transitando no campo social como apelo universal.

Complementarmente, Rogério Chociay (1974) observa que a “cadência silábica” regula o ritmo e sublinha a simetria que intensifica a percepção estética do texto (Chociay, 1974, p. 148). Essa percepção se acentua quando, como assinala a fenomenologia poética, “a diferença existente entre o ritmo e o metro é também a que, no plano da música, se verifica entre o ritmo e o compasso, aquele, uma qualidade intrínseca, enquanto este, um artifício de natureza extrínseca e acidental” (Ramos, 2011, p. 54). A proposta de leitura do heptassílabo, criando uma tensão rítmica, é a de destacar o verbo ser e o artigo definido, que particulariza o lugar, “Terra”, com o seguinte esquema acentual:

Es / ta / **é** / a / **Te** / rra / **no** / ssa:
a / Li / ber / **da** / de,
ir / **mãos!**

Es / ta / **é** / a / **Te** / rra / **no** / ssa:
a / de / **to** / dos,
ir / **mãos!**

que compacta a elocução e converte o pronome “nossa” em estaca de comunhão. A recorrência do pronome, então, atua como moldura de “Liberdade” e pertencimento partilhado: o coletivo instala a gramática de um sujeito plural, cuja identidade se ergue. Esse corpo verbal coopera como campo rítmico de ação. A métrica, nesse sentido, encena uma forma de dizer que já é gesto de comunidade. A esse respeito, é fecundo ler Ricoeur, quando reflete:

O passo decisivo em direção a uma concepção narrativa da identidade pessoal é dado quando passamos da ação ao personagem. É personagem aquele que realiza a ação na narrativa. A categoria do personagem é, portanto, também uma categoria narrativa, e seu papel na narração depende da própria inteligência narrativa que a intriga exerce sobre si mesma. A questão, então, é saber o que a categoria narrativa do personagem traz para a discussão da identidade pessoal. A tese aqui sustentada será que a identidade do personagem compreende-se pela transferência para ele da operação de intriga, primeiramente aplicada à ação relatada; o personagem, diremos, é ele próprio intriga (Ricoeur, 1991, p. 171).

Repetida, a sequência acentual, com um ligeiro deslocar de acento, instala uma redundância sonora que galvaniza a crítica ao cerco fundiário: o verso se dilata para anunciar pertença comunitária e se contrai para acusar a exclusão imposta pelas cercas. Nesse vaivém métrico, a igualdade formal solidifica-se em argamassa ética e o poema constrói, na tessitura rítmica, o manifesto que contesta a privatização.

Partindo do princípio de que em uma análise adorniana, a totalidade é sempre marcada pela não-verdade, afirma Adorno: "a totalidade da contradição não é outra coisa senão a não-verdade da identificação total" (Adorno, 2009, p. 11). No poema essa perspectiva crítica se manifesta na denúncia das cercas e da propriedade privada — uma falsa identificação entre terra e domínio, entre indivíduo e posse. Ao desmascarar essa estrutura como uma farsa totalitária, o poeta desafia a ideia de que a Terra possa ser reduzida a objeto de propriedade. Em sua visão, a terra é um bem comum e espiritual, que resiste à lógica privatizante.

Adorno sugere que identidade e contradição estão inexoravelmente fundidas, e que a tentativa de resolver essas tensões resulta apenas na ocultação dos conflitos que estruturam a sociedade. Para ele, "a contradição dialética não é nem mera projeção de uma formação conceitual malfadada sobre a coisa, nem uma metafísica desvairadamente sangrenta. Não importa o que venha a se apresentar como contraditório: a experiência impede que ele seja aplanado na unidade da consciência" (Adorno, 2009, p. 201). Essa concepção é visível no poema de Casaldáliga, que se recusa a simplificar as tensões entre a terra como espaço de liberdade e como propriedade privatizada. Pelo contrário, o poeta transforma essas contradições em um elemento central.

A força do poema reside em sua denúncia contundente:

Malditas sejam
todas as cercas! (v. 46-47).

Casaldáliga não busca reconciliação, mas explicita as contradições fundamentais que marcam a relação com a terra. Ao adotar essa postura, ele se filia à crítica adorniana às totalidades ilusórias, revelando as contradições como inerentes e irresolvíveis dentro do sistema de opressão que pretende naturalizar a propriedade privada.

A crítica às cercas adquire maior densidade quando situada nas lutas agrárias do Araguaia, região marcada pela violência estrutural, pela concentração fundiária e pela exploração dos trabalhadores rurais, experiência decisiva na vida e na obra de Pedro

Casaldáliga. O biógrafo Francesc Escribano descreve esse contexto como uma ordem territorial regida pela força, na qual “la única ley que valía era la impuesta por las armas” (Escribano, 2014, p. 27). A promessa de futuro oferecida aos camponeses migrantes convertia-se, na prática, em escolha entre a ocupação precária de pequenos lotes e o trabalho subordinado nas fazendas de gado; em ambos os casos, afirma Escribano, “los conducía a la miseria y al riesgo de perder la vida” (Escribano, 2014, p. 28). Essa moldura histórica permite compreender por que, no poema, as cercas excedem a função de limite territorial. Elas condensam uma ordem de posse, exclusão e violência, transformando a terra em instrumento de mando e os corpos camponeses em força submetida. Ao denunciá-las, Casaldáliga aproxima a luta concreta do Araguaia de uma crítica mais ampla às estruturas que repartem desigualmente chão, pão e futuro. A cerca, nesse arranjo, não delimita somente a propriedade: ela materializa a ruptura da vida comum e torna visível a lógica que converte a terra em privilégio.

Ana Helena Tavares (2020) reforça essa leitura ao relatar um episódio que encapsula a visão de Pedro Casaldáliga sobre a terra como um bem coletivo, em oposição à lógica privatista. Durante uma celebração na fazenda Suia Missu, o bispo-poeta questiona, com uma simplicidade desconcertante, a legitimidade do direito fundiário:

Naquela região do Araguaia, a bandeira da luta pela terra foi levantada por gente como seu Zeca, que fazia viagens ao Rio de Janeiro para sensibilizar governantes sobre a importância da reforma agrária. Seu Zeca transmitiu seus ideais aos filhos. Um deles relatou um episódio emblemático: Pedro, ao celebrar uma missa na fazenda Suia Missu, perguntou: ‘Mas a terra não tem documento, Zeca?’ Seu Zeca respondeu: ‘Padre, Deus vendeu a terra para quem? Para quem Deus vendeu o sol e a água?’ (Tavares, 2020, p. 134).

Nessa realidade concreta do Araguaia, Casaldáliga toma-a como matéria de poesia. A tensão entre liberdade e opressão se ergue como um grito poético contra as imposições da propriedade privada, evocando uma solidariedade além das cercas.

O diálogo entre esse e outros poemas de Casaldáliga, como “Dá-nos a Tua Paz!”, da obra *Versos adversos* (Casaldáliga, 2021, p.51)” e “Roubaram as Terras Índias”, de *Águas do tempo* (Casaldáliga, 1989, p.27), revela uma unidade estética e temática que ultrapassa a especificidade de cada texto. Ora, em “Dá-nos a Tua Paz!”, o clamor por uma “Paz estranha” que

brota em plena luta
como uma flor de fogo

entrelaça-se com o apelo por justiça agrária em “Terra nossa, liberdade”. Ambos apontam para uma paz que é simultaneamente espiritual e política, enraizada na resistência contra as cercas que aprisionam a terra e seus habitantes.

A imagem da “flor de fogo” sugere a fertilidade paradoxal da terra ferida que, mesmo marcada pela exploração, ainda se oferece como potência de vida. De forma complementar, “Roubaram as Terras Índias” inscreve, no corpo verbal do poema, a devastação ambiental e cultural ligada à expropriação. Essa tríade poética, articulada pela metaforização das cercas e pela elevação da terra à condição de bem comum, condensa um núcleo decisivo da escrita casaldaliguiana: a poesia trabalha a matéria histórica por meio de imagens, repetições e deslocamentos de sentido, convertendo a terra em lugar de memória, espoliação e expectativa. Nesse processo, justiça social e horizonte espiritual deixam de comparecer como palavra de ordem e passam a constituir a espessura interna da forma poética. A crítica de Casaldáliga à concentração de terras e aos grandes proprietários encontra afinidade com o conceito de “bandidos sociais” de Eric Hobsbawm (2015), que descreve os marginalizados no campo como heróis de suas comunidades:

O principal com relação aos bandidos sociais é que são proscritos rurais que o senhor e o Estado encaram como criminosos, mas que continuam a fazer parte da sociedade camponesa, que os considera heróis, campeões, vingadores, pessoas que lutam por justiça, talvez até mesmo vistos como líderes da libertação e, sempre, como homens a serem admirados, ajudados e sustentados (Hobsbawm, 2015, p. 37).

Essa visão, que aliás é extremamente atual, sobretudo no estado de Mato Grosso, amplia o alcance da crítica casaldaliguiana, conectando a opressão dos latifúndios à luta coletiva dos marginalizados.

Aprofundando a discussão, essa crítica de Casaldáliga se articula também com as reflexões de Euclides da Cunha em *Os Sertões*, onde o autor descreve o impacto destrutivo da ação humana sobre o meio ambiente, tratando o homem como um agente que, ao longo da história, atua como “fazedor de desertos” (Cunha, 2002, p. 57). Em sua análise das sociedades camponesas, Hobsbawm identifica uma categoria de proscritos cuja legitimidade se funda no reconhecimento popular. Esses personagens, ainda que formalmente considerados criminosos, são sustentados moral e materialmente como figuras de justiça e honra coletiva, inseridos na memória ativa da comunidade que os acolhe como expressão de resistência. Constatamos que tal chave interpretativa permite ler, no poema, o conflito fundiário como afirmação de uma subjetividade histórica forjada na contradição entre posse legal e pertença legítima.

A análise euclidiana enfatiza o papel da exploração predatória na degradação da terra e das populações que dela dependem, aproximando-se da denúncia casaldaliguiana da mercantilização da terra. Enquanto Euclides da Cunha aborda essa relação de forma científica e crítica, com um forte veio literário, Casaldáliga propõe um olhar lírico-espiritual que reivindica a terra como espaço vital e coletivo. Ambas as abordagens convergem, no entanto, ao evidenciar a necessidade de repensar a relação entre o homem e o território, recusando a lógica que reduz a terra a recurso econômico.

Assim, enquanto clama por justiça, sua poesia pode ser interpretada como um exercício de exposição contínua dessas contradições, que, segundo Adorno, não devem ser suprimidas, mas mantidas à vista. O verso "Esta é a Terra nossa" (v. 1, 4), repetido como um toque convocatório, alerta para a necessidade de manter essa luta viva e não permitir que as contradições sejam absorvidas por uma harmonia ilusória imposta pelas cercas.

Sobre a crítica à propriedade privada, Pierre-Joseph Proudhon discorre sobre a ilegitimidade da posse exclusiva da terra. Em *O que é a Propriedade?* (1975), Proudhon afirma:

Assim, com o trabalho nascia a posse privada, o direito **na** coisa, **Jus in re**, mas em que coisa? Evidentemente **no produto**, não **no solo**: foi assim que sempre o compreenderam os Árabes e que, segundo César e Tácito, o compreendiam outrora os Germanos... A desigualdade resultante do pretense direito do primeiro ocupante não lhes parecia fundamentada em nenhum princípio de justiça; e logo que o espaço se encontra completamente dividido por certo número de habitantes resulta um monopólio destes contra todo o resto da nação, à qual não querem submeter-se... (Proudhon, 1975, p.61. *Grifos do autor*).

O filósofo francês argumenta que o direito à posse deveria se restringir aos frutos do trabalho humano, e não à terra, que deve ser reconhecida como um bem comum. Embora separados por contextos distintos, a crítica de Proudhon à propriedade privada se aproxima com a visão de Casaldáliga, ao expor como a apropriação da terra perpetua desigualdades e concentra o poder em poucas mãos. Em seus versos, ele apresenta a Terra como espaço de liberdade e fraternidade acessível a todos, enquanto Proudhon fornece um fundamento teórico que deslegitima a propriedade privada como direito natural. Ambos, cada um a seu modo, desafiam as estruturas de poder que sustentam a exclusão e apontam para a urgência de repensar as convenções estabelecidas sobre a posse da terra. Será mesmo possível repensá-las? Esses versos, dessa maneira, ganham matizes de manifesto, alinhando-se às críticas filosóficas e sociais sobre justiça e a repartição dos

bens naturais. Nessa perspectiva, a Terra deixa de ser privilégio de alguns e emerge como direito de todos, em uma proposta de mundo onde os recursos naturais são partilhados.

Acerca do termo "Terra", Proudhon argumenta que, segundo os direitos franceses e romanos, a propriedade da superfície da terra implica na posse do que está acima e abaixo dela, um princípio que ele contesta ao afirmar que, assim como a água, o ar e o fogo não podem ser apropriados individualmente, o mesmo deveria valer para o solo (Proudhon, 1975, p. 78-79). Ele defende que recursos essenciais, como a terra, devem permanecer acessíveis a todos, contrapondo-se à lógica de dominação pela propriedade privada, sustentada por contratos sociais que frequentemente favorecem monopólios e exclusões.

Em Proudhon, a crítica à propriedade incide sobre a passagem ilegítima do produto ao solo, desmontando o privilégio que se apresenta como “direito” e se efetiva como monopólio. Com Krenak (2019), a reflexão recua a um ponto anterior à lei: a fabricação histórica da disposição que permite tratar a Terra como coisa disponível. Ao afirmar que “as corporações têm criado cada vez mais mecanismos para separar esses filhotes da terra de sua mãe” (Krenak, 2019, p. 22), o autor explicita a lógica que, em Casaldàliga, se concentra na imagem da “cerca”: dispositivo de desfiliação, corte e expulsão. A sequência imprecativa “Malditas sejam...” expõe essa técnica de separação ao articular três perdas sucessivas: o amor, os direitos, os irmãos e Deus. A cerca recorta o comum, converte pertencimento em exclusão e reorganiza a comunidade a partir da privação. Daí que a “Terra”, no poema, aparece sob dois regimes em confronto: de um lado, matriz de vida, mãe comum, esposa-mãe e espaço de semeadura; de outro, chão submetido ao arame, ao título e à apropriação. Proudhon oferece a crítica do fundamento jurídico da posse; Krenak permite compreender a operação sensível que a antecede: separar os “filhotes” da “mãe”, enfraquecer o vínculo originário com o chão e converter a terra comum em superfície administrável pelo poder.

No poema, a escolha dos termos "Liberdade" e "irmãos" revela um arcabouço crítico profundo em relação à ordem social e econômica. "Liberdade", ao evocar um estado de existência desimpedido, sugere que o acesso aos recursos naturais e às condições básicas de vida não deveria ser restrito por cercas ou papéis, mas sim assegurado como um direito inalienável de todos os seres humanos, garantindo-lhes dignidade de uma vida e provimento alimentar. Em "irmãos" tem-se o posicionamento da fraternidade e a igualdade como pilares de uma nova organização social, onde o pertencimento à Terra é reavaliado.

Entretanto, ressalto que Casaldàliga não ataca diretamente a propriedade privada; ao insistir na Terra como “a de todos”, habilmente expõe como o regime de privatização subverte os princípios de justiça e igualdade que deveriam reger as relações entre os homens e entre estes e a Terra. A privatização, enquanto ato de apropriação exclusiva, fere esse pertencimento universal, transformando a Terra, que em essência é mãe e fonte de vida, em objeto de posse e exploração.

Nós rejeitamos a liberdade burguesa e liberal, supostamente em seu triunfo definitivo graças ao neoliberalismo, e em seu lugar afirmamos a liberdade libertadora e libertadora. Não nos basta sermos livres para votar. Queremos ser livres para viver e coexistir livremente (Casaldàliga, 1993, p. 29).

Essa enunciação, de corpo político e tom escatológico, desloca o debate da liberdade para fora dos marcos normativos: o que se exige não é o direito à escolha dentro de um sistema fechado, mas a possibilidade de viver com dignidade em comunidade, em recusa ativa às cercas — materiais ou invisíveis — que fragmentam a convivência e interditam o comum.

O escritor e estudioso Octavio Paz (1982) observa que a revolução burguesa, ao mesmo tempo em que proclamou os direitos do homem, pisoteou-os em nome da propriedade privada, submetendo a própria ideia de liberdade aos interesses econômicos do livre comércio e do capital (Paz, 1982, p. 271). Os versos deste poema exploram precisamente o paradoxo trágico dessa história: a liberdade, proclamada como direito sagrado, é restrita àqueles que detêm cercas e títulos de propriedade, enquanto a maioria é excluída desse direito pela força de leis e contratos. Segundo Paz, a verdadeira liberdade é o fundamento do ser; quando ela é sacrificada, o caos social emerge, e o ser humano se perde no emaranhado de posses e domínios que desumanizam as relações (Paz, 1982, p. 261). Casaldàliga, em seus versos, incorpora essa crítica ao evidenciar como a Terra, enquanto símbolo de vida e pertença, é transformada em instrumento de opressão. Sua poesia denuncia essa realidade, propondo uma visão alternativa onde liberdade e fraternidade caminham juntas, resgatando a essência coletiva e espiritual da relação entre o homem e a Terra.

O ritornelo "Esta é a Terra nossa" expande o significado de comunhão e posse coletiva, criando um sentido profundo de unidade e pertencimento. Esse recurso se alinha ao conceito de "recorrência" descrito por Candido (1996), que observa como a repetição de palavras, frases e versos, intensifica a expressividade dos textos. Candido menciona

que essa técnica, denominada por ele de "homofonia absoluta" quando envolve versos próximos ou elementos em fim de verso, é empregada por poetas como Augusto Frederico Schmidt e Vinicius de Moraes para alcançar uma "rima das rimas", um ideal sonoro que transcende o jogo formal (Candido, 1996, p. 42). No entanto, em Casaldáliga, a repetição não está associada a usos mais lúdicos da homofonia (Candido, 1996).

Os elementos presentes na estrofe introdutória do poema contrapõem-se diretamente aos processos históricos de apropriação e privatização da terra na América Latina, cuja análise foi amplamente desenvolvida por Eduardo Galeano (2014). Galeano observa que esses processos, frequentemente legitimados por discursos de progresso e civilização, implicaram na violenta expropriação de territórios das populações originárias e dos camponeses, convertendo a terra em objeto de lucro e poder:

A apropriação privada da terra sempre se antecipou, na América Latina, ao seu cultivo útil. Os traços mais retrógrados do sistema de posse, atualmente vigente, não provêm da crise, mas nasceram durante os períodos de maior prosperidade; ao contrário, os períodos de depressão econômica apaziguaram a voracidade dos latifundiários pela conquista de novas extensões. No Brasil, por exemplo, a decadência do açúcar e o virtual desaparecimento do ouro e diamante tornaram possível, entre 1820 e 1850, uma legislação que assegurava a propriedade da terra a quem a ocupasse e a fizesse produzir. Em 1850, a ascensão do café como novo 'produto rei' determinou a sanção da Lei de Terras, cozinhada segundo o paladar dos políticos e dos militares do regime oligárquico, para negar a propriedade para os que nela trabalhassem, na medida em que iam-se abrindo, até o sul e o oeste, os gigantescos espaços inteiros do país. Esta lei 'foi reforçada e ratificada, desde então, por uma copiosíssima legislação, que estabelecia a compra como única forma de acesso à terra e criava um sistema cartorial de registro que tornava quase impraticável que um lavrador pudesse legalizar sua posse' (Galeano, 2014, p. 92).

Essa crítica de Galeano reflete as barreiras históricas impostas à democratização do acesso à terra, perpetuando a exclusão e a desigualdade, em contradição com o ideal de uma terra livre e comum a todos. Casaldáliga subverte essa lógica ao propor uma visão inclusiva, onde a Terra é apresentada como um espaço de comunhão, acessível a todos os "irmãos". Essa proposta pode ser percebida na crítica histórica de Galeano, e também nos fundamentos éticos de Enrique Dussel (2011). Nos estudos sobre ética da libertação, Dussel argumenta que verdadeira justiça e libertação só podem ocorrer quando as estruturas de opressão que instrumentalizam os indivíduos são superadas, mesmo que constantemente reelaboradas. Ele destaca que, ao desumanizar "o Outro" e convertê-lo em recurso à disposição de sistemas impessoais, como o capitalismo, perde-se a dimensão ética que reconhece o Outro em sua alteridade. Para Dussel, a libertação exige uma ética

que vá além da simples assimilação do Outro ao Mesmo, reconhecendo a alteridade como fonte de um "amor-de-justiça" que desafia a totalidade opressora.

2.1.2 Cercas e exclusão

Na estrofe

Prostitutos cridos
da mãe comum,
seus malnascidos!

o poeta expõe uma relação de degradação moral e social daqueles que se afastam da "mãe comum" — a terra coletiva. Há tensão no tom das palavras de maldição às cercas:

Malditas sejam
as cercas vossas,
as que vos cercam
por dentro,

Conhecedor da natureza humana, amaldiçoa aqui não as cercas materiais, nem os homens, mas as cercas internas que eles criam para si mesmos expressa, por comparação,

gordos,
sós,
como porcos cevados;
fechando,
com seu arame e seus títulos,
fora de vosso amor,
aos irmãos!

ao resultado do sistema de ceva, “porcos cevados”, que usualmente é a técnica de engorda de animais, por meio de alimentação em grande volume, em ambiente controlado, ou a atração de animais, como porcos do mato, a um local específico onde é colocada alimentação frequente, às quais se acostumam e são facilmente capturados. Comparação e metáfora expõem o endurecimento e restrição humanos pela cápsula capitalista, cujo alimento é dinheiro, posse, poder. Essa circunstância afina-se com as ideias de Pierre-Joseph Proudhon, que descreve o proprietário como um "animal essencialmente libidinoso, sem virtude nem vergonha", que "ama a propriedade para fazer apenas a sua vontade, quando e como quer" (Proudhon, 1975, p. 148). A descrição robustece a visão de isolamento autoimposto e, com intensidades diferentes, desumanizante, destacando o impacto moral e social da lógica da propriedade privada. A crítica do poeta, assim,

articula-se com uma longa tradição filosófica que questiona os efeitos corrosivos da apropriação individualista.

A força dessa indignação é amplificada pelos recursos estilísticos que o poeta emprega, como a rima motivada em “cridos”, particípio passado do verbo crer – o que é tido como verdadeiro, endossado, aceito, e “malnascidos” – de tendências duvidosas, má índole; a reiteração na composição do adjetivo composto “mal-nascido” e da palavra aglutinada “malditos”; o paralelismo horizontal que cria o desenho das barreiras,

as cercas vossas,
as que vos cercam

A metáfora da ceva oferece uma crítica corrosiva à avareza, retratando os proprietários privados como confinados a uma existência reduzida ao consumismo e ao acúmulo material, sem propósito maior,

gordos,
sós,

o que remete ao vazio e à solidão relativos ao modo de vida deles, encarcerados em seus próprios redutos, símbolo de sua segurança e alienação. Essa ideia se coaduna com a análise de Thomas Piketty, em sua obra *O capital no século XXI*, (2013). O autor observa que, ao longo do tempo, a desigualdade de capital supera sistematicamente a desigualdade de trabalho, permitindo que os proprietários acumulem riqueza desproporcional enquanto perpetuam o isolamento e a exclusão dos demais (Piketty, 2013). Pedro transforma essa realidade em poesia e resistência. Com seu verso cortante, questiona a propriedade e seus impactos espirituais e éticos. O paralelismo reforça a ideia de um círculo vicioso: as cercas figuram, ao mesmo tempo, como processo e resultado de divisões geográficas e de aniquilamento interior daqueles que as erguem, feitos prisioneiros da própria avareza. A denúncia dessa retroalimentação ultrapassa a crítica à propriedade privada e atinge as estruturas vigentes, indicando que liberdade e justiça exigem a destruição dessas divisões, para além do que os olhos alcançam. Como argumenta Piketty, a escassez da terra e a acumulação de riqueza nas mãos de poucos proprietários tendem a "destruir o equilíbrio social", à medida que a terra se torna um bem cada vez mais escasso e valorizado, exacerbando desigualdades e erguendo barreiras sociais (2013, p. 20-21).

Essa noção de propriedade e a construção de fronteiras encontra-se também na crítica de Proudhon, que afirma:

O direito de propriedade foi a causa principal do mal na terra, o primeiro anel da longa cadeia de crimes e misérias que o gênero humano arrasta desde a nascença; a mentira das prescrições é o encanto funesto lançado sobre os espíritos, é a palavra de morte soprada às consciências para sustentar o progresso do homem na verdade e instigar a idolatria do erro (Proudhon, 1975, p. 83).

A metáfora

gordos,
sós,
como porcos cevados;

liga a lógica pecuária da engorda à condição daqueles que se beneficiam (ou buscam ascender) pela acumulação de riquezas. Observo, aqui, o atrito semântico do sintagma. O verso “gordos” projeta excesso e plenitude material, enquanto “sós” inscreve um vazio de vínculo e de comunidade, como se a abundância do corpo viesse acompanhada de uma rarefação afetiva; o verso arma, assim, uma força antagônica interna, em que o “cheio” se emparelha ao “vazio” e a saciedade convive com a solidão. Em outras palavras, a comparação “como porcos cevados” reforça esse rebaixamento: o beneficiário da acumulação é figurado por um corpo produzido para o consumo, e o ganho passa a carregar um traço de desumanização.

Piketty argumenta que a propriedade privada e a economia de mercado, embora eficientes na coordenação de ações individuais, consolidam a dominação de poucos sobre muitos, dificultando, por conseguinte, a eliminação dessas “cercas” em prol de um ideal de igualdade (2013, p. 1085).

A partir do verso 7, Casaldáliga explora a relação entre o homem e a terra, de maneira que desafia concepções tradicionais que tratam a terra como recurso econômico.

Milton Santos, em *Por uma Outra Globalização* (2001), destaca que, sob a influência do capital global, o território se transforma em espaço instável e fragmentado, alienando as populações locais. Santos observa essa subversão do papel tradicional do território, convertendo-o em objeto de exploração e exclusão (2001, p. 101). Essa perspectiva reforça uma poética da terra como um *locus* comunitário, contrapondo-se à lógica alienante da modernidade globalizada.

D’Onófrio (2007), acerca do poema, afirma que “a linguagem poética procura alcançar as raízes naturais do processo simbólico” e que, alcançando-as, rompe com “o código ideológico” ao questionar valores e estruturas dominantes (D’Onofrio, 2007, p. 16). Essa observação esclarece como, no poema, as metáforas das cercas, dos versos 11 a 14:

como troncos de Espírito e de Carne.
Que se enterram nela,
como sementeira
de Cinzas e de Espírito,

operam como elementos estruturais que articulam uma crítica social. Em vez de ser apenas uma fonte de extração, a terra em sua obra é retratada como ente vital e espiritual, profundamente conectada aos ciclos existenciais humanos. Essa abordagem contrasta significativamente com a visão utilitarista predominante nas sociedades capitalistas, onde a terra é frequentemente reduzida a ativo mercantilizável. Tal tratamento ignora o valor intrínseco da natureza e promove uma desconexão entre o homem e o ambiente, reforçando a crítica à desumanização provocada pela exploração e mercantilização do meio natural.

Casaldáliga propõe uma ruptura radical com essa lógica. Para Bosi (1992, p. 383), metáforas e alegorias são “universais fantásticos” que emergem da necessidade humana de expressar o indizível, capturando significados que transcendem a abstração conceitual. Assim, os versos 9 e 10:

A Terra dos Homens
que caminham por ela, pé descalço e pobre.
Que nada nascem, dela,
para crescer com ela,

instauram uma disjunção sintática deliberada, na medida em que o complemento “dela”, junção de preposição+pronome indicativo de posse, é inserido entre o verbo e a preposição que introduz o segundo núcleo da predicação.

Que / na / da / **nas** / cem, **de** / la,
pa / ra / cres / **cer** / com / e / la

Tal desmembramento rompe o curso habitual da oração e projeta, sobre a linearidade do verso, uma segmentação que isola semanticamente os termos, abrindo-os a uma outra forma de inteligibilidade: não mais subordinada à concatenação lógica, mas regida por uma sintaxe poética, na qual a pausa, o desvio e o deslocamento constituem modos de revelação. A estrutura fragmentada, sustentada por blocos silábicos curtos e por uma cadeia assonantal que reitera os fonemas /e/ e /a/, confere ao trecho um andamento sincopado e uma densidade que decorre da justaposição rítmica e fonossintática das partes. Nessa forma, o sentido é orientado por uma encenação: só aquilo que é dado *com ela* pode

crescer *dela*, e o que nasce, nada é senão o fruto da partilha. Nesse contexto, a linguagem simbólica de Casaldáliga dialoga diretamente com a perspectiva de D'Onófrio (2007), que destaca como, frequentemente, a novidade na expressão poética acompanha uma transformação no conteúdo. Para D'Onófrio, o poeta questiona o mundo por meio de sua linguagem criativa, desafiando valores dominantes ao empregar as palavras de maneira singular, provocando os leitores a refletirem sobre a essência da condição humana (2007, p. 19). Assim, Casaldáliga redefine a função da poesia ao transformar elementos do cotidiano em símbolos universais de crítica e resistência, alinhando-se à proposta ética de uma visão de mundo onde a terra é concebida como extensão vital.

As contradições entre essas visões se manifestam claramente nas práticas culturais e sociais: enquanto a lógica capitalista incentiva a exploração incessante da terra para maximizar o lucro, desconsiderando os impactos ambientais e sociais, a abordagem de Casaldáliga evoca práticas tradicionais e sustentáveis, como as de comunidades indígenas, que tratam a terra com respeito e reverência. Eduardo Galeano reflete sobre esse processo, afirmando que:

Tudo se transformou em capital europeu ou, mais tarde, norte-americano, e como tal tem-se acumulado e se acumula até hoje nos distantes centros de poder. Tudo: a terra, seus frutos e suas profundezas, ricas em minerais, os homens e sua capacidade de trabalho e de consumo, os recursos naturais e os recursos humanos (Galeano, 2014, p. 5).

Estas observações se alinham com as de Bosi (1992) sobre a mercantilização da terra, que transforma a relação do homem com o ambiente em uma dinâmica de exploração e desumanização. Bosi destaca que, ao lidar com a terra como sendo apenas meio de sobrevivência, o homem pobre desenvolve uma sabedoria empírica que o conecta à realidade material de forma pragmática, mas ainda assim alienada pelas forças do capital:

Materialismo, enquanto o homem pobre conhece, por força das suas obrigações diárias, o uso da matéria, lida com a terra ou com instrumentos mecânicos, que são o seu meio único de sobrevivência. Daí lhe vem um realismo, uma praticidade, um senso vivo dos limites e das possibilidades da sua ação, que convergem para uma sabedoria empírica muito arraigada, e que é a sua principal defesa numa economia adversa (Bosi, 1992, p. 325).

Sua poética insurgente desafia a coisificação, propondo uma alternativa que valoriza a terra como mãe e fonte de vida, identidade e espiritualidade. Esse movimento

de subversão encontra ressonância na análise de Jean Cohen (1974), que discute o enfraquecimento estrutural da versificação como estratégia de desconstrução discursiva:

[...] a convergência dos dois signos garante a segurança da comunicação. Com a redundância, a linguagem procura construir estruturas fortes. Esse é um dos princípios fundamentais da estratégia linguística, e é justamente esse princípio que a versificação inverte. Tudo ocorre como se o poeta quisesse enfraquecer as estruturas do discurso, como se o seu objetivo final fosse embaralhar a mensagem. Temos aí uma conclusão evidentemente paradoxal. Reduzimos o verso a algo a menos, quando tradicionalmente é considerado como algo a mais. Parece uma pura negatividade. Negatividade parcial, sem dúvida alguma: dos dois fatores em presença, conserva-se o sentido — isto é, o conjunto das relações léxico-gramaticais — o que basta geralmente para estruturar o discurso (Cohen, 1974, p. 63).

Os versos evocam uma relação de interdependência e sacralidade entre homem e terra, que desafia a lógica capitalista. Essa inversão se reflete na própria forma poética, que rompe convenções linguísticas e desconstrói sistemas de exclusão, reafirmando a terra como espaço de partilha e comunhão.

A ideia de exclusão e marginalização se adensa nos vv. 34 a 37 pela própria disposição sintática do enunciado: o gerúndio “fechando” desencadeia uma sequência em que “arame” e “títulos” reúnem violência material e legitimação, enquanto a expressão “fora de vosso amor” desloca a expropriação para o plano ético, fazendo recair sobre “aos irmãos”, no término do segmento, a condição de expulsos:

fechando,
com seu arame e seus títulos,
fora de vosso amor,
aos irmãos!

Essa imagem enfatiza com o cerceamento físico e burocrático dos indivíduos entre si. Aqui, é possível estabelecer uma relação com o que Bousoño (1962) chama de “reiteración enmascarada”, uma repetição sutil que, embora camuflada, mantém um efeito poderoso sobre o significado:

El lector siente la reiteración [...] son elementos utilizados en sentido análogo, aunque se trate de una reiteración enmascarada por el fenómeno imaginativo, y de este modo se cumple la finalidad que tal medio expresivo posee: cambiar, sólo en cuestiones de matiz o de una manera profunda, el significado correspondiente. Pues bien: en la correlación y el paralelismo veo algo semejante; también la correlación y el paralelismo son, en última instancia, reiteración del significado, aunque esa reiteración sea solo parcial: un género próximo en que los varios elementos enumerados coinciden (Bousoño, 1962, p. 228).

No verso, isso se dá porque os elementos não reiteram a mesma palavra, mas reconduzem o leitor a um mesmo núcleo semântico de exclusão já instalado por “fechando”. “Arame” nomeia o cerceamento material; “títulos”, a sua legitimação burocrática e jurídica; “fora de vosso amor”, a expulsão no plano ético e afetivo; e “aos irmãos”, por fim, explicita quem sofre esse fechamento. A reiteração, portanto, opera pela volta insistente de um mesmo significado, modulado em registros distintos, o que intensifica o sentido de apartação. O paralelismo organiza como reiteração parcial de um mesmo gesto de expulsão, intensificando o sentido de marginalização inscrito no trecho. Os versos 43 a 45 de Casaldáliga retomam a construção paralelística com o verbo fechar, reiterando o ato de exclusão em um nível mais profundo:

Fechando-os
fora dos irmãos
e de Deus!

Nessa formulação, o paralelismo ganha amplitude, reforçado pela repetição de “fora de”, que cria uma cadência sonora, ao passo que a anáfora de “seus” nos versos 38 a 42

(Fora de seus direitos,
seus filhos
e seus prantos
e seus mortos,
seus braços e seu arroz!)

alcança uma instância afetiva e humana. Como podemos notar, esses elementos indicam a violação de uma intimidade essencial entre os sujeitos e o seu meio, uma violência que a obra coloca em uma escala mais universal. O ponto decisivo, contudo, é o que o professor Edson Flávio Santos registra em *As utopias e resistências de Pedro Casaldáliga* (2021): a força dessa passagem atravessa a sonoridade e avança para dentro do texto pelos sinais gráficos. Ao comentar os versos parentéticos, Santos lê os parênteses como figura de cerca, porque separam a estrofe do corpo do poema e, com isso, formalizam graficamente a experiência de quem foi apartado do “pedaço de chão”, vivendo deslocado “fora das cercas” (Santos, 2021, p. 63). Assumida essa perspectiva, a repetição de “fora de” passa a ganhar uma inscrição visual: o “fora” é também um lugar tipográfico, desenhado pela clausura dos parênteses e pelo recuo do bloco. Daí a relevância, que

Santos enfatiza, de respeitar a disposição original do poema: no texto de referência, toda a estrofe aparece recuada, o que intensifica a leitura da cerca como forma gráfica que põe a exclusão em cena. Assim, o poema faz da grafia um operador de sentido, enquanto a cadeia possessiva de “seus” (vv. 38–42) retém, em enumeração, o inventário mínimo daquilo que a cerca expropria (filhos, prantos, mortos, braços, arroz) e torna visível, na página, a violência de separar sujeitos e território (Santos, 2021, p. 63).

Entre os versos 46 e 56, o paralelismo se amplia pela repetição de “Malditas sejam”, fórmula que imprime ao enunciado uma função cominatória, isto é, uma força de maldição e condenação dirigida às cercas, às propriedades e ao próprio ordenamento jurídico: as leis.

Malditas sejam
todas as cercas!
Malditas todas as
propriedades privadas
que nos privam
de viver e de amar!
Malditas sejam todas as leis.

Nesse movimento, a repetição amplifica a condenação e converte a enumeração em sentença. O que se encadeia, verso a verso, é a extensão do juízo: do limite material da cerca, passa-se ao regime da propriedade e, por fim, ao aparato legal que o ampara. A função cominatória intensifica, assim, a violência verbal da recusa e confere ao trecho a forma de uma imprecação pública. É um jogo no qual a repetição amplifica a condenação, transformando-se em um grito que ressoa ao longo da estrofe. Ramos (2011) destaca que os efeitos fônicos de uma obra, desde os mais evidentes, como os esquemas métricos, até as sutilezas de variações tímbricas e a utilização funcional de determinados sons, são cruciais para a experiência poética. Assim, o poliptoto, figura que repete a mesma raiz com flexão diferente em “privadas” e “privam” (vv. 49 e 50), estabelece uma dupla relação de violação de direitos básicos dos seres humanos. Segundo Antônio Candido (2006), a função histórica ou social de uma obra literária é inseparável de sua estrutura, a qual organiza formalmente representações mentais condicionadas pela sociedade em que a obra foi escrita. No caso do poema, essa organização rítmica e repetitiva dos versos ressalta e transforma a condenação da exploração em uma força histórica ativa de intervenção e luta, uma denúncia da desumanização inerente à lógica da propriedade privada. A prosopopeia em “Terra, escrava”,

Malditas sejam todas as leis,
amanhadas por umas poucas mãos
para ampararem cercas e bois
e fazer a Terra, escrava
e escravos os humanos!

e o polissíndeto, repetição da conjunção (“e bois”/”e fazer”/”e escravos”) insere-se nesse horizonte crítico, interconectando atos de subjugação da terra e dos seres humanos. Esse movimento intenso, envolvendo diferentes recursos literários, sonoros, sintáticos, intensificam e conduzem ao clímax¹⁴, o epifonema, exclamação sentenciosa, que sintetiza um sentimento intenso de repulsa e fúria: “Malditas sejam todas”.

Bousoño (1962) nos oferece uma análise sobre o clímax como procedimento poético, descrevendo-o como uma ferramenta que organiza a progressão retórica e emocional em direção a um ponto culminante:

Hemos de plantearnos aquí el complejo problema del clímax, uno de los mas eficaces procedimientos poéticos. Consiste el clímax en uha enumeración escalonada de términos, todos los cuales coinciden en marcar una misma dirección hacia el punto exptesado por el última elemento de la serie (Bousoño, 1962, p. 229).

O epifonema escalone os elementos que são amaldiçoados, cada qual convergindo para a engrenagem de um sistema opressor. A força dessa estrutura retórica intensifica a crítica e unifica a forma e o conteúdo em um gesto de condenação total. Ao mesmo tempo, conforme destaca Salvatore D’Onofrio, a poesia é feita de palavras que operam simultaneamente como signos e coisas: “As palavras [...] designam não apenas as coisas, mas também a ação possível dessas coisas. Isso significa que a tendência funcional da linguagem poética é falar não em nível de conceitos, mas no nível de realidades” (2007, p. 196). O epifonema “Malditas sejam todas” portanto, funciona como um ato de linguagem que ultrapassa a literalidade e mobiliza o leitor, utilizando o léxico poético para presentificar uma realidade.

Como bem observa Castagnino (1969),

La obra literaria es, en cierto modo, un ser viviente. Y al hacer su vivisección debe tenerse en cuenta que es una materia viva (y tan viva que en ella esta todo el arsenal lingüística, la intercomunicación entre los hombres, vivencias, emociones, sentimientos, todo el mundo intelectual y espiritual del cual

¹⁴ Ao suprimir conjunções, o poema pratica a justaposição que Cohen (1974, p. 134) descreve: os enunciados se encadeiam como golpes sucessivos, cada ‘Malditas’ batendo sem alívio sintático, até saturar a enunciação de denúncia.

procede). El analizador al mutilar su cuerpo, desintegrando sus elementos, no llegara jamas a interpretarla ni a valorarla si pierde de vista su totalidad, cuerpo, estructura y alma; si luego de separarlos no los reintegra (Castagnino, 1969, p. 31).

A metonímia “mãos”, em "amanhadas por umas poucas mãos" (v. 53) revela o caráter elitista da legislação, elaborada por um grupo restrito que prioriza seus próprios interesses em detrimento da coletividade. Essa imagem enfatiza a injustiça intrínseca de um sistema que protege a propriedade privada como um fim em si mesma. "Cercas e bois" (v. 54) representam a territorialização e mercantilização da terra. A culminância desse pensamento se dá na afirmação de que a terra se torna "escrava" (55) e que os seres humanos também se tornam "escravos" (56) desse sistema. Essa crítica encontra respaldo nas reflexões de Boaventura de Sousa Santos (2014), que analisa a interconexão entre propriedade, poder e exclusão:

De facto, é minha convicção que podemos estar a entrar num período em que as sociedades são politicamente democráticas e socialmente fascistas. As novas formas de governo indireto constituem também a segunda grande transformação da propriedade e do direito de propriedade da era moderna. A propriedade, e, mais especificamente, a propriedade dos territórios do Novo Mundo, foi, como mencionei inicialmente, o ponto-chave subjacente ao estabelecimento das linhas abissais modernas. A primeira transformação teve lugar quando a propriedade sobre as coisas se expandiu, com o capitalismo, à propriedade sobre os meios de produção. Como Karl Renner (1965) tão bem descreveu, o proprietário das máquinas transformou-se no proprietário da força de trabalho dos trabalhadores que nelas operavam. O controle sobre as coisas transformou-se em controle sobre as pessoas (Santos, 2014, p. 41).

A força da seleção lexical no poema relaciona-se intrinsecamente ao conceito de colonialidade do poder, conforme os estudos de Walter D. Mignolo (2020). Ele afirma que "a colonialidade do poder sublinha a organização geoeconômica do planeta, a qual articula o sistema mundial colonial/moderno e gerencia a diferença colonial" (Mignolo, 2020, p. 85).

Essa leitura, contudo, é apenas uma camada inicial. No plano simbólico, as cercas operam como metonímias das fronteiras impostas pelas forças coloniais e modernas, com a capacidade de segregar tanto os territórios quanto as ontologias. De fato, elas estabelecem uma lógica de controle e mercantilização, em que natureza e seres humanos são coisificados e reduzidos a objetos, coexistindo em um sistema que privilegia e mantém a acumulação. Como ressalta Mignolo, articula-se a partir de uma intrincada trama histórica que se despoja de suas dimensões éticas e espirituais, transformando

relações sociais e econômicas em complexas transações utilitárias. A materialidade das cercas, portanto, envolve um questionamento profundo da estrutura que as sustenta e das ideologias que as legitimam. Elas evocam a necessidade de uma reapropriação da terra e do resgate dos laços comunitários historicamente rompidos.

Ampliando essa discussão, podemos nos valer do conceito de *pensamento liminar*¹⁵, conforme formulado por Mignolo, para estabelecer um diálogo entre as cercas e as cosmologias que elas segregam. No sentido conotativo, as cercas articulam o "sistema mundial colonial/moderno", gerando uma separação radical entre diferentes formas de ser e conhecer. Elas representam locais onde o poder hegemônico — sustentado por leis e normas que beneficiam poucos — impõe sua narrativa sobre a terra e os corpos, desumanizando tanto a terra quanto aqueles que dela dependem. Nesse sentido, o pensamento liminar surge nas margens desse sistema como uma reação crítica às fronteiras coloniais e modernas. Ele propõe uma epistemologia que recusa a alienação e afirma a interdependência. Essa perspectiva, quando aplicada ao poema, evidencia como esses versos denunciam as estruturas opressoras e sugerem uma alternativa crítica, promovendo uma visão onde a terra é resgatada.

No tecido poético de “Terra nossa, liberdade”, a palavra se investe de denúncia e se projeta para diante, recusando a condição de simples registro. Ao traçar os contornos de uma terra expropriada e de cercas que a constroem, Casaldáliga reinscreve a poesia no interior do conflito histórico. O poema expõe a ferida, dá-lhe nome e medida verbal; por isso, a escrita deixa de operar como descarga subjetiva e passa a constituir um trabalho de formulação crítica. A organização dos versos, em articulação com o conteúdo,

¹⁵ O conceito de *pensamento liminar*, desenvolvido por Walter Mignolo, refere-se a uma forma de conhecimento que surge das margens (marginalizadas ou subalternizadas), nas zonas de fronteira entre cosmologias e modos de vida distintos, especialmente em contextos de dominação colonial. É importante saber que esse pensamento desafia as epistemologias hegemônicas impostas pela modernidade ocidental e, de uma maneira ou de outra, é capaz de propor uma perspectiva crítica que valoriza aqueles saberes tidos como subalternos e locais. Ao invés de apenas resistir ao poder central, o pensamento liminar cria novos horizontes de entendimento, oferecendo uma resposta às estruturas de exclusão e controle que articulam a colonialidade do poder. Enfim, essas respostas podem culminar naquilo que, tanto Casaldáliga quanto Mignolo buscavam em sua caminhada: resistência.

prolonga esse gesto para além do enunciado imediato e solicita do leitor um exercício de memória e discernimento. A “Terra” comparece, assim, como matéria vital e figura de comunhão submetida a dispositivos jurídicos e econômicos de separação. O poema concentra nessa palavra tanto o chão concreto da existência quanto aquilo que dele foi cindido pela lógica da apropriação. Ao mesmo tempo, é nesse mesmo núcleo imagético que se inscreve a possibilidade de ruptura: a terra permanece, no interior do poema, como signo de resistência e horizonte de transformação, porque a linguagem a restitui ao campo do comum.

Outra é a Terra nossa, homens, todos!
A humana Terra livre, irmãos!

2.2 Identidade indígena e memória

O poema “Proclama indígena”, da obra *Versos adversos* (Casaldáliga, 2021), é composto por oito estrofes irregulares, num total de 253 versos. Posiciona-se como um manifesto lírico e histórico, no qual a palavra atua como convocação. Os versos evocam memória ancestral e a luta contemporânea dos povos indígenas, construindo um espaço de resistência onde o passado funciona como que um fundamento vivo da luta presente. O texto articula uma crítica severa às violências coloniais e neocoloniais, ao mesmo tempo que projeta a possibilidade de um futuro marcado por redenção. A análise, nesta etapa, explora como o poema se estrutura como um ato poético de memória, onde a linguagem incorpora o histórico, propondo uma nova leitura das relações entre terra, identidade e espiritualidade. Quanto à palavra-título “Proclama”, convém entendê-la como marca de um gênero discursivo de publicidade solene, ligado ao anúncio público, à declaração enfática e ao pronunciamento coletivo. Nesse horizonte, “Proclama indígena” já se apresenta, desde o título, como fala voltada ao espaço comum: o poema se arma como enunciação pública, de teor declaratório e apelativo, em que a voz lírica assume feição coletiva e politicamente situada.

Proclama indígena

Povos dos Sete Povos,
Povos do Continente,

Nas Ruínas de São Miguel,
na capela onde foi batizado
São Sepé Tiaraju.
27 de abril de 1978,
Ano dos Mártires

mortos, ainda vivos,
escutai o proclama!

(... O velho Uataú¹⁶
abre, com nobre gesto de cartógrafo,
sua esteira de palha:
os dedos do seu povo caminharam por ela,
do mato para a aldeia urbanizada,
da aldeia urbanizada para o fatal turismo,
para a morte matada oficialmente.
Com a língua enrolada na recente cerveja integradora,
professa sua fé:
— “Índio não morre,
índio vira pedra,
vira pedra bonita junto ao Berocá...”
Foi campeão de luta, cacique por direito de olimpíada.
Conhece a malandragem por contágio,
salvou-se do contágio do bacilo de Koch, por privilégio.
Conheceu não sei quantos presidentes do chamado Brasil...

Com a raiva dos pobres oprimidos,
os dois Tapirapé, pela enésima vez, vão a Brasília¹⁷.
Uma tal de Funai
deverá garantir-lhes
a terra e o futuro.
(Os mortos ancestrais não garantem mais nada.
Vão garantir os mortos adventícios?)

Mortos, ainda vivos,
escutai o proclama!

(A dez metros da estrada da “Integração Pecuária”,
enterramos os ossos violentados do “Índio Guajará”.
Integrados em vida na comunhão barata — peão de latifúndio;
integrados

¹⁶ Mantém-se, na transcrição do poema, a grafia “Uataú”, tal como aparece na edição consultada, por fidelidade ao texto de base. A forma Watau é registrada aqui como esclarecimento onomástico e contextual, associada ao cacique Karajá evocado pelo poema. Os Karajá, também designados Iny, vinculam-se historicamente ao médio Araguaia e à região da Ilha do Bananal, território partilhado com os Javaé; Canuto registra a Ilha do Bananal como “mundo habitado pelos Karajá e Javaé” e observa que São Félix do Araguaia se situa defronte à aldeia de Santa Isabel do Morro, do povo Iny Karajá (Canuto, 2021, p. 42-43). No poema, a presença de Uataú/Watau ultrapassa a função de referência nominal. O “velho” que abre “com nobre gesto de cartógrafo / sua esteira de palha” desloca a cartografia do domínio oficial para o campo da memória indígena. A esteira torna-se superfície de inscrição territorial: nela, os “dedos do seu povo” refazem o percurso de expropriação que vai “do mato para a aldeia urbanizada”, da aldeia ao “fatal turismo” e, por fim, à “morte matada oficialmente”. A nota, portanto, distingue a grafia preservada na citação poética da identificação histórico-cultural do personagem, situando-o no universo Karajá do Araguaia e da Ilha do Bananal.

¹⁷ Nessa estrofe Brasília figura como destino reiterado e, por isso, como dispositivo de adiamento, neste verso 22, “os dois Tapirapé, pela enésima vez, vão a Brasília.”. A iteração já traz embutida a fadiga do pedido e a repetição do indeferimento; a viagem vira circuito. O afeto que a conduz (raiva dos pobres oprimidos) desloca o episódio para o plano histórico do sofrimento coletivo. O verso 23 “Uma tal de Funai” (v. 23) rebaixa a instituição a nome opaco, enquanto “deverá garantir-lhes” (v. 24) expõe uma tutela prometida e sempre diferida. O que se pede é elementar: “a terra e o futuro” (v. 25), pareamento que concentra chão e horizonte. Ressalto que Canuto (2021) registra Brasília como lugar onde denúncias circulam e, ao mesmo tempo, onde a resposta institucional se recusa: busca-se cópia do material na CNBB em Brasília, enquanto a presidência da Funai e o Ministério do Interior não comentam. Essa dupla cena (circulação/silêncio) dá lastro ao “pela enésima vez” e à ironia de “Uma tal de Funai”, tornando “deverá” um verbo de promessa sempre adiada.

na solidão,
no crime...

Dispersos pela morte,
raspados a cutelo de urubu,
purificados
pela póstuma graça da chuva piedosa.
A Civilização-maldita-seja
desentendeu-se deles
com o fácil, prudente veredicto
de uma lata de creolina asséptica...
Detrás,
toda essa terra
pátria-ira-Xavante,
Suiá-Missu,
roubo-prisão-vitrina,
paulista, vaticana (?), pseudonacional-multi,
mea culpa Sudam — tarde e sem jeito —
modelo do Modelo...
Adiante,
na cobiça financiada dos novos bandeirantes,
menores, subsequentes, gaúchos de segunda,
aquele Urubu Branco,
Sinai Tapirapé...
E os rios,
 estes rios outrora preservados na inocência,
 cruzados pela lua e os pássaros e o vento,
 rios de paz, de peixes, de livre liberdade,
 agora profanados...
 Araguaia, punido Berocá!
 Xavantino aramado!
 Tapirapé enlameado de turismo...!)

Mortos, ainda vivos,
escutai o proclama!
É tempo de Paixão,
na Liturgia,
na Terra violada,
na luta, na agonia destes Povos primeiros,
na teimosa incerteza deste meu Povo sempre preterido...
Será Tempo de Páscoa
na incendiada paixão que nos irmana,
de norte a sul, de oeste até a aurora?,
na pródiga jurema
que costura de branco
a noite e os caminhos sertanejos?,
nestas terras, cercadas pelo arame
dessa Piraguassu — que Deus confunda —,
rumo ao Marajá, rumo às claras salinas
onde os carnaubais abrem em leque
seus verdes documentos
ainda não arquivados;
onde o poente doura
o coração das muitas águas virgens?
Será Páscoa,
por fim?

Este cavalo ruço, em que cavalgo,
hasteia, como mastros, as orelhas,
cerzidas de mutucas,
e assunta, com profético alvoroço,

esses Ventos Gerais
que prenunciam
o tempo de verão,
a nova era...

Mortos, ainda vivos,
escutai o proclama!

A enchente do varjão invade o mundo
como um feraz augúrio da utopia.
(A cobra espreita, de tocaia, o passo.
É hora de vigília!)

Mortos, ainda vivos:
navegar é burlar a linha reta...
Canoas Javaé, ganhai os furos!
(Impucas de Formoso, nas costas do Bradesco,
por onde o mururé quebra seu roxo luto florescido
em memória dos findos Canoeiros.)

Deuses um dia destas largas águas,
sacerdotes da lua nas areias,
juntai todos os remos, festeiros Karajá,
como outros braços
subversivos,
uníssonos

no ritmo,
na procura
e ainda na impossível necessária arribada!
(Ilha do Bananal,
parque apenas de impostos!)
É Tempo de Paixão,
mas será Páscoa!

Maiê, Deus respondeu, juro por Ele.
Alguém
já veio
e está dando a resposta

em Carne
em Cruz,
em Páscoa.

Passa o recado a todas as malocas;
solta o grito de luta e de vitória
por todos os caminhos, profanados de medo;
comunica o segredo jubiloso
ao coração desperto dos túmulos dormidos.

Patriarca São Sepé,
clareia o Novo Dia, que a noite secular gerou no sangue.
Convoca em assembleia permanente o Povo dos teus Povos!
Contesta ao general de Gomes Freire com a mesma palavra enaltecida!
Convoca os teus guerreiros,
Sepé,
Tiaraju,
Miguel nativo,
e enfrentai com as flechas, enfeitadas de aurora,
os cansados canhões dos invasores!

(Se a terra vira aldeia,
e a aldeia vira vila:
vire a vila cabana

dos escravos unidos em revolta!)
 Índios, Povo dos Povos das mal chamadas Índias,
 benditos Povos, Povo com nome e com futuro.
 Índios, irmãos primeiros,
 pais desta filha pródiga esquecida
 — América ameríndia novamente!,
 mestres impreteríveis da nossa farta-ciência-fracassada,
 profetas esperados da nossa sem-saída-suficiência,
 profetas do retorno à terra, ao sol, à lua, ao vento restaurado,
 arautos primigênicos do Evangelho dos pobres...!
 Não aceiteis projetos, nem promessas,
 nem esmolas, nem lágrimas inúteis.
 Exigi,
 com recibo
 de raízes e sangue,
 o direito supremo que vos cabe!
 Não queirais ser postal televisivo de presidente ou núncio,
 agenda de ministro em reportagem
 ou granja de autarquia...
 Não queirais ser vitrina arqueológica de fósseis para-humanos,
 nome de rua exótico,
 vergonha em rua rio sem memória,
 festiva nostalgia de falso carnaval de um Povo vítima...
 Nem menos queirais ser
 história pervertida de Missão,
 martírio de um martírio utilizado,
 escusa prostituta de Evangelho...!
 Irmãos:
 nem sois menores,
 nem mortos,
 nem ausentes!
 Vós sois a nossa causa
 (causa do nosso pranto envergonhado,
 causa de nossa incólume esperança).
 Os pobres de Jahvé de um Continente,
 a flor sempre queimada, semente rediviva
 do sempre Povo-Resto.
 Povos de todo um Povo, cada vez mais fraterno
 na agonia e na espera
 das terras profanadas pelo western
 aos depredados troncos dos pinheiros;
 do eterno Machu-Pichu vigilante
 a esta Terra-Pedra
 — Ruína
 acordando,
 monumento-ferida-em-desafio.
 Caçados,
 tutelados,
 vendidos,
 integrados
 no capim, no minério,
 agora novamente emancipados
 (O gavião Pombal já emancipou os índios,
 Ministro Rangel Reis!).
 Mártires indefesos
 pelo Reino de Deus feito império,
 pelo Evangelho feito decreto de conquista.
 Vítimas nos massacres que ficaram com nome glorioso
 na mal contada História,
 na mal vivida Igreja.

(Santa Maria da infeliz Vitória!
 Ó triste catedral de Porto Alegre,
 assentada, em sacrílego domínio
 sobre as pátrias cabeças decepadas!)
 Mártires-sempre-mártires..
 E todavia sempre
 sobreviventes,
 sempre
 protótipo fecundo da contextura humana.
 Descalços do consumo que nos consome a todos vorazmente;
 nus dessa Propriedade privada que nos priva de sermos irmandade;
 gloriosos marginais deste progresso monstro
 que substitui o Homem, a Natureza, Deus...

Irmãos dos Sete Povos,
 Povos do Continente,
 mortos, ainda vivos!
 Irmãos
 de todo tempo,
 do já perdido nome,
 do sangue novamente reclamado;
 raiz da nossa História pressentida,
 santos do nosso cânon recobrado na noite:
 rogai por nós,
 valei-nos ante Deus,
 perante o novo Dia.
 (Juntai-vos a seu coro, penitentes por nós, sangue com sangue,
 Roque, João, Afonso,
 Rodolfo, João Bosco... !)
 Vinde em nosso auxílio,
 de ontem e de hoje,
 Sepé Tiaraju, Simão Bororo.
 Vinde pacificar-nos!
 Integrai-nos em vossa liberdade!
 Zelai pelas fogueiras ainda crepitantes
 nas aldeias!
 Rogai por nosso Cimi perseguido no Templo e no Pretório!
 Rogai por nossas vidas sem arco e sem estrelas!
 Dai-nos ainda um prazo de dança e de Evangelho!...

Escutai o proclama,
 atendei nossa prece!
 Vós sois a nossa causa perdida salvadora!
 Vós sois a necessária urgente utopia!
 A nova inevitável esperança de todo um Continente!,
 o prólogo
 nativo
 indispensável
 da nova Boa Nova do prístino Evangelho
 do Senhor Jesus Cristo!

(Casaldáliga, 2021, p. 27-36)

O poema "Proclama indígena" inicia-se com profunda consciência em relação à resistência indígena, e traz memória e atualidade em um proclama por reconhecimento. A evocação de locais e datas, como as Ruínas de São Miguel e o "Ano dos Mártires", não

é casual; trata-se de um ancoramento deliberado do discurso poético em uma geografia e cronologia de luta e memória. A abertura com os versos 1 e 2

Povos dos Sete Povos,
Povos do Continente

com uma anadiplose, o mesmo termo finalizando e iniciando os versos, reforça a continuidade e a interligação entre diversas comunidades indígenas e sugere a unicidade de uma luta que vai além das especificidades regionais, como crenças, práticas agrícolas, modos de caça e sistemas sociais. Nesse ponto, a voz do poema encontra ressonância com o que Ricoeur (1991) descreve: “A narrativa constrói a identidade do personagem, que podemos chamar sua identidade narrativa¹⁸, construindo a da história relatada. É a identidade da história que faz a identidade do personagem” (Ricoeur, 1991, p. 176). Ao convocar simultaneamente os povos, o eu-lírico une passado e presente, fundando uma ipseidade coletiva que se reconhece na própria história contada — mortos que seguem “ainda vivos” porque a narração os mantém em curso. É uma antítese que remete àquilo que não desapareceu; pelo contrário, permanece vivo e atuante na contemporaneidade. Essa vitalidade histórica é reafirmada pela prosopopeia presente em “os dedos do seu povo caminharam por ela” (v. 8), que confere corporeidade ao povo indígena e transforma a narrativa em uma linha contínua. A memória adquire concretude, convivendo com o tempo e reconfigurando-se em corpos, como se a história fosse trazida ao presente em uma luta a céu aberto. Trata-se de uma espera de futuro, tal como formula Pedro ao afirmar que vivemos “en medio de este mundo que gime con dolores de parto en la esperanza de ser liberado del destino de muerte que pesa sobre él y aguardando la manifestación de la libertad y la gloria de los hijos de Dios” (Casaldáliga, 1993, p. 84). A luta indígena, portanto, inscreve-se nessa gestação da liberdade, onde o corpo histórico é também corpo escatológico, lugar onde se deposita a esperança de libertação frente a morte.

¹⁸ Em Ricoeur (1991), a identidade narrativa designa a mediação pela qual a permanência de uma vida, de um personagem ou de uma comunidade histórica se compreende no tempo sem se reduzir a uma substância imóvel. O conceito situa-se na dialética entre **mesmidade** e **ipseidade**: a primeira refere-se aos traços de continuidade e reconhecimento; a segunda, à manutenção de si na alteração. A intriga, entendida como configuração dos acontecimentos, integra à permanência temporal a diversidade, a descontinuidade e a instabilidade, fazendo com que a identidade do personagem se construa com a identidade da história narrada. Transposta a povos e comunidades, essa noção exige que os traços duráveis permaneçam vinculados à história e à geografia, para que não se convertam em ideologia identitária (Ricoeur, 1991, p. 168)

Essa resignificação encontra determinadas ressonâncias na reflexão de Michel de Certeau em *A Invenção do Cotidiano* (1998), quando analisa as práticas de resistência dos povos subjugados. Para Certeau:

Mesmo subjugados, ou até consentindo, muitas vezes esses indígenas usavam as leis, as práticas ou as representações que lhes eram impostas pela força ou pela sedução, para outros fins que não os dos conquistadores. Faziam com elas outras coisas: subvertiam-nas a partir de dentro – não rejeitando-as ou transformando-as (isto acontecia também), mas por suas maneiras de empregá-las a serviço de regras, costumes ou convicções estranhas à colonização da qual não podiam fugir. Eles metaforizavam a ordem dominante: faziam-na funcionar em outro registro (Certeau, 1998, p. 94).

No poema, esse movimento é evidente quando resgata o protagonismo que, de uma maneira ou de outra, transmuta a opressão em instrumentos de afirmação. No verso

os dedos do seu povo caminharam por ela (v. 8)

a caminhada dos dedos pela esteira de palha rompe a materialidade e transforma-se em presença ativa do povo indígena. Trago para a discussão o conceito de contextualização histórica e cultural de Raul Castagnino. Segundo o autor, situar a obra em seu tempo permite capturar “las características de época” e tornar “gravitantes” os aspectos históricos que ela representa (Castagnino, 1969, p. 37). No poema, Casaldáliga trabalha o discurso poético em um espaço-tempo específico, fazendo da ancestralidade um elemento vivo que conecta o passado indígena ao presente e, fazendo isso, a imagem poética rememora a história, reinscrevendo-a no agora, convertendo o ato contra o apagamento e a opressão.

A conexão entre forma e função social manifesta-se de modo estruturante no poema, que engendra um discurso poético como convocação coletiva e afirmação da resistência frente à opressão histórica. Ainda que o texto literário pertença à esfera escrita, a sua incidência crítica sobre a realidade aproxima-se, em densidade e propósito, daquilo que Antônio Candido observa na literatura de grupos iletrados: a função social avança para o primeiro plano. Como afirma o autor:

[...] só a consideração simultânea das três funções permite compreender de maneira equilibrada a obra literária [...]; se naquela [a literatura erudita] os aspectos propriamente estéticos sobressaem de maneira a realçar a função total, nesta [a dos grupos iletrados] a função social avança para o primeiro plano, tornando-a ininteligível se não for levada na devida conta (Candido, 2006, p. 56-57).

Ao reivindicar poeticamente o lugar da memória indígena e sua continuidade na história, o poema desloca as nuances da representação para construir um campo literário em que o dizer estético é inseparável do político.

A imagem da esteira de palha delineia um percurso histórico da migração forçada, operando como palimpsesto da memória indígena e como cifra visual da continuidade da resistência. Contudo, a transição do modo de vida tradicional para um contexto urbano e turístico configura regressão, marcada por violência e apagamento. O verso 11, em destaque:

os dedos do seu povo caminharam por ela,
do mato para a aldeia urbanizada,
da aldeia urbanizada para o fatal turismo,
para a morte matada oficialmente.

inscreve esse retrocesso, enunciando a legitimação jurídica da violência como morte consentida pelo aparato estatal. No plano retórico, o enunciado realiza aquilo que Cohen (1974, p. 126) define como “pura tautologia”¹⁹, em que a duplicação verbal anula a diferença semântica e expõe, por meio da própria redundância, a brutalidade normativa. A tautologia repete e registra: converte o excesso em índice documental da barbárie.

A crítica à inserção do indígena na “cerveja integradora” (v. 12), símbolo de um processo de colonização e assimilação cultural, desvela a ironia da “integração”, que esvazia identidades indígenas ao introduzir hábitos incomuns — como o vício e o desejo por bens. A repetição do chamado adquire um caráter exigente e atemporal, alcançando os que, mesmo “mortos”, permanecem na luta.

Ainda no plano da construção discursiva, a estrutura do poema demonstra riqueza retórica que amplifica seu impacto. A tautologia referida intensifica a brutalidade da violência infligida aos povos indígenas. Ao mesmo tempo, a pergunta feita com o recurso da digressão, entre parênteses, quando o eu lírico interrompe o fluxo do assunto,

(Os mortos ancestrais não garantem mais nada.
Vão garantir os mortos adventícios?²⁰)

¹⁹ A duplicação intensifica o choque. A violência estatal torna-se auto-explicativa: é “morte” porque o poder a “mata”, encerrando-se numa ossatura lexical que se basta para expor a brutalidade oficial.

²⁰ “Adventícios” “Adventícios” designa aquilo que vem de fora e, nos usos técnicos da Biologia e da Botânica, o que se desenvolve fora de seu local habitual ou de sua origem esperada. A mesma direção semântica comparece no vocabulário filosófico: na *Terceira Meditação*, Descartes (1983) distingue as ideias que parecem nascer com o sujeito, aquelas que parecem provir de fora e as produzidas pelo próprio pensamento, sendo adventícias as ideias associadas a uma procedência exterior (Descartes, 1983, p. 102). A antítese entre “mortos ancestrais” e “mortos adventícios” converte essa exterioridade em matéria histórica. Aos primeiros corresponde o vínculo com a memória constitutiva do povo; aos segundos, a condição dos

propõe uma reflexão crítica sobre a ausência de suporte por parte das instituições governamentais, como a Funai, que deveriam garantir os direitos dos povos indígenas. Essa crítica também evidencia a intertextualidade presente no poema, que dialoga com a história colonial e com a contínua relação espúria entre as promessas do Estado e a realidade vivida pelos povos indígenas.

Essa indagação opera dentro de um estrato de verossimilhança que a obra literária constrói, como descreve Salvatore D’Onofrio. Segundo ele, a arte não está vinculada diretamente a um referente do mundo exterior, mas sim a uma “equivalência da verdade”, que advém da coerência de seus elementos estruturais: “Distinguimos uma verossimilhança interna à própria obra, conferida pela conformidade com seus postulados hipotéticos e pela coerência de seus elementos estruturais” (D’Onofrio, 2007, p. 22). No poema, a evocação dos mortos ancestrais revela tanto a desconexão entre o passado heroico e o presente negligente quanto a crítica à incapacidade das instituições²¹ em sustentar esse legado.

Nos versos seguintes, há uma crítica incisiva à aculturação e exploração. Pelo uso de uma ácida e amarga ironia na construção da metáfora da “integração”, o poeta aborda duas vertentes, a do alcoolismo, com a presentificação do indígena pelo discurso direto,

Com a língua enrolada na recente cerveja integradora,
professa sua fé:
— “Índio não morre,
índio vira pedra,
vira pedra bonita junto ao Berocá...”

e a da sua inserção na sociedade ocidental, que se dá por meio de sua subjugação como "peão de latifúndio", a sua “integração pecuária”, informação lírica que se dá novamente por meio de digressão, com um parêntese que se abre, porém fecha após transcorridos trinta e cinco versos:

Mortos, ainda vivos,
escutai o proclama!
(A dez metros da estrada da “Integração Pecuária”,

que chegam de fora e se sobrepõem ao território. O adjetivo concentra, assim, procedência externa, intrusão e ruptura da continuidade ancestral.

²¹ A "incapacidade das instituições" alude à inércia de órgãos como a Funai, historicamente marcados por negligência e omissão. Tal falha reflete a precariedade estrutural e política no cumprimento do dever de proteger os direitos e a dignidade dos povos indígenas, expondo a lacuna entre promessas oficiais e a realidade concreta.

enterramos os ossos violentados do “Índio Guajará”.
Integrados em vida na comunhão barata — peão de latifúndio;
integrados
na solidão,
no crime...

É um desvio planejado para dar ênfase criminal à imagem, e expõe relação de causa e consequência intrínseca entre a modernidade capitalista e a morte violenta. O processo de "integração" é construído como uma grande antítese, que fragmenta e desumaniza os indígenas, relegando-os a corpos isolados no crime, e finalmente, na morte.

Os versos 37 e 39, que descrevem os corpos

Dispersos pela morte,
raspados a cutelo de urubu,
purificados
pela póstuma graça da chuva piedosa.

evidenciam uma brutalidade quase ritualizada, que naturaliza a violência contra os povos originários e perpetua o apagamento identitário. Entre esses dois focos, a enumeração da integração pela solidão e crime, e pelo modo como se dá a dispersão dos cadáveres, alargando o fôlego do verso e empilhando agressões sem trégua.

Para Alfredo Bosi, a colonização configura um “processo ao mesmo tempo material e simbólico”, pois articula domínio econômico, formas de sobrevivência, memória e modos de representação de si e dos outros (Bosi, 1992, p. 377). Essa perspectiva permite compreender que a expropriação da terra e a violência infligida aos indígenas alcançam também a esfera da memória coletiva e da autoimagem histórica. Em “Proclama indígena”, a chamada “integração” aparece sob signo irônico: a palavra do progresso nomeia, no interior do poema, a incorporação violenta dos povos indígenas à ordem da mercadoria, do latifúndio e da morte. Ao converter a “integração” em figura de desagregação, Casaldáliga denuncia a permanência colonial que desfaz vínculos comunitários, corrói pertencimentos e impõe ao indígena uma representação produzida pelo dominador. Nesse ponto, a composição aproxima-se da poesia como resistência, tal como formulada por Bosi, ao fazer da palavra poética um lugar de recusa às imagens fabricadas pela ideologia e de abertura para “uma outra realidade” (Bosi, 1977, p. 192). No poema, a memória dos corpos indígenas, vilipendiados pela “creolina asséptica” (v.

43), é preservada pela força poética, que se recusa a permitir que essas vidas e histórias sejam completamente erradicadas. A creolina, produto associado à desinfecção e potencialmente ligado ao campo da combustão, comparece como signo ambíguo de limpeza e destruição: apaga restos, neutraliza odores, encobre vestígios e transforma os corpos indígenas em matéria a ser eliminada pela racionalidade higienizadora. Contra essa sentença química, a palavra poética preserva os mortos como presença histórica, impedindo que ossos, nomes e pertencimentos sejam absorvidos pelo vocabulário asséptico do progresso. Conforme Bosi aponta, “o trabalho poético [...] projeta na consciência do leitor imagens do mundo e do homem muito mais vivas e reais do que as forjadas pelas ideologias, o poema acende o desejo de uma outra realidade” (Bosi, 1970, p. 192). A poesia recusa a narrativa opressora e projeta uma resistência.

A civilização, segundo o artista, é amaldiçoada (v. 40), distanciada dos indígenas por meio de um “veredicto” impessoal, simbolizado pela metáfora do produto usado para assepsia:

A Civilização-maldita-seja
desentendeu-se deles
com o fácil, prudente veredicto
de uma lata de creolina asséptica...

Essa imagem representa uma tentativa de limpeza com efeito de “purificar” pela extinção, pelo apagamento de memórias e vidas. A crítica à modernidade capitalista se desenrola em uma série de imagens que expõem terras roubadas e exploradas, como “Suiá-Missu” (v. 47), terra tradicionalmente indígena, devastada pelo avanço agropecuário.

Detrás,
toda essa terra
pátria-ira-Xavante,
Suiá-Missu,
roubo-prisão-vitrina,
paulista, vaticana (?), pseudonacional-multi,
mea culpa Sudam — tarde e sem jeito —
modelo do Modelo...

A série configura uma gradação acusatória: inicia-se na terra nomeada como pertencimento ferido, passa pela condensação hifenizada de “pátria-ira-Xavante” e “roubo-prisão-vitrina”, projeta a responsabilidade econômica paulista, tensiona a esfera eclesial em “vaticana (?)” e culmina na SUDAM, cuja confissão aparece “tarde e sem

jeito”. O hífen assume função compositiva decisiva: aproxima termos que preservam peso próprio, mas passam a formar uma unidade verbal de sentido. Em “pátria-ira-Xavante”, pertencimento, cólera e nome indígena ficam presos no mesmo bloco vocabular; em “roubo-prisão-vitrina”, a violência da tomada, o confinamento e a exposição pública compõem uma só cadeia acusatória. Como observam Cunha e Cintra (2010), o hífen, nos compostos, articula elementos que conservam independência fonética e acentuação própria, formando, contudo, unidade de sentido. Em Casaldáliga, essa unidade gramatical converte-se em unidade crítica: cada composto hifenizado concentra uma experiência histórica de posse, cerco e exibição. “Modelo do Modelo” intensifica, ao final, a ironia do desenvolvimento imposto, pois o modelo local de ocupação agropecuária se mostra subordinado a uma engrenagem maior, pseudonacional, multinacional e legitimadora da despossessão indígena. Além da crítica ao esfacelamento cultural e territorial, são mostradas as cicatrizes ambientais decorrentes dessa violência: a perda da pureza e liberdade dos povos indígenas e do meio ambiente.

E os rios,
estes rios outrora preservados na inocência,
cruzados pela lua e os pássaros e o vento,
rios de paz, de peixes, de livre liberdade,
agora profanados...
Araguaia, punido Berocá!
Xavantino aramado!
Tapirapé enlameado de turismo...!)

A epanástrofe em torno dos "rios" (v. 57, 58, 60) acentua o ritmo de degradação, pontuando como o Araguaia e o Xavantino, rios icônicos do Mato Grosso, são “punidos” (v. 62) e “aramados” (v. 63). Por fim, o verso que traz o rio “Tapirapé enlameado de turismo” (v. 64) sintetiza a metáfora da corrupção cultural, transformando o espaço vital em mercadoria.

Além da crítica ao esfacelamento cultural e territorial, o poema desloca a violência para a própria rede fluvial, como se a agressão aos povos alcançasse também as águas que sustentam circulação, alimento, rito e memória. A repetição lexical de “rios” (v. 57, 58, 60) imprime à passagem uma cadência quase litânica: “estes rios outrora preservados na inocência” (v. 58), “rios de paz, de peixes, de livre liberdade” (v. 60), aparecem agora “profanados” (v. 61). A enumeração nominaliza a perda: o Araguaia, chamado também de Berocá, surge “punido” (v. 62); o Xavantinho, “aramado” (v. 63); o Tapirapé, “enlameado de turismo” (v. 64). O rio deixa de ser paisagem e se torna corpo histórico,

ferido pela cerca, pela exploração e pela mercantilização do território. Nessa passagem, a degradação ambiental prepara o vocabulário sacrificial dos versos seguintes: “É tempo de Paixão, / na Liturgia, / na Terra violada, / na luta, na agonia destes Povos primeiros”. A “Paixão” funciona, então, como dobradiça entre rito e história: nomeia a dor litúrgica, mas a desloca para a terra, para a luta e para a agonia indígena. É nesse ponto que Mairon Valério ilumina a leitura. Ao analisar a memória religiosa do Araguaia, o autor observa que a celebração dos santos e mártires consolida a memória dolorosa de uma Igreja perseguida, unindo a comunidade em torno de uma identidade minoritária e oprimida e criando condições para seu uso político no enfrentamento do latifúndio, da injustiça social e do imperialismo (Valério, 2012, p. 131). Em Casaldáliga, essa memória martirial alcança os rios e a terra: a natureza profanada participa da mesma paixão dos povos, e a liturgia converte-se em gramática pública da denúncia.

A “Paixão” (v. 67) estende-se à “Terra violada” (v. 69), que sofre com a espoliação, e à “agonia destes Povos primeiros” (v. 70), cujos direitos e existências continuam sob ataque.

É tempo de Paixão,
na Liturgia,
na Terra violada,
na luta, na agonia destes Povos primeiros,

Souza e Reis, em *Pedro Casaldáliga e a Poética da Emancipação* (2014), reforçam essa dimensão ao destacar o uso de metáforas bíblicas e imagens de denúncia presentes também neste poema. As autoras afirmam que “a perspectiva bíblica da 'terra prometida' e do 'cativeiro' serve como metáfora de resistência e denúncia contra as forças coloniais e o imperialismo econômico, resgatando a luta coletiva dos povos marginalizados” (Souza; Reis, 2014, p. 114). A metáfora da “terra violada” no poema reforça essa poética, configurando-se como um grito contra a dominação e um chamado à emancipação coletiva. Além disso, a repetição do questionamento

na luta, na agonia destes Povos primeiros,
na teimosa incerteza deste meu Povo sempre preterido...
Será Tempo de Páscoa
na incendiada paixão que nos irmana,
de norte a sul, de oeste até a aurora?

carrega uma incerteza histórica que atravessa a luta indígena; uma esperança que, embora vital, está impregnada de exaustão.

2.2.1 Ressurreição e utopia

A passagem entre Paixão e Páscoa, neste ponto do poema, exige uma leitura que não separe a matéria histórica da sua organização verbal. A “Terra violada”, a “agonia destes Povos primeiros” e a pergunta sobre o “Tempo de Páscoa” articulam dor coletiva, linguagem litúrgica e expectativa de libertação em uma mesma arquitetura interrogativa. É nesse sentido que se torna produtivo retomar Antônio Candido, quando recusa duas visões críticas dissociadas: a que reduz a obra aos fatores externos e a que a encerra em uma autonomia formal desligada da história. Para o crítico, “a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e [...] só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra” (Candido, 2006, p. 13). No poema, essa fusão se dá pela maneira como a liturgia cristã da passagem, Paixão e Páscoa, é reinscrita na experiência histórica dos povos indígenas, fazendo da pergunta final uma forma de espera coletiva diante da violência ainda não reparada. Casaldáliga, ao projetar essa convocação através de um passado interrompido, mas ainda presente, constrói o poema como um espaço de síntese, onde texto e contexto andam juntos para expressar a resistência indígena em sua forma mais profunda. O resultado é uma obra inseparável das condições sociais de opressão que denuncia, consolidando o poema como um campo de luta política e de memória ativa.

Do ponto de vista estrutural, Casaldáliga constrói essa espera por meio de imagens que conectam a natureza ao sagrado indígena, como a “pródiga jurema” (v. 75), planta ritualística ²²

que costura de branco
a noite e os caminhos sertanejos?

nessa costura, liga a tradição ao território. Contudo, a natureza, no poema, encontra-se em um estado de profanação. Como afirma Octavio Paz,

A natureza deixou de ser algo animado, um todo orgânico e dono de uma forma. Não é sequer um objeto, porque a própria ideia de objeto perdeu sua antiga consistência. [...] Tampouco sabemos onde termina o natural e começa o

²² A jurema deve ser compreendida aqui como planta de uso ritual e curativo, e não apenas como elemento ornamental da paisagem sertaneja. Em diferentes tradições indígenas e afro-indígenas, suas cascas e raízes participam de preparos, bebidas e práticas cerimoniais vinculadas à cura, à visão, ao transe e à comunicação com entidades espirituais e ancestrais. Estudos sobre o toré e a jurema assinalam sua função como elemento sagrado, marcador de pertencimento étnico e reduto de resistência simbólica, sobretudo em contextos de afirmação indígena no Nordeste brasileiro. No poema, essa densidade cultural é transposta para a imagem: ao “costurar de branco / a noite e os caminhos sertanejos”, a jurema liga tradição e território, fazendo da claridade vegetal uma metáfora de recomposição dos caminhos profanados (Cf. Grünwald, 2008).

humano. O homem, há séculos, deixou de ser natural. Uns o concebem como um feixe de impulsos e reflexos, isto é, como um animal superior. Outros transformaram esse animal numa série de respostas a estímulos dados, isto é, num ente cuja conduta é previsível e cujas reações não são diferentes das reações de um aparelho: para a cibernética o homem se conduz como uma máquina. No extremo oposto encontram-se os que nos concebem como entes históricos, sem outra continuidade que a da mudança. Isso não é tudo. Natureza e história se tornaram termos incompatíveis, ao contrário do que ocorria entre os gregos. Se o homem é um animal ou uma máquina, não vejo como posso ser um ente político, exceto se reduzirmos a política a um ramo da biologia ou da física. E ao contrário: se é histórico, não é natural nem mecânico (Paz, 1982, p. 79).

O espaço do poema, portanto, suscita questionamentos enquanto território em disputa, “cercado pelo arame” (v. 78), submetido à violência contínua. Contudo, o destino da terra, simbolizado pelo “Marajá” e as “claras salinas”, sugere as possibilidades ainda abertas, as histórias não contadas, a resistência que não foi completamente capturada ou destruída.

nestas terras, cercadas pelo arame
dessa Piraguassu — que Deus confunda —²³,
rumo ao Marajá, rumo às claras salinas
onde os carnaubais abrem em leque
seus verdes documentos
ainda não arquivados;

O cavalo ruço (v. 88), que carrega o eu lírico, avança com “profético alvoroço” (v. 91), suas orelhas erguendo-se como mastros, sensível aos “Ventos Gerais” (v. 92) que anunciam uma nova era. A metáfora do cavalo e dos ventos evoca a proximidade de um ciclo natural; é a promessa de uma “nova era” (v. 95), uma mudança radical nas estruturas de poder e na possibilidade de os povos indígenas finalmente reivindicarem sua liberdade.

A metáfora da Ilha do Bananal, um “parque apenas de impostos” (v. 118), expõe a ironia cruel da exploração econômica sobre territórios sagrados, reduzidos a instrumentos de lucro e tributação. Eduardo Galeano observa que a economia colonial foi “estruturada em função das necessidades do mercado europeu, e a seu serviço”, enquanto as colônias americanas “foram descobertas, conquistadas e colonizadas dentro do processo da expansão do capital comercial” (Galeano, 2014, p. 22). A “Paixão” indígena,

²³ A “Piraguassu” refere-se à Fazenda Piraguassu, vinculada aos conflitos agrários de Porto Alegre do Norte e Canabrava. Casaldáliga registra “os pistoleiros da Frenova e da Piraguassu” e, na mesma página, menciona a “perversa prepotência da Frenova e da Piraguassu em Porto Alegre e Canabrava” (Casaldáliga, 2007, p. 65). A imprecação “que Deus confunda” recai, portanto, sobre o latifúndio nomeado no poema como força concreta de cercamento, violência e expropriação.

como retratada no poema, insere-se nesse contexto de economia imposta, que apropria-se da terra e das tradições para servir a interesses externos, perpetuando uma colonização que ainda persiste.

A luta pela terra e pela memória, entretanto, não se separa da sobrevivência cultural. Manuela Carneiro da Cunha esclarece que, para os povos indígenas, a terra é mais do que mercadoria; é território, essencial à sua continuidade cultural (1987, p. 34).

Ao convocar o grito de luta e vitória a ser espalhado, em “Proclama indígena”:

Passa o recado a todas as malocas;
solta o grito de luta e de vitória
por todos os caminhos, profanados de medo;
comunica o segredo jubiloso
ao coração desperto dos túmulos dormidos.

amplia-se o apelo para além da dimensão espiritual. A profanação dos caminhos indica que os espaços outrora dedicados à circulação e à vida indígena, marcados pela liberdade, foram invadidos e corrompidos. Entretanto, é justamente nesses caminhos que o “segredo jubiloso” da luta e da ressurreição precisa ser comunicado, transformando o território profanado em um palco de resistência.

Nesse contexto, ao invocar figuras históricas como Sepé Tiaraju (v. 133, 139) e convocar “os guerreiros” (v. 137) para enfrentar os “cansados canhões dos invasores” (v. 142), Casaldáliga conecta a memória ancestral ao enfrentamento.

Patriarca São Sepé,
clareia o Novo Dia, que a noite secular gerou no sangue.
Convoca em assembleia permanente o Povo dos teus Povos!
Contesta ao general de Gomes Freire com a mesma palavra enaltecida!
Convoca os teus guerreiros,
Sepé,
Tiaraju,
Miguel nativo,
e enfrentai com as flechas, enfeitadas de aurora,
os cansados canhões dos invasores!

Essa ligação sugere que a batalha dos indígenas hoje é a continuação de uma luta secular pela terra e pela autonomia. A presença de figuras como a do arcanjo Miguel (v. 140) reforça a fusão entre o espiritual e o temporal, unindo santos e guerreiros em um combate comum pela liberdade. Essa visão se contrapõe diretamente à narrativa colonizadora registrada por Pero Vaz de Caminha, que retratou os indígenas como pertencentes a um estado de simplicidade e inferioridade, afirmando:

Eles não lavram, nem criam. Não há aqui boi, nem vaca, nem cabra, nem ovelha, nem galinha, nem qualquer outra alimária, que costumada seja ao viver dos homens. Nem comem senão desse inhame, que aqui há muito, e dessa semente e frutos, que a terra e as árvores de si lançam. E com isto andam tais e tão rijos e tão nédios, que o não somos nós tanto, com quanto trigo e legumes comemos (Caminha, 2011, p.22).

Ao subverter essa narrativa, a luta contra a opressão histórica e contemporânea. A ancestralidade indígena em figuras como Sepé e Miguel alinha-se ao conceito de simbolização como recurso expressivo de Raul Castagnino. Para Castagnino, os símbolos na literatura possuem um “poder mágico” que permite às palavras ultrapassarem seu sentido literal e “merodear uno de los misterios del encantamiento literario” (1969, p. 226). Nesse sentido, Sepé e Miguel transbordam de seus papéis históricos para tornarem-se ícones que sintetizam a resistência indígena ao longo dos tempos, criando um elo inquebrantável entre passado e presente. Essa transformação simbólica, segundo Castagnino, possibilita que figuras históricas sejam reinterpretadas continuamente, refletindo uma dimensão cultural na qual “una misma apariencia puede ser valorada distintamente en su carácter de símbolo por distintos sujetos” (Castagnino, 1969, p. 213). Assim, Sepé e Miguel permitem que cada leitor apreenda a profundidade de seus significados a partir de suas próprias experiências e do contexto histórico-cultural em que estão inseridos.

A ligação entre história, memória e luta presente pode ser lida, nesse ponto, sob a ótica de Candido da função histórica da literatura: a obra intervém socialmente pela maneira como organiza, em sua estrutura, representações nascidas de uma experiência histórica determinada (Candido, 2006, p. 177).

Em seguida, a transformação da terra, descrita de forma quase mecânica nos versos 143-144:

Se a terra vira aldeia,
e a aldeia vira vila

expressa o ciclo de destruição e aculturação forçada enfrentado pelos povos indígenas. Contudo, a imagem da

vila cabana
dos escravos unidos em revolta (v. 145-146)

sugere que, mesmo sob dominação, existe insurgência e revolta coletiva. O tom apoteótico do poema ao saudar os “Índios, Povo dos Povos das mal chamadas Índias” (v. 147) e ao declará-los “mestres impreteríveis da nossa farta-ciência-fracassada” (v. 152) denuncia a falência do modelo civilizatório ocidental, que, apesar de sua “ciência”, se revela incapaz de sustentar a vida de forma justa e equilibrada.

Acontece do eu lírico a recusa, então, das promessas vazias e dos paliativos que frequentemente são oferecidos aos indígenas.

Exigi,
com recibo
de raízes e sangue,
o direito supremo que vos cabe! (v. 158-161)

é uma demanda enfática e inegociável, fundamentada na legitimidade histórica e biológica dos povos originários. A ironia de Casaldáliga atinge seu ápice ao rejeitar categoricamente o *status* de

postal televisivo de presidente ou núncio (v. 162)

condenando a redução dos indígenas a símbolos exóticos ou elementos decorativos em discursos de propaganda política. Para além da crítica à propaganda estatal, o verso aproxima a vitrine política e a vitrine eclesiástica, e desloca essa crítica para a mediação institucional que tenta enquadrar a fala profética e a causa indígena. Canuto (2021) registra que, diante da nomeação episcopal de Pedro Casaldáliga e de suas posições em defesa de posseiros e povos indígenas, fazendeiros buscaram impedir a sagração recorrendo diretamente ao representante diplomático da Santa Sé: “Os fazendeiros, ao tomarem conhecimento da nomeação do padre Pedro para ser o bispo e diante das posturas cada vez mais claras dele e da equipe pastoral em defesa dos posseiros, índios e peões, tentaram impedir que sua sagração se realizasse, inclusive indo até o Núncio, acompanhados de um padre que atendera a região antes da chegada dos padres claretianos” (Canuto, 2021, p. 98). A crítica é ampliada ao recusar também o papel de “vitrina arqueológica de fósseis para-humanos” (v. 165), onde os indígenas são relegados a uma condição estática, transformados em relíquias de um passado distante, enquanto lhes é negado o direito de protagonizar suas próprias histórias no presente.

O clímax dessa sequência de recusa ocorre na condenação da “história pervertida de Missão” (v. 170), e na acusação contundente da “escusa prostituta de Evangelho” (v.

172). Aqui, Casaldáliga desmascara a instrumentalização da religião cristã como ferramenta de colonização e subjugação dos povos indígenas. A hipocrisia da fé, usada como justificativa para a violência e a exploração, é exposta com intensidade poética e crítica. Essa denúncia reverbera na contemporaneidade, em práticas modernas de neocolonialismo que ainda utilizam o discurso religioso para justificar o saque e a exploração.

Em *Quando os dias fazem pensar* (Casaldáliga, 2007), livro de registros e reflexão em que o autor anota o cotidiano pastoral e político do Araguaia e, a partir dele, comenta os impasses concretos do contato entre povos indígenas, Estado e sociedade “nacional”, a crítica ao verbo “integrar” aparece como eixo interpretativo do próprio tempo histórico. É desse horizonte que se lê com maior nitidez a etapa que se inicia aqui e segue para a finalização do poema:

Vinde pacificar-nos!
Integrai-nos em vossa liberdade!
Zelai pelas fogueiras ainda crepitantes
nas aldeias!

As estrofes se constroem por imperativos, mas não para pedir conciliação: “pacificar” opera como exigência de retificação do vínculo, e “integrar” é arrancado da retórica administrativa para ser reinscrito sob o regime da liberdade indígena, com lastro territorial e comunitário (“fogueiras... nas aldeias”); signo mínimo de continuidade, calor, rito e guarda do chão. Nesse ponto, o diário dá a chave do conflito semântico:

A nova pastoral do CIMI²⁴ criou novas relações entre os índios e nós, entre eles mesmos e entre eles e a sociedade chamada ‘nacional’. E talvez não estivéssemos bem preparados para essas mudanças. Faltou um acompanhamento político mais conscientizador, tanto dos direitos como dos deveres, das ambiguidades do processo, da própria emancipação e autodeterminação dentro das conjunturas reais. O índio, de resto, em seu novo contato com o não-índio teve que enfrentar as diferentes entidades que, bem ou mal, com políticas divergentes e até talvez contrárias, quiseram atendê-lo, patrociná-lo, ou fazê-lo seu. Agora chegam os

²⁴ O CIMI, sigla de Conselho Indigenista Missionário, comparece no horizonte da Prelazia como organismo pastoral diretamente vinculado à causa indígena e, por essa razão, situado no centro dos conflitos eclesiais e políticos do período. Ao reconstituir as campanhas dirigidas contra Casaldáliga, o professor Mairon Escorsi Valério identifica Sigaud como Dom Geraldo Proença Sigaud, arcebispo de Diamantina, em Minas Gerais, e bispo fundador da Sociedade Brasileira de Defesa da Tradição, Família e Propriedade, a TFP. Em fevereiro de 1977, Sigaud denunciou Pedro Casaldáliga e Tomás Balduino por suposta “infiltração comunista na Igreja”; no mesmo contexto, “atacava a CPT, o Cimi, as CEBs e a Ordem dos Dominicanos” e chegou a pedir a expulsão de Casaldáliga do país (Valério, 2012, p. 53). A passagem dimensiona o peso histórico da sigla no contexto do Araguaia: a ação pastoral voltada à defesa dos povos indígenas ingressava num campo de disputa em que a reivindicação territorial, a autonomia comunitária e a autodeterminação indígena eram submetidas ao léxico acusatório do anticomunismo. O ataque ao CIMI evidencia, desse modo, o confronto entre a pastoral desenvolvida pela Prelazia e a convergência de interesses formada pelo latifúndio, pelos aparelhos repressivos e por segmentos conservadores da Igreja.

novos desafios. Esse outro modo de absorver e integrar: por acordos, com indenizações, talvez fabulosas pelo menos na aparência do momento, com conchavos. A melhor arma de todos os impérios para subjugar foi sempre o conchavo e a corrupção das lideranças das colônias. Nunca falta a política indigenista oficial, e sempre é a mesma: ‘integrar’ as pessoas, os grupos, os territórios e seus recursos naturais; absorver, diluir ... (Casaldáliga, 2007, p. 176–177).

O poema recolhe essa denúncia e a transforma em operação de linguagem: se a política oficial “integra” para “absorver” e “diluir”, o verso 238 devolve o verbo ao seu contrário: integrar como aprender a liberdade do outro, aceitar sua precedência étnica e, por isso, proteger o que ainda sustenta a vida coletiva (fogueiras e aldeias). O pedido final, então, é pela pacificação, permanência do fogo comum, isto é, pela possibilidade de continuar existindo no próprio território, com nome e futuro.

No mesmo eixo, o verso metonímico “sangue da terra” (v. 52), funde o líquido vital ao território e sela a equivalência entre ferida humana e solo violado. Entretanto, o poema não se encerra na denúncia: ele consegue projetar a possibilidade de uma "Páscoa", um tempo de ressurreição coletiva onde a luta pela terra se transforma em reconciliação e justiça. Ao fazer da memória um campo de batalha e da palavra poética uma arma de resistência, Casaldáliga construiu uma obra que dialoga com o presente e objetiva projetar um futuro.

2.3 Memória e resistência negra

2.3.1 A serra como ventre

Ao conceber a Serra como um "ventre" que abriga e gera insurgência, o poeta articula uma narrativa densa, em que os elementos religiosos, históricos e culturais se fundem para desafiar a opressão colonial e suas reverberações na modernidade tantas vezes confusa e intransigente. Trata-se do poema “Na Missa dos Quilombos”, da obra *Versos adversos* (Casaldáliga, 2021, p. 86). Esses versos caminham a passos firmes, saindo da rememoração estática e projetando-se em um espaço de encontro onde a luta negra se impõe como uma aliança perene.

Sob essa perspectiva, a palavra poética, e assume a condição de resistência encarnada. Ao integrar memória e esperança, recria um território onde o passado encontra o porvir, demonstrando como a construção imagética e simbólica serve para evocar, transformar e reivindicar o direito inalienável à existência sem grilhões.

Na Missa dos Quilombos

Serra da Barriga,
preenhe de passado
(de luas,
de mortes,
de sonhos,
de lutas,
de danças).
Rebelde barriga,
gestando o futuro
dos Negros.

As bandeiras livres
das altas palmeiras
contestam, à luz do poente,
a bandeira imposta;
reclamam a própria bandeira.

Sinai do Povo negro, na coragem
descalça de Zumbi.
Aliança garantida de um tempo de promessas,
plantadas com o milho e adubadas no sangue.

Panorama total, “Sierra Maestra” negra,
sobre as brancas manobras...

O Nordeste acorda os seus canaviais
sindicalizados ao clamor do Vento.
A tarde entrega sua compunção
ao culto acolhedor da Noite Negra,
na missa redimida
(na memória do Morto Jesus Cristo
e do morto Zumbi).

A União dos Palmares
carimba, ao pé da Serra,
a concórdia dos Negros, que retornam
de todos os combates da América insurgente,
da África desperta, outra vez nos gestando...

Recife, colonial capitania:
entregai a coroa dos impérios vencidos
e a cruz utilizada
aos braços desta Cruz, por fim, libertadora;
que no Pátio do Carmo
Mariama acolherá em seus joelhos
a cabeça cortada de Zumbi,
e a negra voz de Milton e das Minas
convocará, na Páscoa,
os tambores de ontem e de hoje

A prosopopeia que inaugura o poema dá vida à Serra da Barriga. A própria configuração do texto reforça esse movimento, pois o poema se organiza em sete estrofes irregulares e quarenta e quatro versos, em sua maioria breves, cuja disposição fragmentada favorece um andamento litânico e celebrativo, compatível com a forma ritual sugerida no título. Trata-se do tropo que alarga o alcance semântico de entes não humanos pela atribuição de traços próprios do ser humano, e, como observa a crítica fenomenológica, desvia-se da norma linguística para “intensificar o caráter alógico do discurso poético” (Ramos, 2011, p.57), convertendo o relevo em protagonista histórico. Nos versos iniciais (1-4), Casaldáliga compõe uma verdadeira liturgia da memória insurgente, na qual a Serra, “prenhe de passado,” converte-se em um ventre simbólico, gestando um futuro de libertação para o povo negro. Esse relevo não funciona como simples paisagem, mas como espaço histórico do Quilombo dos Palmares, ao qual o poema regressa também pela menção à “União dos Palmares”, enquanto a última estrofe desloca a celebração para o Recife e para o Pátio do Carmo, fazendo com que a missa se realize poeticamente entre o lugar da resistência quilombola e o lugar da rememoração sacrificial. A metáfora da Serra como “Sinai do Povo Negro” carrega em si uma densa carga teológica e histórica, alinhando a narrativa bíblica de libertação com a saga de Zumbi e dos Quilombos. É também por isso, que Zumbi assume protagonismo na composição: primeiro, como figura de coragem fundadora, na “coragem / descalça de Zumbi”; depois, no desfecho, pela imagem da “cabeça cortada de Zumbi”, que o poema não fixo no registro cru do suplício, mas recolhe e eleva, nos joelhos de Mariama, a um símbolo de martírio. Essa leitura se justifica ainda pela formulação literal recuperada pelo pesquisador Edson Flávio Santos que, ao registrar a reação suscitada pela obra de Casaldáliga, afirma: “Acharam que a missa dos quilombos transformava a missa num grito de um povo” (Santos, 2021, p. 56). A observação ilumina o modo como o poema faz do rito uma inscrição histórica da voz negra e de sua memória massacrada. Em outras palavras, ele inscreve não um cenário mato-grossense, mas a geografia simbólica de Palmares, do Recife e da diáspora negra na discussão sobre a responsabilidade para com o povo negro. A Serra personificada guarda memórias de luta e sacrifício; ela se torna um *locus* de recriação e aliança. Daí que ao evocar “as bandeiras livres das altas palmeiras,” o verso reafirma a soberania além da condição de colônia, contestando as bandeiras impostas. O recurso estilístico de atribuir à Serra a condição de “prenhe de passado”

intensifica o peso da memória quilombola e a apresenta como um "ventre" de onde se gera liberdade. Noto, pois, que desde os versos iniciais, Casaldáliga estabelece uma conexão indissolúvel entre a história e o futuro, temporalidade cíclica e sagrada do espaço poético.

Nos versos 1-7, em que a Serra é descrita como “gestando o futuro”, estabelece-se uma fusão de tempos que encontra correspondência na concepção de Octavio Paz sobre a poesia como “experiência estética”, uma forma singular de encontro entre o homem e a linguagem, na qual o instante poético concentra em si o passado e o presente como dimensões simultâneas: “a poesia consagra o instante e converte o devir histórico em arquétipo” (Paz, 1982, p. 183). Esse caráter insurgente do poema conecta-se à crítica de Abdias Nascimento (2016) sobre o genocídio físico e cultural imposto às populações negras no Brasil. Segundo o autor, esse processo, enraizado no período colonial, “empurrou o negro à periferia da sociedade de classes”, submetendo-o a “um extermínio moral e cultural”, cujas sequelas ainda se expressam em desigualdades materiais e simbólicas (Nascimento, 2016, p. 14). A incorporação poética de “mortes, sonhos, lutas e danças” (v. 3-7) opera, assim, como instrumento de denúncia: ao integrar vida e morte no mesmo campo semântico, o poema subverte o mito do senhor benevolente, uma figura historicamente fabricada para encobrir as atrocidades da escravidão, que Nascimento denuncia como manipulação ideológica da memória latino-americana.

Esses versos constituem, na literatura brasileira, um exemplo expressivo dessa transformação poética do espaço em registro de resistência, em diálogo com a denúncia de Castro Alves em “O navio negreiro”, particularmente na quarta parte do poema:

Era um sonho dantesco... o tombadilho
Que das luzernas avermelha o brilho.
Em sangue a se banhar.
Tinir de ferros... estalar de açoite...
Legiões de homens negros como a noite,
Horrendos a dançar..." (Alves *apud* Fiorin, 2023, p. 155).

A aproximação entre os poemas se sustenta pelo modo como o espaço recebe a memória da violência histórica. Em Castro Alves, o tombadilho converte-se em cena de suplício: luz avermelhada, sangue, ferros, açoite e dança forçada compõem uma imagem de brutal visibilidade. Fiorin observa que, nessa passagem, o poeta realiza uma descrição vívida, capaz de pôr diante dos olhos a “cena infame e vil” do navio negreiro, procedimento que o autor aproxima da hipotipose, figura marcada pela força de

presentificação visual do discurso (Fiorin, 2023, p. 155). Em Casaldáliga, a Serra da Barriga desloca essa memória do porão escravista para o território quilombola: o espaço deixa de figurar somente a cena da violência e passa a condensar mortes, sonhos, lutas e danças como matéria de permanência coletiva. Acontece que a dança, em Castro Alves, aparece submetida ao ritmo do açoite; em “Na missa dos quilombos”, ela se recompõe como memória insurgente, vinculada aos corpos que resistiram e ao chão que os recolhe. Bosi ajuda a entender essa diferença de registro ao lembrar que Castro Alves trata o comércio negreiro com “dicção oratória e patética” e propõe distinguir, na leitura do poema, sua função histórica, sua fortuna política e seu dinamismo semântico interno (Bosi, 1992, p. 249). Nessa perspectiva, o diálogo com Casaldáliga se realiza no plano da configuração poética do espaço. O tombadilho de Castro Alves expõe o corpo negro sob coerção extrema; a Serra de Casaldáliga recolhe essa memória e a reabre como território de luta, celebração e futuro.

Alfredo Bosi lê a literatura como “arquivo simbólico” capaz de conservar “experiências, sofrimentos e lutas” de um povo e, assim, contrariar o “desencantamento do mundo” que mina a coesão comunitária (1970, p. 152). No poema, a memória que irrompe da Serra da Barriga converte-se em pulsação presente, porque os nomes de Palmares fazem confluír ontem e agora no corpo coletivo. Abdias Nascimento (2016) reforça essa necessidade de vigília ao interpelar o leitor: “Se consciência é memória e futuro, quando e onde está a memória africana, parte inalienável da consciência brasileira, no currículo escolar?” (Nascimento, 2016, p. 94), pergunta que expõe o mecanismo de apagamento e convoca a reposição dessa lembrança como base de “um movimento de tomada de consciência e de afirmação original afro-brasileiras” (Nascimento, 2016, p. 171). Ao integrar essas duas perspectivas, Casaldáliga faz da Serra um lugar-fermento no poema: aqui, a recordação alimenta a identidade que insiste.

Carlos Bousoño, ao definir a poesia como uma “comunicación de un contenido psíquico tal como es”, esclarece como a carga emocional e histórica atribuída à Serra gera uma “niebla emotiva”, uma camada simbólica que amplia os sentidos e provoca leituras mais profundas (Bousoño, 1962, p. 33). Nesse contexto, elementos como “luas, mortes, sonhos, lutas e danças” atribuem à Serra uma vida autônoma, consolidando-a como uma entidade maternal.

Essa ressignificação confronta diretamente a lógica descrita por Achille Mbembe (2018), segundo a qual “o escravo é mantido vivo, mas em 'estado de injúria,' em um mundo espectral de horrores, crueldade e profanidade intensos [...], uma forma de morte-

em-vida” (Mbembe, 2018, p. 28), pois, enquanto Mbembe denuncia a perpetuação do controle sobre o corpo negro, Casaldáliga inverte essa matriz, convertendo a própria Serra, palco histórico da necropolítica, em *locus* de re-humanização e anúncio de uma vida em plenitude.

2.3.2 Insurgência nos versos

Ainda nos versos 11-12, as “bandeiras” ganham vida por meio da prosopopeia, convertendo-se em símbolos de resistência que, sob a “luz do poente”, levantam-se contra a “bandeira imposta” (v. 14),

As bandeiras livres
das altas palmeiras
contestam, à luz do poente,
a bandeira imposta;
reclamam a própria bandeira.

representação direta da colonização. Nesse passo, a imagem desloca as palmeiras do plano paisagístico para o campo do embate histórico, pois são elas que “contestam” e “reclamam”, assumindo verbalmente a recusa. Essa contestação se intensifica pela aproximação fônica entre “contestam” e “reclamam”, pela recorrência das bilabiais /p/ e /b/ e pela incidência do ditongoônico /ei/ em “bandeiras”, recurso que concentra e reforça a energia sonora do trecho. Em termos expressivos, trata-se de um arranjo que confirma a observação de Nilce Martins acerca dos “valores expressivos de natureza sonora observáveis nas palavras e nos enunciados” (Martins, 1974, p. 26), potencializando o tom desafiador dos versos e criando uma atmosfera de luta que ativa as forças emocionais e políticas da contestação poética.

Outra contribuição decisiva vem da crítica de Clóvis Moura (1988) ao mito da democracia racial. Para o sociólogo, esse mito opera como mecanismo ideológico de apaziguamento, pois promove uma “diluição dos níveis de conflitos sociais” (Moura, 1988, p.48) e encobre a violência efetiva que estrutura a experiência histórica da população negra no Brasil. Em outras palavras, a aparente convivência harmoniosa entre os grupos raciais funciona como máscara: não suprime a desigualdade, apenas a torna socialmente administrável e simbolicamente menos visível. É justamente contra esse encobrimento que se levanta a imagem inaugural do poema. Por isso, quando o poema

transforma a Serra em corpo de memória, o que se condensa ali é um lastro histórico preciso: a fuga dos engenhos, a organização autônoma dos mocambos, a resistência armada, a liderança de Zumbi e a destruição violenta de Palmares. Em Moura, Palmares comparece como formação social de alta densidade histórica, razão pela qual o autor chega a falar em “Sociologia da República de Palmares” (Moura, 1988, p.159) e insiste em que a historiografia dominante frequentemente reduziu essa experiência a simples ajuntamento de fugitivos, apagando sua consistência política. Assim, ao evocar a Serra da Barriga como espaço de memória e resistência, Casaldáliga rompe com a narrativa conciliatória da democracia racial e restitui à história negra um de seus núcleos mais concretos de autonomia, conflito e permanência.

Como pontua Carlos Bousoño, “el mismo poema... no se registra del mismo modo en Juan que en Pedro” (1962, p. 310), pois a poesia, com sua linguagem ambígua, permite que cada leitor use sua própria perspectiva para interpretá-la, segundo fatores pessoais e contextuais. Essa capacidade de interpretação plural amplia o impacto do poema de Pedro, permitindo que a metáfora das palmeiras seja lida tanto como elemento da paisagem tropical quanto como representantes simbólicos do povo afro-brasileiro. Ao “reclamarem a própria bandeira” (v. 15), as palmeiras evocam um ato de resistência que transcende a simples descrição da natureza, erguendo-se como uma chamada poética por liberdade e pela recuperação de uma identidade cultural usurpada.

Essa imagem culmina na figura de Zumbi, herói mítico e histórico:

Sinai do Povo negro, na coragem
descalça de Zumbi.

Ao associar Zumbi ao Monte Sinai, o poeta estabelece um paralelo entre a aliança divina do povo hebreu e a aliança de sangue e sacrifício que fundamenta a luta pela libertação dos negros. A ressignificação poética eleva Zumbi ao *status* de símbolo teológico, como destacam Celiomar Porfírio Ramos e Paula Regina Meneses (2023):

Zumbi transforma-se em Moisés Negro, e Palmares, o Sinai Negro dos Quilombos. Tal alusão demonstra a importância das narrativas e personagens bíblicos para ampliar a esfera do discurso cristão. Zumbi e o Quilombo dos Palmares passam a ser lidos religiosamente e entendidos a partir da perspectiva bíblica' (Ramos; Meneses, 2023, p. 40).

A leitura bíblica amplia a força negra e conecta a memória dos Quilombos ao imaginário religioso como uma aliança sagrada. Convém, porém, precisar essa memória

em sua materialidade histórica: os quilombos aqui evocados remetem, antes de tudo, a Palmares, instalado na Serra da Barriga, no atual município de União dos Palmares, em Alagoas, formação que reuniu diversos mocambos e se estendeu entre o norte de Alagoas e o sul de Pernambuco. Fontes oficiais ligadas à preservação do sítio lembram que Palmares se consolidou entre o fim do século XVI e o século XVII, chegou, segundo historiadores, a cerca de 30 mil habitantes em seu auge e se firmou como o maior quilombo do país e um dos maiores da América Latina. Em Moura (1988), Palmares comparece com densidade política própria, como unidade social e militar organizada, o que impede reduzi-lo a refúgio episódico de fugitivos. Tal aliança é poetizada por Casaldáliga como

Aliança garantida de um tempo de promessas
plantada com o milho e adubadas no sangue. (v. 19)

em que a metáfora agrícola transforma o cultivo da terra em figura de sobrevivência, permanência e resistência coletiva. Nesse contexto, a memória de Palmares passa a designar um território histórico preciso, marcado por organização comunitária, trabalho, guerra defensiva e insubmissão, reafirmando a ligação vital entre a história negra e a luta contemporânea. Além disso, as “promessas” fertilizadas pelo sangue dos que lutaram e morreram pela liberdade, remexem com reminiscências do passado e, simultaneamente, germinam como sementes que apontam para um futuro levante. A evocação da “Sierra”

Panorama total, “Sierra Maestra” negra,
sobre as brancas manobras...

arma uma antítese cromática entre o negro da resistência insurgente e o branco das estratégias coloniais. A serra, lida no interior do poema como remissão ao quilombo histórico e à memória rebelde, recebe densidade política pelo adjetivo “negra”; as “brancas manobras”, por sua vez, deslocam a cor para o campo da trama hegemônica, da dissimulação e do cálculo dominador. O contraste, portanto, não se limita à oposição visual: faz da cor uma chave dialética, capaz de friccionar, em dois sintagmas, passado de resistência e presente de dominação. Nessa disposição, a antítese ganha força expressiva porque aproxima termos semanticamente opostos e concentra neles o eixo dramático do verso (Fiorin, 2023, p. 151). A comparação com a Revolução Cubana de 1956-1959 amplia a dimensão da insurgência negra, que se desloca do contexto local para

se afirmar como signo latino-americano de contestação histórica. Essa reconfiguração eleva a luta racial, atribuindo à cor negra o protagonismo de uma resistência que questiona a lógica colonial e redistribui, no interior do poema, o campo do poder. Novamente, a imagem supramencionada cria uma realidade poética que, segundo Octavio Paz, configura uma “realidade outra”, na qual a materialidade cede lugar à transformação e à luta. Para Paz, a poesia retrata o mundo; ela “recria-o” ao transportar o leitor para uma esfera onde tempo, espaço e lógica são subvertidos. Nessa dimensão, a linguagem poética adquire um caráter ritualístico, fundindo engajamento e espiritualidade com a luta expressa nos versos (Paz, 1982, p. 47).

Os versos “Sierra Maestra negra” e “brancas manobras” (v. 18-19) ganham forma sensível na antítese cromática ²⁵e ideológica que opõe o sujeito rebelde à engrenagem repressiva. Trata-se de uma fratura sem reconciliação: a montanha insurgente, símbolo de revolta continental, resiste à neutralização da violência, inscrita nas “manobras” que pretendem apagar a história. A continuidade desse atrito se projeta nos versos seguintes, em que, espaço historicamente subalternizado,

O Nordeste acorda os seus canaviais
sindicalizados ao clamor do Vento.
A tarde entrega sua compunção
ao culto acolhedor da Noite Negra,
na missa redimida
(na memória do Morto Jesus Cristo
e do morto Zumbi).

A personificação é figura predominante nos elementos de tempo, espaço e celebração religiosa nesta estrofe. O despertar dos canaviais desloca o símbolo da escravidão para um novo horizonte: o campo torna-se sujeito político, conjugando o rural e o sindical, a geografia e a luta de classes.

A metáfora é sucedida por um movimento temporal que descreve a transição do dia para a noite:

A tarde entrega sua compunção
ao culto acolhedor da Noite Negra,

²⁵ A oposição “negra / brancas” encena, na forma do sentido, o embate entre rebelião e poder. Para Cohen (1974, p.35), é nesse conflito estrutural (não no léxico isolado) que o verso adquire força estética: a cor negra dilata-se em signo de insurgência, enquanto o branco denuncia a manobra que pretende neutralizá-la.

A tarde, com sua luz em declínio, representa um momento de penitência e passagem, cedendo lugar à “Noite Negra”. Esse movimento de recriação e resistência ecoa no poema “Caminho que a gente é” (Casaldáliga, 2021), especialmente nos versos:

Retirante, só caminho é que há
Terra de roça e morada não tem mais.

O êxodo forçado, descrito como a única trajetória possível, dialoga com o desterro e a diáspora dos povos negros, ressignificando o ato de caminhar como construção coletiva.

Esse trecho litúrgico-política aproxima-se de Clóvis Moura, em *Sociologia do negro brasileiro* (1988), e de Abdias Nascimento, em *O genocídio do negro brasileiro* (2016). Ao tratar o Bonfim como “santuário de fertilidade”, Moura permite ler o rito afro-brasileiro como força que tensiona a moldura católica e reinscreve, no espaço devocional, práticas sagradas marcadas pela experiência negra (Moura, 1988, p. 125). Abdias Nascimento, por sua vez, denuncia a redução da cultura africana à “condição de vazio folclore”, enquanto “a religião e a arte” aparecem “ridicularizadas e folclorizadas” e convertidas em “valiosas e rentáveis mercadorias no comércio turístico” (Nascimento, 2016, p. 148). No poema, a “missa redimida / (na memória do Morto Jesus Cristo / e do morto Zumbi)” inscreve Cristo crucificado e Zumbi assassinado no mesmo campo memorial, fazendo da celebração um rito de reparação histórica. A missa, assim, desloca o código eclesial para acolher matrizes afro-religiosas, memória quilombola e denúncia colonial, contra o apagamento que transforma cultura viva em folclore administrado.

Francesc Escribano, em sua obra *Descalzo sobre la tierra roja* (2014), relata a prática pastoral do bispo e sua ligação profunda com os marginalizados. Ele descreve um momento emblemático em que Casaldáliga, impressionado com a força coletiva de um mutirão camponês:

Prácticamente todo el pueblo de Serra Nova se había reunido en aquel acto de desafío al latifundio. Pesaba sobre el pueblo la amenaza y, a pesar de las risas y las bromas que presidieron el mutirao, el miedo era un sentimiento perfectamente tangible. Casaldáliga se quedó profundamente impresionado. Tanto que, allí mismo, en medio de la selva, compartiendo el sudor y la ilusión con aquellos campesinos, les compuso un himno. No disponía de bolígrafo ni de papel y lo tuvo que grabar con la punta de una navaja sobre la hoja de un banano silvestre' (Escribano, 2014, p. 57).

Nascimento desarticula o mito do senhor benevolente ao mostrar que a escravidão brasileira foi cercada por argumentos de abrandamento retrospectivo, como a suposição de que a dispersão dos cativos e certa proximidade doméstica entre senhor e escravo teriam favorecido “um tipo de tratamento mais suave e humano para o último” (Nascimento, 2016, p. 56). O próprio Abdias, porém, recoloca o corpo escravizado no centro do problema: “Deformações físicas resultantes de excesso de trabalho pesado; aleijões corporais consequentes de punições e torturas, às vezes de efeito mortal para o escravo” são, em sua formulação, marcas constitutivas da pretensa “benevolência” brasileira (Nascimento, 2016, p. 55). Com isso, a brandura deixa de figurar como traço histórico e passa a ser lida como ficção ideológica produzida para amortecer a percepção da violência escravista.

A transformação do Bonfim em um “santuário de fertilidade”, como descreve Clóvis Moura, exemplifica a força do sincretismo e subversão das estruturas coloniais (Moura, 1988, p. 125). De modo análogo, a união de Cristo e Zumbi configura-se como um sincretismo que eleva o ato de resistência à esfera do sagrado.

Neste ponto, voltamos nossa análise para a memória histórica da resistência negra e a promessa de um futuro insurgente, gestado no seio das lutas transatlânticas. A “União dos Palmares”, situada ao “pé da Serra”, transmite a ideia que excede a evocação de um passado heroico. Na estrofe

A União dos Palmares
carimba, ao pé da Serra,
a concórdia dos Negros, que retornam
de todos os combates da América insurgente,
da África desperta, outra vez nos gestando...

percebo a força agregadora que transita entre passado e porvir. Palmares figura aqui como uma constelação de significados, onde se alinham trajetórias de retorno, “de todos os combates da América insurgente”. A cena delineia uma memória em movimento, operando como eixo de integração entre as lutas afro-latino-americanas. Nesse sentido, o reconhecimento do local projeta uma articulação múltipla, como nota Hall: “Ao invés de pensar no global como ‘substituindo’ o local, seria mais acurado pensar numa nova articulação entre ‘o global’ e ‘o local’” (2006, p. 77). A África, que “desperta, outra vez nos gestando...” (v. 27), reconfigura-se como vetor de reconexão entre experiências e subjetividades diaspóricas. Palmares, por essa via, torna-se nódulo de uma gramática da

insurgência que ultrapassa fronteiras políticas, reescrevendo sua densidade em campos como memória, geografia e vocação.

Sueli Carneiro, acerca da resistência negra e práticas de liberdade, argumenta que se trata de sobrevivência e esforço contínuo pela “preservação do primeiro e mais elementar dos direitos humanos que é o direito à vida” e por uma “transformação efetiva” das condições de existência (2023, p. 81). A criação de novas subjetividades, que Carneiro descreve como “autonomia de ação e pensamento” em oposição aos modos de sujeição impostos (2023, p. 135), emerge no poema através da vitalidade da “América insurgente” e da “África desperta” (v. 32-33).

A União dos Palmares
carimba, ao pé da Serra,
a concórdia dos Negros, que retornam
de todos os combates da América insurgente,
da África desperta, outra vez nos gestando...

Aqui, a África é lembrada como o ponto de partida do povo negro, um ventre.

2.3.3 Cristo, Zumbi e a missa

A parte final do poema é o espaço onde o poeta articula matizes por uma narrativa de sacrifício.

Recife, colonial capitania:
entregai a coroa dos impérios vencidos
e a cruz utilizada
aos braços desta Cruz, por fim, libertadora;
que no Pátio do Carmo
Mariama acolherá em seus joelhos
a cabeça cortada de Zumbi,
e a negra voz de Milton e das Minas
convocará, na Páscoa,
os tambores de ontem e de hoje
e a dança, desatada, dos Quilombos.

A apóstrofe em “Recife, colonial capitania” (v. 34) convoca a cidade, um dos pilares do poder colonial no Brasil, para “entregar a coroa dos impérios vencidos” (v. 35). Conforme Fiorin (2023, p.55-56), apóstrofe é “o afastamento da situação de enunciação para trazer à cena quem, em princípio, não era interlocutor” e implica “a intensificação

do *pathos*, pois a voz dirige-se a alguém ou a algo com força exclamativa”. Ao atrair Recife²⁶ ao centro da locução e chamá-la de “capitania”, o poema exhibe o operador patético descrito por Fiorin, convertendo o espaço urbano em réu confesso da própria história e fixando nele o selo de responsabilidade pelo saque colonial. A coroa e a cruz, representações do império e da Igreja, são despojadas de suas prerrogativas e oferecidas “aos braços desta Cruz, por fim, libertadora” (v. 37). Nesse movimento, os versos realizam uma inversão dialética da cruz: de símbolo de dominação religiosa e colonial em um emblema de libertação.

Carlos Bousoño (1962) observa que o poema frequentemente concentra um “contenido mayor que el lógicamente manifiesto” funcionando como uma “vasija que lo encierra,” mas que, ao mesmo tempo, dá lugar a um transbordamento de sentidos, mobilizados pela ambiguidade e pela densidade da linguagem poética (Bousoño, 1962, p. 140). No poema, essa ambiguidade se articula à figura da cruz: símbolo histórico de submissão colonial e também de libertação evangélica. A justaposição entre sofrimento e esperança é mantida em estado de suspensão. A fé, nesse contexto, apresenta-se como matéria política. A cruz, ao ser reinscrita em um ato de linguagem poética, modifica seu estatuto: incorpora a dor coletiva sem apagá-la, e a reconduz ao campo da ação partilhada. Trata-se de um signo que se constrói por semântica, deslocando-se entre opressão e promessa, silêncio e palavra. Esse duplo movimento abre o poema à ambiguidade constitutiva da fé engajada, cuja força reside na mobilização do sentido de camadas históricas e espirituais sobrepostas.

Esse movimento se intensifica no paralelo cristológico entre Jesus e Zumbi e na figura de “Mariama”, nome mariano atravessado pela experiência negra e pela dicção popular da fé. A denominação, que pode sugerir a aproximação entre Maria e a forma verbal ama, ganha maior consistência quando lida no repertório pastoral da Prelazia de

²⁶ No poema, Recife funciona como topônimo de administração e coerção: ao nomear a “capital da capitania”, a escrita convoca um centro de decisão colonial e o converte em operador de memória histórica. O ponto decisivo está na Praça Nossa Senhora do Carmo, espaço escolhido para a celebração da Missa dos Quilombos em Recife, porque ali se dá uma cena de punição exemplar: segundo Carvalho e Flores (2021), o evento ocorreu “na noite de domingo do dia 22 de novembro de 1981, a partir das 18:30 horas”, e teve lugar nesse logradouro precisamente por remeter ao gesto de exibição do cadáver como aviso público; na justificativa oferecida por Pedro Tierra, “aqui nessa praça do Carmo, em 1695, o bandeirante Domingos Jorge Velho expôs a cabeça do Zumbi” (Carvalho; Flores, 2021, p. 293), e a celebração se enuncia como sinal de denúncia e de memória frente a essa brutalidade que marca a história nacional. Assim, quando o poema mostra Recife, ele ativa uma economia política do espaço: um mesmo chão urbano passa a condensar, de um lado, a pedagogia da dominação e, de outro, a reinscrição litúrgico-política do lugar como cena de palavra coletiva, gesto em que o rito deixa de operar como neutralização do passado e se assume como forma de leitura pública da história.

São Félix do Araguaia, em que Mairon Valério registra o cântico “Negra Mariama” ao lado de outras invocações marianas, como “Mãe de Deus, Mãe dos Posseiros”, “Mãe do céu morena” e “Ave Mayra” (Valério, 2012, p. 239). No poema, Mariama acolhe em seus joelhos “a cabeça cortada de Zumbi” (v. 39-40), gesto que desloca a cena do suplício para uma Pietà afro-brasileira. A cabeça exposta pelo poder colonial deixa de ser aviso público de derrota e passa a corpo recolhido pela maternidade compassiva. Bousoño ajuda a compreender essa condensação ao afirmar que o símbolo poético guarda um plano real que “no se enuncia nunca directamente” e cujos limites permanecem difusos, perceptíveis “de un modo genérico” (Bousoño, 1962, p. 125). Assim, Mariama²⁷ concentra Maria, mãe, mulher negra, luto e amparo, fazendo do martírio de Zumbi uma memória redimida no interior da celebração quilombola.

Há, nesse ponto, o reforço pela presença da

negra voz de Milton e das Minas (v. 41)

que integra o movimento de ressurreição ao convocar, como em um grande ritual,

os tambores de ontem e de hoje (v. 42)

Alfredo Bosi observa que a literatura “usa o tesouro da memória para ‘resolver’ verbal e emocionalmente as contradições de uma dada formação histórica” (1970, p. 151). A presença do artista Milton Nascimento, voz emblemática da luta negra e da cultura brasileira, reforça que a resistência se atualiza nos “tambores de ontem e de hoje”. No verso 41, o poema faz da voz uma matéria histórica: “negra” qualifica o timbre como posição e memória, enquanto a coordenação “Milton e das Minas”, com efeito aliterado, liga o nome próprio a um território, metonímia em que o canto individual já comparece como assinatura coletiva. Valério (2012) registra que essas missas tiveram “repercussão nacional fortíssima” e que, “Gravadas na voz de Milton Nascimento”, “acabaram sendo proibidas no começo dos anos 1980” (Valério, 2012, p. 195). Nisso, Casaldáliga atualiza a luta quilombola, em consonância com o que Alfredo Bosi descreve como uma

²⁷ A forma “Mariama” pode sugerir, no plano sonoro e morfológico, a aproximação entre *Maria* e *ama*, primeira pessoa do presente do indicativo do verbo *amar*. Essa leitura, contudo, deve permanecer como efeito interpretativo do nome no poema. O lastro documental mais seguro encontra-se em Valério, que registra o cântico “Negra Mariama” (Valério, 2012, p. 239) entre as invocações marianas populares e politicamente situadas da Igreja de São Félix do Araguaia. (grifos nossos)

“preservação ativa da memória coletiva”, um processo de resistência que desafia o apagamento cultural e histórico dos oprimidos (1970, p. 151). Essa atualização poética encontra paralelo em sua formulação teológica, quando Casaldáliga e Vigil afirmam que, para Jesus, “estas cosas” são “las preferencias del Padre, las cosas del Reino, lo relativo al anuncio de la Buena Noticia a los pobres, los anhelos de liberación de los pequeñitos, la lucha por una sociedad justa y fraterna, la construcción del Reino de Dios” (Casaldáliga, 1993, p. 84) são os critérios que orientam a espiritualidade libertadora. A

dança, desatada, dos Quilombos,

nesse contexto, passa a corporificar uma escatologia, em que o corpo liberto dos oprimidos participa da edificação do Reino.

2.4 Cruz e identidade latina

O poema “América Latina”, da obra *O tempo e a espera* (Casaldáliga, 2022.3), é uma cartografia poética que revela o continente como espaço de tensões irreconciliáveis entre dor e esperança, sacrifício e redenção. Desde os primeiros versos, o eu lírico coloca-se em uma posição de entrega e responsabilidade, afirmando que a América Latina “será a minha cruz”.

A análise a seguir examinará a condição de martírio da América Latina com a possibilidade de sua emancipação.

América Latina

Sobre sua longa morte e esperança
o corpo inteiro despido
a palavra, o sangue, a memória –,
definitivamente a América Latina
será a minha cruz.

Deus, pobre e massacrado,
grita ao Deus da Vida
a partir desta coletiva cruz
alçada
contra o sol do Império e suas trevas,
diante do véu do Templo estremecido.

Amanhã será Páscoa
– porque Ele já é manhã para sempre.
(Revestida de chagas e surpresas,
virá pelo jardim
a Liberdade,

irmãos.
E há que se pôr ternura nas flautas despertas
e quebrar os aromas solidários
e combater o medo do sepulcro
desarmando os guardas).

Mas hoje ainda é Sexta-feira Santa.
Todos somos testemunhas,
entre dardos e lanças,
enquanto a mãe chora sobre o filho cioso.

Eu não quero negar-me a esse mistério.
Eu não quero negar-Te!

A América Latina
será a minha cruz
definitivamente.

(Casaldáliga, 2022.3, p. 146)

Imerso em uma profunda contradição, o primeiro verso instaura de imediato o caráter paradoxal da trajetória do continente latino-americano. A justaposição dos termos projeta um choque semântico que concentra, num único fôlego, a memória da violência e o impulso de renovação, uma narrativa de sofrimento — uma "longa morte" — e de persistência na busca por libertação. A antítese "morte e esperança" revela a coexistência trágica de um passado e presente de violência, exploração e resiliência.

À luz da filosofia de Enrique Dussel (1977), essa ambiguidade essencial pode ser interpretada como a expressão de uma exterioridade radical. Para Dussel, a exterioridade é o espaço daqueles que ousam questionar as determinações da totalidade imposta pelo sistema dominante, revelando-se como o "extremamente aposto" (Dussel, 1977, p. 47). No poema, a América Latina é configurada como um "não-ser" dentro do sistema colonial e neocolonial, um espaço marginalizado.

Para Octavio Paz, o verso abriga uma plurivocidade irredutível: “o poeta jamais atenta contra a ambiguidade²⁸ do vocábulo” (Paz, 1982, p. 25). A palavra conserva, por conseguinte, todos os seus “significados latentes, [...] uma potencialidade de direções e sentidos” (1982, p. 24) que se ativam no trânsito entre morte e esperança. Essa oscilação sustenta a carga histórica do poema sem anular a fratura interna que funda o dizer moderno. Assim, o léxico libertador (“morrer”, “esperar”, “renascer”) participa de um

²⁸ Octavio Paz concebe o poema como “organismo verbal” onde forma e substância se equivalem (Paz, 1982, p. 17). A linguagem, redescobrimo sua “originalidade primitiva” (p. 24), restitui ao vocábulo a plena ambiguidade, potencializando imagens simultâneas que convivem sem hierarquia. A ambiguidade, nesse quadro, opera como estratégia cognitiva e estética: cria um espaço de convivência entre campos semânticos incompatíveis, impedindo o fechamento interpretativo e conferindo ao discurso poético uma energia crítica que se alimenta da própria contradição.

jogo de antagonismos onde cada termo solicita o seu contrário, estabelecendo um campo de tensão que recusa síntese pacificadora. Na tessitura de Casaldàliga, a palavra poética transita entre registros empíricos da violência continental e projeções utópicas de um porvir; a recusa de fixar sentido único preserva amplo grau de abertura semântica. A polissemia, entendida nesse enquadramento, não se confunde com indeterminação: nela pulsa um método de que mantém vivos os choques de forças e mantém em suspenso qualquer pretensão de totalidade.

No segundo verso, "o corpo inteiro despido", a prosopopeia humaniza o continente, dotando-o de um corpo vulnerável e exposto, representação do despojamento cultural. Contudo, esse corpo também carrega marcas, reunidas na no verso seguinte: "a palavra, o sangue, a memória". Essa enumeração tripartida projeta uma voz que é ativa e multifacetada, enraizada na capacidade de narrar sua história (a palavra), enfrentar a violência (o sangue) e preservar uma identidade coletiva (a memória)²⁹. Desse modo, o corpo despido transforma-se em um campo de luta. Essa articulação encontra respaldo na formulação de Paul Ricoeur, segundo a qual "a natureza verdadeira da identidade narrativa só se revela [...], na dialética da mesmidade e da ipseidade, implicitamente contida na noção de identidade narrativa" (1991, p. 168). O corpo, então, configura-se como narrativa viva: entre a permanência da violência herdada (idem) e a reinvenção de si pela memória coletiva (ipse). Os versos 4 e 5 intensificam a identificação do sujeito lírico com o destino trágico do continente por meio da metáfora da cruz:

definitivamente a América Latina
será a minha cruz³⁰

A cruz, representação cristã de sacrifício, encapsula tanto a dor histórica da exploração quanto a promessa de ressurreição. O sujeito lírico assume essa cruz como uma escolha ética, afirmando seu compromisso com o destino histórico do continente. Esse gesto de assumir a cruz revela o caráter dialético da metáfora: a cruz é, ao mesmo tempo, sinal de morte e promessa.

²⁹ Conforme observa Cohen (1974, p. 47), a justaposição nominal produz segmentos de igual peso fonossintático, cuja equivalência força o leitor a sentir a identidade latente entre termos heterogêneos. Assim, a tríade 'palavra / sangue / memória' deixa de ser listagem e converte-se em unidade signífica de resistência, onde cada substantivo repercute o outro pelo silêncio da conjunção ausente.

³⁰ A reiteração do distico exemplifica o que Cohen (1974, p. 76) denomina 'periodicidade aproximativa' o refrão funciona como pulsação tônica do poema, soldando os extremos textuais e dramatizando o compromisso irreversível do eu lírico.

Esse painel continental, com sua dor e esperança, foi evocado por Pablo Neruda em *Canto Geral* (1994) no poema intitulado “Brasil”:

[...]

Ó Senhor, dos intestinos
De nossa pobre mãe faminta,
De tanto sonho e resplandescentes
Libertadores, de tanto
Suor sobre os buracos
Da mina, de tanta e tanta
Solidão pelas plantações,
América, ergues subitamente
A tua claridade planetária. (Neruda, 1994 , p. 233)

Nesse trecho, Neruda projeta a América Latina como um corpo exaurido pela exploração e pela solidão, mas que preserva em si a promessa de erguer sua "claridade planetária", uma superação do sofrimento e uma reafirmação da capacidade do continente. Neruda dialoga diretamente com a "longa morte" e a promessa de renovação no poema do bispo.

A metáfora "sol do Império", apresentada nos versos 10-11,

Deus, pobre e massacrado,
grita ao Deus da Vida
a partir desta coletiva cruz
alçada
contra o sol do Império e suas trevas,
diante do véu do Templo estremecido.

consegue subverter o significado tradicional do sol como fonte de luz e vida, atribuindo-lhe o papel de uma força opressora associada às "trevas". Essa inversão desafia os sentidos convencionais, inscrevendo-se no que Jean Cohen denomina "desvios estilísticos", característicos da linguagem poética. Esses desvios rompem com as normas usuais da língua, permitindo a criação de novas relações de significado além do literal (Cohen, 1974, p. 17).

A sequência dos versos sobrepõe símbolos religiosos e históricos, trazendo o divino e o profano numa crítica contundente ao poder imperialista. A figura de “Deus, pobre e massacrado” (v. 6) instaura, com mais precisão, um **oxímoro**, pois, como define Fiorin, trata-se da figura “em que se combinam numa mesma expressão elementos linguísticos semanticamente opostos” (Fiorin, 2023). No verso de Casaldáliga, a transcendência associada ao nome divino se comprime contra a pobreza e o massacre, de

modo que o poema desfaz a imagem de um Deus apartado da história e o reinscreve no corpo ferido dos oprimidos. O apelo ao “Deus da Vida” (v. 7), por sua vez, reorienta o campo semântico da passagem, fazendo com que a ruína histórica e a promessa de libertação coexistam sob forte condensação expressiva. Assim, o núcleo do trecho se concentra no oxímoro inicial, responsável por dar espessura teopoética a uma realidade em que o sagrado comparece sob a marca da violência histórica. Como argumenta Octavio Paz, a poesia, enquanto forma de revelação, habita o território das contradições, permitindo que coexistam sem a necessidade de soluções definitivas. Essa oposição entre o Deus sofredor e o Deus libertador, refletindo o caráter multifacetado e ambíguo da própria condição histórica e espiritual da América Latina (rica e sofredora). Afinal, o grito, emerge de uma “coletiva cruz” (v. 8), uma hipérbole que universaliza o sofrimento de Cristo, inscrevendo-o na história latino-americana como metáfora do sofrimento compartilhado pelos povos subjugados. Esse grito, conforme aponta Leonardo Boff, reflete uma dimensão histórica e ética central à Teologia da Libertação. Ele explica:

Por isso aqui não se trata mais de uma Igreja para os pobres, mas de uma Igreja de pobres e com os pobres. A partir desta opção e inserção nos meios pobres e populares é que a Igreja define sua relação para com os demais estratos sociais. [...]. Dirige-se a todos, mas a partir dos pobres, de suas causas e de suas lutas (Boff, 1994, p. 30).

A identidade da Igreja com os pobres, defendida por Boff, reafirma o compromisso ético com os marginalizados, elevando-os à condição de sujeitos históricos e espirituais. A cruz transforma-se, assim, em *locus* teológico dessa solidariedade.

No diálogo poético entre “América Latina” e “Junto ao vosso canto” (Casaldáliga, 2021), existe uma poética em que a memória coletiva e a escuta do Povo fundamentam a luta e a redenção. Em “América Latina”, a cruz coletiva carrega o peso de uma história de opressão e martírio, mas também aponta para a libertação:

Deus, pobre e massacrado,
grita ao Deus da Vida
a partir desta coletiva cruz

Ocorre que essa dimensão histórica e coletiva está presente em “Junto ao vosso canto” (Casaldáliga, 2021, p. 19), onde o eu lírico abdica do protagonismo e se coloca em reverência ao “canto do Povo”.

Quero ouvir o Povo!
Quero ouvir o grito das crianças mortas comandando a vida.³¹

Ambas as metáforas — a cruz e o canto — reivindicam a memória dos mortos e os clamores dos vivos. Essa fusão entre teologia e poesia aponta para a libertação como um movimento que nasce da dor partilhada. A cruz poética, assim, redimensiona o sofrimento histórico como clamor dos que foram historicamente impedidos de anunciar, lutar e pertencer. Para Octavio Paz, a poesia é capaz de "transfigurar a linguagem", e seus símbolos "emitem símbolos", ou seja, carregam múltiplas significações que transcendem seu contexto inicial (Paz, 1982, p. 41).

Em “contra o sol do Império e suas trevas” (v. 10), a antítese encena um curto-circuito crítico: a luz imperial aparece como dispositivo de obscurecimento, à medida que o “sol” funciona menos como figura natural e mais como emblema de um regime histórico de visibilidade; aquilo que pode ser visto, nomeado e narrado. Aníbal Quijano, em *Cuestiones y horizontes de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder* (2020), propõe uma discussão sobre eurocentrismo e experiência histórica latino-americana, dizendo que “la perspectiva eurocéntrica de conocimiento opera como un espejo que distorsiona lo que refleja” e que, ao olharmos para esse “espejo eurocéntrico”, “la imagen que vemos sea necesariamente parcial y distorsionada” (Quijano, 2020, p. 893). A imagem do “espelho” interessa diretamente ao v. 10: se o Império se apresenta como fonte de iluminação civilizatória, essa “luz” opera por inversão de sentido, pois devolve à América uma imagem aceitável para a gramática imperial, convertendo violência em progresso e dominação em racionalidade histórica. Ampliando a perspectiva, Quijano explicita o efeito político dessa operação cognitiva:

Es decir, la imagen que encontramos en ese espejo no es del todo quimérica, ya que poseemos tantos y tan importantes rasgos históricos europeos en tantos aspectos, materiales e intersubjetivos. Pero, al mismo tiempo, somos tan profundamente distintos. De ahí que cuando miramos a nuestro espejo eurocéntrico, la imagen que vemos sea necesariamente parcial y distorsionada. Aquí la tragedia es que todos hemos sido conducidos, sabiéndolo o no, queriéndolo o no, a ver y aceptar aquella imagen como nuestra y como perteneciente a nosotros solamente. De esa manera seguimos siendo lo que no somos. Y como resultado no podemos nunca identificar nuestros verdaderos problemas, mucho menos resolverlos, a no ser de una manera parcial y distorsionada (Quijano, 2020, p. 893).

³¹ O poema “Junto ao vosso canto”, de Pedro Casaldáliga foi reproduzido integralmente no Anexo, ao final da tese, em edição de referência indicada na bibliografia.

Ocorre então que “trevas” deixa de figurar como reforço imagético e passa a nomear o avesso do esclarecimento quando o esclarecimento se estabiliza como técnica de governo. O verso 10

contra o sol do Império e suas trevas,

liga-se, então, a um núcleo ideológico que Aníbal Quijano descreve como mitologia moderna: no século XVIII, o dualismo eurocêntrico se amalgama a ideias mitificadas de “progreso” e de “un estado de naturaleza”, produzindo uma perspectiva “dualista / evolucionista” que dispõe os não-europeus como “pre europeos” (2020, p. 893). Mas, ainda aqui, o “sol” imperial, no poema, passa a concentrar uma promessa de modernidade que se sustenta pela reubicação³² temporal do outro: o continente é lido como passado, como anterioridade a ser “modernizada”, enquanto a violência necessária para produzir essa narrativa permanece protegida pela própria luminosidade do mito. Essa operação se articula com o problema da América Latina como unidade fraturada: o poema insiste em “definitivamente” (vv. 4–5; 28–30) e desloca a dor histórica para um signo comum (“a partir desta coletiva cruz”, v. 8), como se o sujeito buscasse um nome coletivo capaz de atravessar a fragmentação política e simbólica. Quijano fornece, ainda, um ponto de apoio para pensar a forma moderna do Estado como condensação de poder: ao introduzir a questão nacional como o problema do moderno Estado-Nação aqui na América latina, ele afirma, em seguida, que “toda sociedad es una estructura de poder” e que “es el poder aquello que articula formas de existencia social dispersas y diversas en una totalidad única”. (Quijano, 2020, p. 894). Na mesma linha se pôs Walter Mignolo ao contribuir para essa análise apontando que “a conexão do Mediterrâneo com o Atlântico através de um novo circuito comercial, no século 16, lança as fundações tanto da modernidade como da colonialidade” (Mignolo, 2020, p. 81). Esse circuito não apenas articulou um novo sistema econômico global, instituiu um imaginário colonial que renomeou as terras “descobertas” como “Índias Ocidentais”, perpetuando hierarquias de poder e

³² O termo quijaniano *reubicação* funciona aqui como operador crítico porque desloca o foco do simples trânsito espacial para o mecanismo que, de fora, decide onde um corpo pode existir e sob qual regime de pertença será reconhecido. Entendida como deslocamento físico, simbólico ou existencial, a palavra nomeia um reposicionamento imposto por estruturas históricas e torna visível a política do lugar: passagem do chão vivido ao chão administrado, em que terra e território deixam de operar como vínculo e memória para operar como recorte e distribuição. Ao tratar povos indígenas, trabalhadores rurais e comunidades negras, reubicação designa a reordenação de identidade, pertencimento e relação com a terra, porque o deslocamento altera condições de fala e de presença. Cercas e fronteiras entram como gramática desse processo: delimitam espaço e também delimitam o que conta como “comunidade”, “direito” e “história”.

conhecimento. Daí que essa articulação inseparável entre modernidade e colonialidade sustenta o que Mignolo chama de "matrix colonial de poder", base da crítica de Casaldáliga à violência estrutural que se apresenta sob o manto da civilização. No poema, a metáfora do "sol do Império" sintetiza essa perversidade, em que os discursos de progresso e iluminação escondem a opressão, reafirmando a centralidade da poesia como denúncia. Em outras palavras, a imagem questiona as dinâmicas de dominação que sustentam a desigualdade, reafirmando a necessidade de descolonização como caminhos para a emancipação.

A utopia seria, como descreve Mairon Valério,

[...] uma América Latina que, em algum momento, irá romper com a situação de dependência econômica e subdesenvolvimento causada pelo imperialismo e colaboração das elites corruptas e egoístas, construindo a visão de uma América Latina unida pela força popular das três raças (Valério, 2012, p. 191).

Esse ideal utópico articula-se aos versos em que a cruz coletiva, erguida “contra o sol do Império”, concentra sofrimento, martírio e insurgência continental. O signo cristão, atravessado pela memória histórica dos povos latino-americanos, abandona a passividade da dor e assume força de interpelação: “grita ao Deus da Vida” contra a ordem imperial que produz morte. A utopia aparece, nesse arranjo, como tensão ativa entre a cruz presente e a liberdade anunciada, horizonte em que fé, denúncia e emancipação continental se reúnem.

Essa inversão conecta-se ao conceito de Reino de Deus e Anti-Reino desenvolvido por Leonardo Boff, que afirma:

Reino é sim a utopia cristã que concerne ao destino terminal do mundo. Mas se insiste que ele se encontra em processo dentro da história sempre e lá onde se constroem a justiça e a fraternidade e onde os pobres são respeitados e feitos agentes de sua própria história. [...]. No mundo há o Reino e o anti-Reino (submundo da miséria), e o Reino se constrói contra o anti-Reino, cujos agentes podem e devem ser, profeticamente, denunciados. (Boff, 1994, p. 31).

Nesse sentido, o poema vai além da denúncia do colonialismo: ele se insere no confronto entre essas forças antitéticas. O anti-Reino, simbolizado pela escuridão do Império, é desafiado pela resistência daqueles que, sob a "coletiva cruz", lutam pela construção do Reino de Deus enquanto espaço de justiça.

Por fim, o véu do Templo "estremecido" (v. 11) é uma metáfora que remete à narrativa evangélica da morte de Cristo, em que o véu que separava o sagrado do profano foi rasgado. Sob a perspectiva de Octavio Paz, a poesia atua como um espaço de

"revelação poética" que desestabiliza as estruturas dominantes, expondo suas fragilidades e contradições. Nesse contexto, o estremecimento do véu sugere a quebra de dogmas religiosos e políticos, contudo, representa um momento de crise e transformação histórica. Assim como o sacrifício de Cristo abalou as fundações do Templo, a resistência dos povos latino-americanos desafia os alicerces do Império, evocando um novo paradigma de luta coletiva e libertação.

Interessante notar que, após todo o sofrimento descrito, o poema resgata a imagem pascal. Explorando essa questão, ele transporta sua poética para uma esfera quase exclusivamente espiritual, em que o sofrimento presente é projetado em direção a uma promessa de renovação. Essa promessa encontra-se encapsulada na imagem da Páscoa, aqui, uma metáfora para o renascimento social e político da América Latina. A antítese entre a Sexta-feira Santa e o "Amanhã será Páscoa" (v. 12) carrega o peso de uma espera histórica.

2.4.1 Santa promessa de Páscoa

A chegada da Liberdade, revestida de "chagas e surpresas" (v. 14) revela que a liberdade não será um processo limpo ou indolor. Por outro lado, as "surpresas" sugerem que a libertação transcenderá as previsões convencionais.

Amanhã será Páscoa
– porque Ele já é manhã para sempre.
(Revestida de chagas e surpresas,
virá pelo jardim
a Liberdade,
irmãos.
E há que se pôr ternura nas flautas despertas
e quebrar os aromas solidários
e combater o medo do sepulcro
desarmando os guardas).

Walter Mignolo, ao explorar o conceito de re-existência, observa que

[...] é possível que existam práticas estéticas de caráter decolonial, embora não se denominem como tais. Nesse caso, a consistência das mesmas não depende de sua adequação a uma definição categorial elaborada a priori, mas, antes de tudo, da postura (às vezes posicionalidade) coletiva ou individual frente à matriz colonial da modernidade e seus percursos, ao longo da história, como formas de interpelar o projeto moderno (Mignolo, 2015, p. 113).

Essa perspectiva ressoa no poema, onde a Liberdade, marcada pelas "chagas", resiste às imposições coloniais e, simultaneamente, inaugura novos caminhos de existência. As "surpresas" indicam que essa re-existência nasce como uma prática criativa de renovação, desafiando e reimaginando o legado da modernidade colonial. Ocorre, então, a articulação da Liberdade como um processo contínuo de re-existência, em que dor e esperança se entrelaçam para construir um futuro emancipatório, no qual a América Latina se refaz a partir de seus próprios traumas e potencialidades, de forma consciente.

Nesse sentido, a Liberdade que "virá pelo jardim" (v. 15) resgata a imagem bíblica da ressurreição no Jardim do Getsêmani, agora transposta para o contexto latino-americano. Esse jardim, tradicionalmente associado à vida, fertilidade e renascimento, torna-se o espaço onde a Liberdade germinará. No entanto, não é um renascimento passivo; a chamada "irmãos" (v. 17) atua como um convite à ação coletiva, conclamando à solidariedade ativa na luta pela própria libertação.

Neste ponto, a sinestesia — "há que se pôr ternura nas flautas despertas" (v. 18) — amplia o alcance da passagem, abrindo um desvio formal que suspende a referência direta e mobiliza o leitor para um campo de conotação intensificada. A leitura fenomenológica descreve o recurso como "transposição de reações sensoriais de natureza heterogênea" e assinala que essa transferência "intensifica o caráter alógico do discurso poético" (Ramos, 2011). Nesse imbricamento sensorial, o tato afetivo e o sopro musical se interpenetram, ativando um paralelismo entre corpo e som. Desse modo, o sopro das flautas reveste-se de ternura, e a textura sonora irradia política. O poema, dessa maneira, faz do afeto um princípio de articulação comunitária: a delicadeza acústica opera como estratégia de rearticulação histórica, subvertendo o cartesianismo sensório que sustenta a retórica de dominação. Nesse sentido, não há restrição à luta violenta, pelo contrário, a resistência é apresentada como uma luta pela sensibilidade. A "ternura" que impregna as "flautas" remete à harmonia, à cultura popular e à arte como instrumentos de renovação emocional. O ato de lutar se torna também um ato de sentir e criar.

O verso seguinte, "quebrar os aromas solidários" (v. 19), traz uma metáfora e uma sinestesia. A metáfora dos "aromas solidários" sugere que a solidariedade é algo que se espalha, como um perfume no ar, mas que precisa de uma ruptura, um "quebrar" que remodele seu significado, transformando um estado passivo ou contemplativo em ação, capaz de romper ciclos. O aroma, enquanto metáfora da propagação de ideias e união, precisa ser reconfigurado. Como sinestesia, intensifica a ideia de solidariedade, dando-lhe um certo caráter de concretude.

A continuidade dessa ideia está em "combater o medo do sepulcro" (v. 20), que simboliza a luta contra a morte física. O sepulcro, tradicionalmente, representa o fim literal, mas nesse contexto, representa a paralisia diante da opressão e a resignação frente à destruição. Daí que "Combater o medo do sepulcro" torna-se, então, um chamado para enfrentar o medo da morte como parte essencial desse processo. Vale dizer que o poema sugere que o sepulcro, embora pareça definitivo, é apenas uma etapa na jornada, uma fase a ser vencida.

À luz da filosofia de Enrique Dussel, essa luta pode ser compreendida como parte da práxis de libertação. Dussel afirma:

A práxis de libertação, pelo contrário, é questionamento real (não só possível ou pensada, mas constitutiva e realmente abrindo um caminho desde si) do sistema; é uma práxis metafísica, transontológica, a libertação propriamente dita. [...]. É um trabalho (*poiesis* prática e práxis poética) que se realiza pelo outro na responsabilidade; para sua libertação. É a atividade inovadora do uso dos instrumentos que se põem a serviço do pobre. A práxis de libertação é a procriação mesma da nova ordem, de sua estrutura inédita (Dussel, 1977, p. 69).

No poema, essa prática de libertação encontra significado na imagem de "desarmar os guardas" (v. 21), que encerra a sequência com um ato de resistência direta.

Ora, os "guardas" que vigiam o sepulcro representam aqueles que mantêm o *status quo* — as forças repressivas e as estruturas de poder que perpetuam o estado de crucificação da América Latina. Desarmá-los implica uma subversão radical, um rompimento com as forças que sustentam a opressão. Essa imagem intensifica o encontro entre sofrimento e esperança, chagas e renascimento, sugerindo que a Páscoa, enquanto metáfora de redenção, só é alcançável por meio da ação coletiva e da coragem de superar o medo e confrontar o poder.

Chega o momento em que o poema atinge uma intensidade dramática, em que a imagem da Sexta-feira Santa se concretiza como referência à narrativa cristã da Paixão, inscrevendo-se como metáfora do presente contínuo de sofrimento que a América Latina vivencia. A afirmação "Mas hoje ainda é Sexta-feira Santa" (v. 22) concentra o núcleo do efeito: o advérbio "hoje" deixa de marcar o calendário e passa a nomear a duração de uma história que não cessa de produzir vítimas. Aqui, entretanto, convém deslocar o foco da morte entendida, sob a ótica de Moore (2021), como destino para a morte entendida como imposição: " [...] otro cariz toma la muerte cuando viene impuesta violenta e injustamente por quienes se consideran dueños de la(s) vida(s). En esta línea resulta claro, por ejemplo, que Jesús no se murió, sino que lo mataron, lo asesinaron" (Moore, 2021, p.

91). O verso, assim, formula a permanência de um regime de Sexta-feira em que a crucificação se repete como mecanismo histórico, e a promessa pascal aparece como horizonte diferido, ainda não efetivado no corpo social. Quando o texto acrescenta “todos somos testemunhas” (v. 23), a enunciação consegue evocar uma responsabilidade de leitura, pois testemunhar implica reconhecer a autoria social da violência e o modo como ela se normaliza sob a forma de cotidiano. O leitor é colocado dentro desse “hoje” histórico, prolongado, onde a memória da Paixão funciona como medida crítica do presente latino-americano e como acusação dirigida à passividade que consente a continuidade da cruz. Como é costumeiro em Casaldáliga, a figura da mãe que “chora sobre o filho cioso” (v. 25) fecha o ciclo de imagens com um apelo pungente à compaixão. A mãe, evidente alusão à Virgem Maria, observa impotente o sofrimento de seu filho, Cristo. No entanto, aqui, o filho representa também o povo latino-americano, filho de uma terra que, como mãe aflita, assiste ao seu martírio. O adjetivo “cioso” acrescenta uma camada de complexidade: o filho é, ao mesmo tempo, protetor e zeloso, comprometido com sua missão, e é vítima de uma dedicação que o expõe à dor extrema. A mãe aqui é a Virgem Maria, a América Latina em si, uma terra que chora pelos seus filhos crucificados e espoliados. Apesar da dor que a atravessa, essa terra nutre a esperança de que essa história de sacrifício será seguida por um futuro de libertação e ressurreição. Ela crê.

Nesse conjunto de imagens, a Sexta-feira Santa, os dardos, as lanças e a mãe que chora, há um cenário onde o sofrimento é inevitável. O tom de dor e resignação que permeia o poema é também uma chamada à consciência, um apelo para reconhecer que o sofrimento da América Latina é um fenômeno coletivo. Assim como Cristo, esse povo só encontrará redenção após suportar o peso insuportável da cruz? A metáfora vai muito além da narrativa bíblica, afinal, o martírio é vivido, testemunhado, e está à espera de uma libertação que, como na narrativa cristã, virá após a crucificação, mas ainda não chegou.

Ao encaminhar-se para o final, o eu lírico assume um posicionamento definitivo, quase confessional, em relação à realidade histórica e existencial que o circunda. A afirmação “Eu não quero negar-me a esse mistério” (v. 26) carrega um peso significativo, especialmente quando repetida logo em seguida. Esse ritornelo reforça tanto o dilema quanto a escolha consciente de não se afastar da dor e do sacrifício que atravessam a América Latina. O uso da palavra “mistério” insinua algo insondável, algo que vai além do entendimento racional, na experiência histórica e espiritual do continente. Essa aceitação encontra aproximação no conceito de confissão, segundo Octavio Paz. Para Paz,

“confessar-se é mais do que uma exposição de culpa; é a revelação de uma insuficiência existencial, um reconhecimento de que o ser humano se confronta com algo maior que ele” (1982, p. 177). Quando o eu lírico afirma

Eu não quero negar-me a esse mistério.

realiza um ato confessional que vai além da busca por redenção moral: ele aceita uma insuficiência ontológica, um reconhecimento de que a experiência humana (e aqui, a experiência latino-americana) a totalidade do entendimento racional. O mistério ao qual ele se entrega reflete essa busca por sentido em um mundo marcado por contradições e sofrimento. Essa entrega culmina nos versos 28 até 30

A América Latina
será a minha cruz
definitivamente

onde a metáfora da cruz se consolida como símbolo central do poema, carregando um duplo significado de dor e redenção. Esse tom de aceitação, que acompanha os passos de Cristo no caminho do Calvário, torna-se um compromisso: o sujeito poético reconhece e assume a sua cruz. América Latina, aqui, assume categoria de pertença histórica e eclesial: na leitura de Valério (2012), “essa releitura também produz um Martirológio Latino-Americano”, e o próprio *Ofício dos Mártires da Caminhada Latino-Americana*³³ é descrito como publicação que “traz impresso o martirológio, além de cantos, orações, ladainhas e preces, salmos e aclamações”, funcionando como arquivo de uma identidade coletiva (Valério, 2012, p. 189). Nessa perspectiva, a unidade continental deixa de ser formulação abstrata e aparece como matéria de canto e programa. Assim, a “cruz” latino-americana do verso se lê como adesão a uma gramática continental de compromisso, em que a memória dos mortos e a luta dos vivos se tornam inteligíveis no mesmo dispositivo de enunciação (litúrgico-político), reforçando a imagem da grande pátria como tarefa comum.

Em uma leitura mais profunda, a cruz latino-americana, embora imposta pelo colonialismo e imperialismo, pode também ser o instrumento de libertação, se carregada com a consciência de seu potencial. Existe uma aceitação radical: ao abraçar a cruz, o sujeito poético não se rende à opressão, mas alinha-se a uma luta maior. O "mistério" da

³³ (Borges; Silva, 2004, p. 98 *apud* Valério, 2012, p. 189)

América Latina é, ao mesmo tempo, trágico e redentor, e o religioso escolhe não virar o rosto, aceitando que sua vida e identidade estão inextricavelmente ligadas a esse fardo. Ao mesmo tempo, ele conhece bem as consequências de virar o rosto, pois negar o mistério seria também negar o futuro.

O poeta reconstrói o continente. Ao subverter símbolos tradicionais, como o "sol do Império" e as "trevas" que o acompanham, o poema denuncia a lógica da colonialidade enquanto projeta a esperança de uma libertação que brota do sofrimento partilhado.

CAPÍTULO 3. SOBRE FRONTEIRAS E PEREGRINAÇÕES

Depois da fé e da justiça, a leitura alcança um ponto em que o sujeito lírico se reconhece em deslocamento: entre solidão e povo, casa e exílio, fronteira e retorno, palavra e silêncio. Os poemas selecionados, “Cantiga célibe” (Casaldáliga, 1982, p. 12), “Maria libertação” (Casaldáliga, 2021, p. 83), “Eu irei às fronteiras” (Casaldáliga, 1982, p. 11) e “Silêncio falado” (Casaldáliga, 2022.3, p. 60), compõem uma sequência em que a experiência espiritual passa pela prova da pertença histórica e da errância. A liberdade, nesse conjunto, aparece em graus, movimentos, fraturas e formas de passagem. A primeira seção parte de “Cantiga célibe”, poema em que a paz se cria no entremeio de contrários: noite e dia, solidão e povo, velhice e novidade, pátria e rosto. Em “Maria libertação”, a figura mariana é relida pela genealogia dos pobres, dos retirantes, dos operários e dos lavradores, de modo que a liberdade assume forma invocativa e comunitária. Em “Eu irei às fronteiras”, a sintaxe da ida e do possível retorno desloca a identidade para uma zona de risco, onde o sujeito se define pela exposição ao limite. Por fim, “Silêncio falado” recolhe esses movimentos sob uma poética da fratura, na qual dizer e calar, guerra e mansidão, palavra e recolhimento se tornam elementos estruturantes da voz. O capítulo propõe, assim, uma leitura da liberdade em sua espessura formal. As operações métricas, os paralelismos, os contrastes lexicais, os comparativos, os vocativos e os encadeamentos sintáticos não funcionam como ornamento da experiência; eles constituem a própria experiência no plano da linguagem.

3.1 A paz criada no entremeio

A cada poema, a voz lírica se configura entre pertença e deslocamento: ora se afirma no limiar de papéis e tempos, ora se inscreve em genealogias comunitárias, ora se arrisca nas fronteiras de exílio e retorno. O capítulo se organiza, assim, como percurso em que a materialidade do verso adentra nas instâncias da experiência coletiva. A liberdade, nestes poemas, deixa-se entrever como vocação que oscila entre exposição e retraimento, e que formula identidade como travessia sempre incompleta.

Iniciamos a análise com

Cantiga célibe

Na noite donzela,

no dia rapaz,
brava porém bela
crio a minha Paz.

Vivo solidão,
mas gerando Povo.
E o meu coração
envelhece novo.

Noivando a Esperança,
noivei todo amor.
Ganhei toda herança
na Cruz do Senhor.

Indo só, eu venho
recolhendo os meus.
E a Pátria que tenho
é o Rosto de Deus.

(Casaldáliga, 1982, p.12)

O poema apresenta quatro quadras de pulsação simétrica, apoiadas em um regime de cadência enraizado na oralidade popular: a redondilha menor. A brevidade dos versos dá à composição um compasso de entoação e memória, como se a própria medida conduzisse a escuta e guardasse o traço cantável da forma. Em Casaldáliga, essa articulação se intensifica porque o metro pentassilábico preserva o ritmo da cantiga e certa inflexão orante da ladainha, emprestando à voz lírica um passo breve, musical e comunitário. A esse desenho rítmico associa-se a organização sintática inversa das estrofes, marcada por hipérbatos e por elipses verbais na primeira e na segunda quadras; também se observa a personificação de elementos temporais, espaciais e afetivos. Na primeira estrofe, a alternância entre “noite donzela” e “dia rapaz” elabora uma duplicidade que não se resolve em oposição binária, mas se articula como coexistência de polaridades. A noite, marcada pela figura feminina, aparece virgínea, inuba; o dia, em contrapartida, assume traços viris, definidos pela presença afirmativa do rapaz. A subjetividade que se expressa nesse jogo de imagens se insinua como ainda recente, construída a partir da convivência entre diferenças. O predicativo do objeto, “brava porém bela” comprime duas qualidades em uma figura que se distancia dos traços de algo materialmente considerado belo. A conjunção adversativa, ao invés de atenuar, conceitua e caracteriza um conceito abstrato do belo como um estado de ser. O adjetivo “brava”, qualidade de aguerrida, destemida, sugere que a Paz que nasce desse embate de forças não é dom, mas fruto de elaboração subjetiva. No verso final, “crio a minha Paz”, o pronome possessivo desloca a Paz, valorizada pela maiúscula como substantivo próprio,

do campo da dádiva transcendental para o terreno da afirmação pessoal, situada, pois, num sujeito impregnado pelo contraste dos tempos, das formas e das emoções.

A composição dos quatro versos iniciais estrutura-se por meio de um paralelismo, cuja condensação máxima se dá nos versos

na noite donzela
no dia rapaz

Neles, há um compasso responsorial em que a simetria sintática se dobra sobre si como elemento de estrutura e de sentido. A isometria relativa se conserva pela repetição da fórmula preposição + substantivo + adjetivo, cujo paralelismo engendra uma equivalência estrutural suficientemente marcada para que o efeito retórico se cumpra. Essa justaposição de membros formalmente análogos, embora semanticamente opostos, ativa um campo imagético em que o tempo é relido sob o viés da diferença sexual: à noite, o feminino; ao dia, o masculino. O léxico confirma esse desenho, pois a sequência inicial pode ser lida segundo o esquema de apoios rítmicos distribuídos nas sílabas fortes de cada verso:

Na **noite** donzela, (2,5)
no **dia** rapaz, (2,5)
brava porém **bela**, (1,5)
crio a minha **Paz**. (1,5)

Esse mapeamento mostra a regularidade do andamento intensivo no interior do metro pentassílabo, com combinação de apoios sem perda da cadência geral. Mas essa atribuição não advém de uma descrição ou representação estável — ela se condensa na arquitetura rítmica da oposição, numa sintaxe que organiza a alternância temporal como estrutura sexuada e desloca a cronologia objetiva para o plano da figuração. A noite (que é por tradição associada ao recolhimento e ao mistério) aparece revestida da imagem da donzela, figura de clausura e potencialidade; o dia, em contraste, é qualificado como rapaz, signo da energia afirmativa e do despertar. O paralelismo, porém, não gera resolução entre os polos: a oscilação entre os dois marca a primeira fusão erótica que se insinuará como matéria do êxtase místico. Essa mesma linha se intensifica com a antítese, “brava porém bela”, no qual a conjunção adversativa intensifica a força contida no adjetivo “bela”. São núcleos coabitantes da subjetividade lírica. Por fim, o verso “crio a minha Paz” desloca o eixo discursivo para um campo de performatividade ontológica: a Paz é gestada como

operação interior de síntese entre os opostos. É nesse horizonte que se pode compreender o que Stuart Hall descreve como a inscrição das identidades em “espaço e tempo simbólicos”, dotadas de suas próprias “geografias imaginárias”, de seu “senso de lugar, de casa/lar” (Hall, 2006, p. 71). Em Hall, essa inscrição supõe uma leitura da identidade em dois planos complementares: de um lado, sua ancoragem em repertórios histórico-culturais que narrativizam o eu e tornam plausível a pertença; de outro, sua constituição como efeito de identificação produzido em práticas discursivas, nas quais o sujeito se articula e se sutura, sempre de modo parcial, a posições assumidas no interior do discurso. A identidade passa, assim, a valer como ponto provisório de adesão, cuja consistência depende de operações de marcação, aproximação, separação e instituição de fronteiras. A paz enunciada no poema nasce, nesse quadro, como arranjo identitário forjado em campo simbólico, onde diferenças se articulam e se reinscrevem, sem jamais se fixarem em unidade definitiva.

A progressão

Vivo solidão,
mas gerando Povo

estrutura-se sobre um paralelismo de base sintática replicada e simétrica. Cada membro retoma o esquema verbo+objeto em registro afirmativo, estabelecendo uma correspondência funcional que se insere, nos termos de Fiorin, no domínio das figuras de repetição estrutural (Fiorin, 2023, p. 140). O que se articula, contudo, não é um paralelismo de equivalência pacificada, mas de desdobramento semântico orientado pela adversativa. Como explica o autor, “é muito diferente a direção argumentativa em frases como: ‘Ele é um bom jogador, mas é problemático’ e ‘Ele é problemático, mas é um bom jogador’” (Fiorin, 2023, p. 151). A conjunção “mas”, nesse contexto, reorganiza o campo semântico, deslocando a oposição esperada e reorganizando o sentido do enunciado. Acontece, então, que o efeito é análogo: o “mas” não cancela a solidão, mas a reinscreve como lugar inaugural de geração coletiva. O paralelismo mantém o compasso da enunciação, ao passo que a adversativa lhe confere torção argumentativa: o dissenso lexical entre “solidão” e “Povo” se converte, por estrutura, em trajetória fecundante. Tal operação confirma a exigência de leitura que Candido³⁴ descreve como interpretação

³⁴ A citação de Candido (2006, p. 13) foi feita em outra seção, mas sua repetição aqui se justifica pela centralidade metodológica do argumento (a fusão de texto e contexto) que dá sustentação direta à análise estrutural destes versos.

dialeticamente íntegra, em que texto e contexto se fundem como fator constitutivo da própria estrutura (Candido, 2006, p. 13).

Tal clausura torna-se fecunda, abrindo uma forma de coexistência em que a interioridade isolada assume tarefa gerativa. O paralelismo, ao reiterar termos semanticamente opostos, sustenta uma figura que, segundo Cohen, não se reduz a ornamento: “A inconsequência, que consiste em coordenar ideias aparentemente sem relação lógica, não é, de modo algum, um simples artifício retórico, e sim uma figura cuja significação é fundamental, pois exprime a ruptura da cadeia lógica comum e a instauração de um sentido que lhe é próprio” (Cohen, 1974, p. 138). Esse afastamento da linearidade discursiva, operado pela justaposição entre “solidão” e “geração de povo”, promove um deslocamento que visa à produção de um sentido relacional em chave ético-comunitária. A dialética instaurada é inseparável da forma, uma vez que é pela repetição modulada (tanto sonora quanto sintática) que o poema reconduz o leitor à experiência de uma subjetividade solidária, capaz de, no limite do próprio recolhimento, forjar um horizonte comunitário.

Na sequência da estrofe

E o meu coração
envelhece novo.

a expressão “envelhece novo”, ao condensar temporalidades antagônicas em um único sintagma, realiza exemplarmente o que Jean Cohen denomina “negatividade criadora”, um desvio semântico que gera sentido a partir da fricção entre contrários. No vocabulário técnico de Cohen (1974, p. 98), trata-se de um epíteto impertinente de segundo grau, pois o faz por meio de uma violação que instaura conflito irreconciliável entre os traços semânticos envolvidos. O adjetivo “novo” supõe começo, atualidade, potência; “envelhece” sugere desgaste, perda, acúmulo. Daí que a incompatibilidade é máxima: não se trata de uma metáfora em que um traço é deslocado com leve distorção, mas de uma colisão entre significados que, por natureza, excluem-se. A imagem, por isso, exige um processo de redução semântica, no qual o leitor, como observa Cohen, é compelido a reconstruir uma coerência possível mediante o abandono de certos traços e a intensificação de outros.

No caso em questão, a leitura é levada a abandonar a linearidade cronológica da experiência afetiva para aceitar um campo em que o tempo se curva à qualidade do gesto. “Envelhecer” deixa de significar simples deterioração para ganhar o sentido de entrega

consumada, enquanto “novo” passa a qualificar o tipo de vitalidade que não depende da juventude corpórea, mas da constância do amor. A operação metafórica resultante desloca, pois, o coração do campo fisiológico para o campo ético: ele envelhece por amar muito, e se mantém novo porque esse amor, ao se doar, regenera-o. A figuração exige, portanto, uma articulação simbólica em que o tempo é transmutado por uma lógica espiritual. É precisamente nesse ponto que se manifesta, com vigor, o que Cohen define como função poética da linguagem³⁵: a possibilidade de ampliar o sentido a partir da impertinência.

3.1.1 O coração que envelhece novo

A estrutura isométrica do verso não neutraliza a incongruência semântica, antes, evidencia-a por divergência, estabilizando ritmicamente uma formulação que, no plano da significação, é descontínua. A métrica funciona aqui como estrutura de contenção flexível: traça uma malha de regularidade dentro da qual o desvio rítmico encontra sustentação formal e não desencadeia descontinuidade estrutural.

A anáfora verbal

Noi/**van**/do a Es/**pe**/**ran**/ça,
Noi/**vei**/ to/do a/**mor**/.

trabalha com uma repetição sintática marcada por paralelismo isócolo. Ao comentar casos análogos na prosa sacra de Vieira, Fiorin observa que o isócolo realiza-se “quando os elementos coordenados têm aproximadamente o mesmo número de palavras ou sílabas e a mesma estrutura sintática” (Fiorin, 2023, p. 140), além da equivalência métrica e de acento, criando uma cadência regular de efeito solene. A duplicação do verbo “noivar” reproduz o desenho [verbo+objeto] com equivalência funcional, sustentando um eixo semântico contínuo que formaliza a persistência da aliança. A Esperança e o amor são termos do pacto: são os nomes da união espiritual que inaugura o legado. A solenidade

³⁵ No Capítulo VII, Cohen (1974, p. 161–181) afirma que a função poética se funda na violação deliberada do código linguístico ordinário por meio de desvios formais que instauram negatividade estruturante no discurso poético. Essa negatividade, no entanto, exige compensação: o desvio gera um conflito que deve ser resolvido por uma operação de redução, na qual o leitor reconstrói uma nova coerência a partir da incongruência. A função poética, assim, não consiste em transmitir informação, mas em instaurar uma segunda ordem de sentido, conotativa, capaz de converter a linguagem em forma sensível de afeto. Ao romper a linearidade representacional da prosa, o poema desloca o eixo da comunicação para a expressividade, e cada figura — metáfora, inversão, impertinência — age como dispositivo que requalifica o mundo, conferindo-lhe espessura simbólica.

rítmica do paralelismo imprime ao verbal um valor de consagração: a repetição dramatiza o processo de fundação relacional.

Ganhei toda herança
na Cruz do Senhor.

Na sequência, o poema mobiliza as expressões “herança”/“Cruz” como par conceitual, cuja força se realiza na contradição: a posse íntegra da herança espiritual se dá pela via do suplício. Essa formulação pode ser considerada um oxímoro, “figura de oposição entre elementos linguísticos semanticamente opostos” (Fiorin, 2023, p. 151). O oxímoro incorpora a lógica da troca desigual: o sofrimento absoluto é a condição da dádiva. Essa negatividade não reduz o valor simbólico da herança, mas o intensifica, deslocando, outrossim, o sentido para uma ordem distinta, segundo o mecanismo que Cohen reconhece, esse procedimento como fundamental à constituição do poema. Em sua perspectiva, o discurso poético nasce da transgressão deliberada das normas que regulam a comunicação comum. Essa violação aciona um princípio compensatório cuja operação mais decisiva é a metáfora, mecanismo pelo qual o poema produz um sentido irreduzível à codificação ordinária e instaura um regime significante próprio. O eu, ao se declarar herdeiro, desloca-se da interioridade individual para uma configuração coletiva de destino. O pacto nupcial funda-se no sofrimento, e o sofrimento se converte em pertença: forma concentrada de negatividade criadora, segundo a própria lógica da poesia.

O ato de “noivar” recai sobre um valor-síntese, “a Esperança”, convertida em sujeito relacional, em que a força se projeta, à sua maneira, sobre um horizonte. A repetição em “noivei todo amor” intensifica a atitude de entrega, cujo paralelismo imprime densidade ritual ao verso. Nesse ponto, a metáfora encontra na lógica da negatividade, que a poética traduz em imagens simples, o seu vigor mais incisivo, pois é na compressão de extremos (amor e cruz, doação e suplício) que o sentido se concentra. O comportamento poético da entrega total ao serviço divino invade a cena histórica registrada por Martins (1974) no momento em que Pedro Casaldàliga, em vez de fazer uso das valiosas insígnias, como a cruz e o anel, e também das vestes a que teria direito como bispo, usados pelos seus antecessores, optou por uma cruz de couro feita por presos políticos, um anel de tucum, uma veste tecida pelas mulheres da comunidade local, e se fez pastor dos pobres e indígenas na forma de sua ordenação. O poeta-bispo realizou a mesma inversão que os versos poetizam.

A grafia maiúscula de “Senhor”, antes de marcar deferência tipográfica, projeta o enunciado para uma zona de sacralidade, na qual o dizer se organiza pela concentração referencial do nome divino no interior da frase.

Ganhei toda herança
na Cruz do Senhor.

Indo só, eu venho
recolhendo os meus.
E a Pátria que tenho
é o Rosto de Deus.

Tal inflexão do discurso não se funda em vocativo ou apóstrofe. Em “na Cruz do Senhor”, o sintagma preposicionado fixa o lugar em que a herança foi recebida, enquanto “do Senhor” caracteriza a Cruz por sua pertença ao Cristo. A força do segmento reside, portanto, na organização nominal do enunciado, que concentra a origem sacra da herança e dá ao verso uma gravidade devocional específica. Em seguida, esse movimento: da solidão do percurso, “Indo só”, passa-se ao gesto de reunião, “recolhendo os meus”, até que a última identificação,

E a Pátria que tenho
é o Rosto de Deus.

converte pertença, destino e transcendência em uma mesma figura de nomeação sagrada. O uso do pretérito perfeito em “Ganhei” reforça essa operação: ao recusar a expectativa ou a progressividade, a forma verbal delimita a ação como consumada, selada. Nesse campo de inscrição performativa, o poema não narra, mas consagra: a herança enunciada não é narrativa de posse, mas rito de afirmação.

No verso 13, a construção paradoxal concentra o deslocamento do sujeito:

Indo só, eu venho

O gerúndio “Indo”, colocado na abertura do verso, projeta marcha, saída e errância; o presente do indicativo “venho”, situado no fechamento, recolhe o movimento para o campo da vinda, da presença e do retorno. A expectativa ordinária entre partir e chegar cede lugar a uma simultaneidade tensa, na qual o sujeito avança e regressa no mesmo gesto verbal. A progressão referencial, que no discurso comum tenderia a organizar o ir e o vir em direções excludentes, aparece comprimida em uma única frase, fazendo da

solidão do caminho uma forma de vínculo, memória e afirmação. O gerúndio e o presente do indicativo convivem na mesma estrutura, porém fraturam a causalidade linear que usualmente ordenaria deslocamento e chegada: indo, o sujeito já vem; só, ele retorna carregado de pertencimento. Essa justaposição, como aponta Cohen, caracteriza-se por “coordenar duas ideias que, aparentemente, não têm nenhuma relação lógica entre si” (1974, p. 138). Trata-se de um desvio de regime lógico que o autor associa à abrupção, definida como “passagem brusca, imprevista” (Cohen, p. 139), cuja função é precisamente fundar um campo de significação não subordinado à ordem racional da progressão. No poema, esse campo articula a solidão ao retorno, o afastamento ao recolhimento: não há sucessão, mas simultaneidade de estados fundidas no plano subjetivo. O verbo “recolher”, nos versos seguintes, retoma essa estrutura e a inscreve como gesto de congregação: partir é já o modo de agrupar. A linguagem, nesse plano, refaz a experiência em seus próprios termos. Como observa Adorno, a obra de arte fala socialmente através do indivíduo, fazendo ressoar um “nós” mesmo quando a enunciação se apresenta em chave singular; é nessa medida que a simultaneidade paradoxal, inscrita na forma, ultrapassa a subjetividade e a reinscreve como pertença coletiva (Adorno, 2011, p. 254-255).

A imagem do “Rosto de Deus” como definição de pátria realiza um deslocamento radical no eixo da filiação ao território.

Indo só, eu venho
recolhendo os meus.
E a Pátria que tenho
é o Rosto de Deus.

Em vez de fundar a identidade em coordenadas políticas ou culturais delimitadas, o poema projeta a origem sobre uma presença absoluta, ubíqua e dialética, metonímica e maiúscula: o “Rosto de Deus”. O tropo atua no campo da alteridade em que uma forma de habitar o mundo não se apoia em fronteiras ou nacionalidades, mas em um vínculo ético-teológico que desloca o pertencimento da geografia para a epifania. Nesse enquadramento, a “Pátria” deixa de ser o solo histórico da fixação para tornar-se figura de uma promessa revelada no outro — um “Rosto” que interpela e convoca. O verso converte o destino coletivo em relação, e, o pertencimento, em face a contemplar. Isso posto, a densidade simbólica do rosto, como categoria do visível que guarda o indizível,

redefine a ideia de Pátria sob parâmetros de responsabilidade, convocando a alteridade como fundamento do enraizamento espiritual.

3.2 Genealogia da liberdade

No poema “Maria libertação” (Casaldáliga, 2021, p.83), a tessitura fônica e a cadeia de apóstrofes dão as mãos à memória popular e ao horizonte utópico com forte ligação bíblica. Cada invocação desdobra pertença, inscrevendo a figura mariana em redes de migração e promessa. O hipérbato, ao reposicionar o nome no interior do verso, confere anterioridade semântica às vozes ancestrais e dá forma a uma memória que se projeta para o futuro. A liberdade se anuncia como herança transmitida na própria cadência do canto, em que a repetição mantém vivo um pertencimento. Eis o poema³⁶:

Maria libertação

Maria Libertação,
filha do Povo saído
da primeira Escravidão.
Filha do Povo caído
na nova dominação.

Filha do Pai Abraão,
retirante à procura,
sempre clara, sempre escura,
de uma outra Promissão.

Casa de Deus, sem morada,
à margem da lei jogada
entre o Presépio e a Cruz.
Retirante e exilada,
perseguida e malfalada
pela Causa de Jesus.

Comadre de Nazaré,
companheira de José,
operário sem serviço,
lavrador sem terra certa,
moradores de cortiço,
pouco ganho e mesa incerta.

³⁶ Para que a interpretação do poema não recaia em uma concepção de identidade como essência ou origem, convém tratar a pertença como uma tecnologia de localização: ela organiza orientações, endereços provisórios, acessos e trajetos. No interior do debate, Hall (2003) descreve *places* como zonas de amarração transitória, nas quais pertencimento e identificação funcionam como pontos de orientação e instalação no campo histórico: “Such places are temporary points of belonging and identification, of orientation and installation, creating sites of strategic historical possibilities and activities, and as such they are always contextually defined.” (Hall, 2003, p. 102). Sob esse ângulo, a genealogia que o poema convoca por nomes, chamamentos, epítetos e vínculos pode ser lida como prática de inscrição: cada nomeação fixa uma coordenada de reconhecimento, isto é, delimita um modo de ocupar o comum e administra, à sua maneira, a passagem entre lugar vivido e espaço socialmente construído.

Como tantos lavradores,
como tantos operários.
Colega das nossas dores,
rosa dos nossos rosários.

Retirantes a caminho,
todos nós, pobres e réus,
buscamos no teu carinho
a Casa e a Paz de Deus,
a Mesa do Pão e o Vinho
nascidos do ventre teu,
a terra certa na Terra³⁷
e a Nova Terra dos Céus.

(Casaldáliga, 2021, p.83)

A cadência se organiza em redondilhas maiores, sustentadas pela contagem até a última tônica e estabilizadas por sinafeas que preservam a medida. Versos como

Ma/rí/a/Li/ber/ta/ção/
Fi /lha /do/**Po**/vo/sa/í/do,
En/tre o/pre/sé/pio/ e a/**Cruz**.

mostram que a regularidade métrica permanece ativa, mas o andamento não se entrega a uma fluência contínua. A disposição acentual, somada às pausas que o encadeamento sintático e a pontuação insinuam, introduz pequenas retenções no curso do verso, como se a marcha avançasse com breves sustações. Desse modo, a redondilha, em vez de correr lisa, incorpora zonas de demora que avizinham o canto de uma dicção meditativa, adequada ao percurso figurado entre nascimento, paixão e entrega. Assim, a pulsação de estacada e retomada atua no regime sonoro do poema, convertendo a regularidade do metro em espaço de vacilação, onde o sentido se produz pela interferência da pausa e da respiração no compasso da ladainha.

³⁷ A alternância entre maiúsculas e minúsculas em nomes substantivos, quando não imposta pela norma ortográfica, funciona como recurso de marcação afetiva e axiológica no enunciado escrito: “O emprego das maiúsculas, fora dos casos regulamentados pelo Acordo Ortográfico, pode sugerir respeito, admiração, sentimento religioso ou cívico, acatamento da autoridade” (Martins, 1974, p. 65), e tal valor se torna legível porque a “tonalidade afetiva” pode ser percebida “por algum recurso gráfico, como aspas, grifo, maiúsculas/minúsculas” (Martins, 1974, p. 78-79). Em “Maria libertação”, os substantivos “a terra certa na Terra / e a Nova Terra dos Céus” (vv. 32-33) sustenta dois regimes de nomeação: terra opera em registro referencial, enquanto Terra recebe capitulação que a investe de reverência e de valor simbólico, reorientando o substantivo para um polo de sentimento religioso ou cívico. Mais adiante, em “Eu irei às fronteiras”, há nova ocorrência, pois “e a Terra Nova, vedada” (v. 11) fixa o sintagma como designação capitulada de horizonte, em que a maiúscula trabalha como sinal de elevação do nome no interior do verso. No *corpus*, esse procedimento se repete como traço casaldaliguiano, reaparecendo em momentos estratégicos em que certos nomes substantivos são tipograficamente elevados (Terra, Terra Nova etc.), o que reforça que a alternância maiúscula/minúscula é um recurso recorrente na obra e não um acidente local de um único poema.

A anáfora “filha do Povo”, ao operar a repetição no início de dois blocos métricos, instala um mecanismo textual de inscrição genealógica que desenha o pertencimento político por meio da forma. Tal estratégia, como aponta Fiorin (2023) em sua análise das figuras reiterativas, atua sobre o plano estrutural do discurso, produzindo uma reconfiguração do enunciado que ultrapassa o efeito de insistência e se converte em modelação ideológica do sujeito.

Maria Libertação,
filha do Povo saído
da primeira Escravidão.
Filha do Povo caído
na nova dominação.

Ao reiterar a antonomásia “filha do Povo” em contextos semanticamente discrepantes, o poema organiza um duplo movimento de filiação e denúncia: a voz enunciativa se arrima na história coletiva como quem reivindica um lugar herdado, e simultaneamente assinala a permanência da violência sob novas máscaras. Há uma reaparição moldada pelo choque entre tempos históricos, em que a forma da repetição retém o eco da opressão e o atualiza como sintaxe. Cada retorno do enunciado se faz dobradiça, construindo um percurso discursivo em que o sujeito é posto em série como entidade reiterável, vulnerável e resistente. A repetição, nesse caso, cumpre papel performativo: produz o sujeito na medida em que o reedita, e o reedita sempre no entrecruzamento de uma identidade esfacelada e uma memória que insiste. Ao acionar a anáfora como fundamento sintático da memória partilhada, a estrofe dissolve a distinção entre voz individual e corpo social, convertendo a figura em estrutura, e a estrutura em filiação.

Nessa estrofe, a reiteração do som fricativo /f/, com seu sopro contínuo e rarefeito, contracenando com o impacto da oclusiva /p/, marcada pela obstrução brusca do fluxo aéreo e pela liberação abrupta do som, como um estilhaço. Nos versos 2, 4 e 6, o termo “Filha”, ocupa posição de ataque tônico e concentra a fricativa como chave rítmica da invocação, projetando-a com esforço vocal prolongado — espécie de respiração áspera que sustenta a enunciação. Em contrapartida, a oclusiva /p/ irrompe em pontos de forte valor semântico, como em “Povo” e “Pai”, ambos também tônicos, e se distribui ainda em sílabas átonas como em “primeira”, “procura”, “Promissão”, e na duplicação de “sempre”, no verso 8, onde sua repetição forma um obstinado percussivo que tensiona o andamento cadencial da série (v.6-9):

Filha do Pai Abraão,

retirante à procura,
sempre clara, sempre escura,
de uma outra Promissão.

Essa combinação fônica, como observa Nilce Martins em sua análise dos valores expressivos dos fonemas³⁸, não cumpre função ornamental, mas inscreve-se no ritmo fisiológico do verso, onde cada batida se constitui como respiração e política. Desse embate entre o contínuo e o interrompido, entre o sopro e o golpe, advém uma cadência entre fluxo e fratura, em que a forma não representa o conflito: ela o vocaliza. Cada sílaba passa a carregar o esforço de uma travessia, pois a articulação não apenas nomeia, mas convoca o corpo a percorrer a memória de um povo “saído da primeira Escravidão” e submetido à “nova dominação”. A fricativa, ao forçar a emissão com esforço e aspereza, ressoa como emissão difícil, quase ferida, enquanto a oclusiva, ao cortar, institui o ritmo da ruptura: juntas, elas organizam uma sintaxe de resistência que se realiza na matéria sonora do poema.

A repetição do sintagma “filha do Povo”, agora justaposta ao particípio “caído”, desloca o eixo da genealogia libertária para um campo semântico de queda e subjugação. O deslizamento de “saído” para “caído” opera como inflexão histórica dentro da própria repetição, reconfigurando o enunciado enquanto mantém seu esqueleto intacto. Trata-se de uma duplicação lexical que, sem alterar a estrutura sintática do verso, redireciona o sentido por meio da justaposição de vocábulos semanticamente antagônicos. Conforme analisa Fiorin (2023), a anáfora constitui uma figura de intensificação que, ao reiterar expressões no início dos enunciados, estabelece saliência e instala um regime de controle do foco discursivo. Tal procedimento adquire força argumentativa redobrada quando conjugado com pares semânticos antitéticos, como ocorre no binômio “saído/caído”, em que se opõem movimento libertador e colapso subjugado. Nessa combinação de paralelismo e oposição, a repetição serve à transformação: o mesmo quadro sintático acolhe dois conteúdos antagônicos, e é esse contraste, no interior da estrutura, que dramatiza o movimento da história. O paralelismo isócolo entre os dois enunciados opera,

³⁸ Martins (1974) demonstra que *fonemas* e *prosódias* (acento, entoação, altura, ritmo) compõem um “complexo sonoro” constitutivo da função emotiva/poética — isto é, não mero adorno, mas componente estrutural do sentido. Nesse quadro, as **oclusivas** (pela explosão momentânea) tendem a sugerir batida/choque, enquanto fricativas, por exemplo, as palatais “chiantes” figuram fricção/sopro; tais valores são *potenciais* e só se atualizam quando convergem com a significação, o que afasta uma leitura ornamentalista e legitima a análise de recorrências como procedimento de construção rítmico-semântica. Ver Cap. 2, “A estilística do som”, (Martins, 1974, p. 26 – 70).

assim, como vetor de reconfiguração discursiva, em que a continuidade de forma expõe a descontinuidade de sentido. A antítese lexical, por sua vez, amplia o campo de significação, acumulando temporalidades da violência, um pretérito institucionalizado sob o nome de escravidão, e um presente que insiste sob roupagem neocolonial e evidência, ao nível da construção poética, que a denúncia se faz também pela arquitetura do verso.

A anteposição do sintagma “do Pai Abraão” à oração principal desloca o eixo do enunciado para uma esfera de pertencimento; tem-se, aí, um hipérbato que redistribui a hierarquia do verso e faz incidir sobre a linhagem o primeiro foco de sentido, de modo que a ação passa a ser lida a partir de uma inscrição histórica e genealógica prévia.

Filha do Pai Abraão,
retirante à procura,
sempre clara, sempre escura,
de uma outra Promissão.

Na leitura de Chociay, essa topicalização³⁹ por antecipação reconfigura a progressão da frase ao realçar aquilo que, embora deslocado da posição canônica, assume o papel de núcleo da significação. Ao fazer de Abraão o ponto de partida do verso, a estrofe reorganiza o tempo narrativo e promove uma transferência de sentido que atravessa a memória bíblica para reposicioná-la em solo latino-americano. O nome próprio, sustentado na tradição do êxodo e da promessa, atua como vetor que condensa itinerário e destino. A nominata filial instaurada pela evocação do “Pai Abraão” condensa, sob a aparência de uma linhagem bíblica, um princípio estruturante da identidade em migração pela ordenação sintática que recusa a linealidade da oração. Daí que o hipérbato que antecipa o título genealógico e retarda a oração principal, desarticula o fluxo informativo da língua ordinária, instaurando um intervalo em que o sujeito gramatical, suspenso entre origem e destino, é retido pela própria estrutura do desvio. Conforme Cohen (1974, p. 94), é nesse tipo de violação que a linguagem poética opera sua lógica da “impertinência”, instaurando um sentido que só se recompõe a partir da fratura. Nesse

³⁹ A antecipação de elementos na cadeia sintática, quando desloca termos para a posição inicial do verso, configura o que Rogério Chociay analisa como forma de ruptura intencional da ordenação frasal, recurso característico da linguagem poética. Segundo o autor, a estrofe pode fixar fronteiras melódicas verso a verso e, ao fazê-lo, “não coincidir com fronteiras sintáticas equivalentes”, instaurando um intervalo expressivo no qual o deslocado assume função de relevo enunciativo (Chociay, 1974, p. 150). A esse fenômeno, vinculado à noção de topicalização por antecipação, o autor atribui valor estrutural, pois o desvio reorganiza a progressão semântica do enunciado ao transformar o termo antecipado no centro temático da frase poética.

caso, a anteposição genealógica atua como figura da herança que ainda não se cumpriu, pois o predicado “retirante à procura” atualiza o movimento em curso. A metáfora da busca, aliada à ambiguidade luminosa (“sempre clara, sempre escura”), prepara o campo para o tropo da estrofe seguinte: a palavra “Promissão”, arrancada de sua referência toponímica, converge para um duplo tempo semântico — ao romper a denotação geográfica, abre o espaço outro da promessa, que exige do leitor o mapeamento de uma nova teleologia. Seguindo o circuito teórico descrito por Cohen, a quebra de sentido primeiro não é ponto final, mas estágio inicial de uma nova significação que se compensa no nível simbólico. Acontece, pois, que a cidade literal se desfaz na boca do poema para ceder espaço a uma geografia fundada pela espera, pelo desejo de justiça e pela negatividade que habita o já e o ainda-não da libertação. Essa operação formal, cujo centro reside na deslocação metafórica, só se realiza plenamente na medida em que a linguagem poética aceita o desvio como premissa e a promessa como estrutura do inacabamento. A inversão gramatical, assim, atua sobre a linha temporal do discurso e infunde na cadência sintática a hesitação própria de uma fé cuja realização histórica permanece suspensa. A recorrência do sintagma “sempre clara, sempre escura”, articulada por duplicação adverbial e paralelismo sintático, estabelece uma estrutura de intensificação por pares, em que a repetição atua como matriz de fricção semântica. A permanência do advérbio “sempre” fixa uma regularidade rítmica que contrasta com o embate lexical entre “clara” e “escura” — termos cuja oposição, embora evidente, não se resolve em polaridade estável. Conforme observa Fiorin (2023), construções antitéticas dessa natureza não operam por equilíbrio simétrico, mas por expansão de sentido, ao explicitar a oposição interna ao objeto discursivo; a antítese não o estabiliza, intensifica o que se diz ao manter os sentidos em atrito e simultaneidade⁴⁰. No poema, esse confronto entre clareza e obscuridade, ao invés de configurar contraste resolúvel, instala uma ambiguidade dinâmica, em que os polos se tensionam mutuamente, ora refratando, ora absorvendo um ao outro. É dessa sobreposição intermitente que emerge uma forma de expressividade instável, cuja função não é distinguir, mas dramatizar a convivência irreconciliável entre luz e sombra no processo de busca e deslocamento enunciado pelo texto. Cada termo não anula o outro: compõe com ele um campo vibrátil, em que a

⁴⁰ Sobre a figura da antítese, Fiorin observa que sua função é “salientar a oposição entre dois segmentos linguísticos [...] para intensificar o que se diz”, destacando que esse procedimento amplia o campo de significação sem conduzir à resolução, instaurando, antes, um acúmulo de sentidos em confronto (Fiorin, 2023, p. 152).

repetição serve menos à reiteração do já dito do que à instauração de um espaço de hesitação semântica. A aliteração do sibilante /s/ em “sempre clara, sempre escura” estabelece um sopro contínuo que atravessa o verso e evoca, segundo Nilce Sant’Anna Martins, o “ruído agudo” característico das consoantes estridentes, cujo fluxo prolongado se presta a sugerir movimentos persistentes da realidade sonora (1974, p. 27). Esse traço acústico dilui a rigidez do contraste léxico: o frêmito do /s/ envolve, com a mesma emissão, os polos de claridade e opacidade, produzindo uma faixa auditiva móvel que impede a fixação de um sentido único.

Além disso, a alternância acentual entre **cla**-ra (paroxítona na primeira sílaba) e es-**cu**-ra desloca o ponto de intensidade rítmica dentro da sequência paralela. Martins observa que o uso expressivo do acento (sobretudo quando palavras idênticas no entorno fonético dividem posições tônicas distintas) cria um jogo de efeito que realça a variação interna do verso. Assim, a duplicação adverbial “sempre” converte-se em pulsação, pois cada retorno do advérbio reinicia o percurso fônico e reforça a sensação de passagem contínua entre luz e penumbra. Dessa maneira, o verso performa uma oscilação sonora que mimetiza o estado de trânsito existencial da voz poética — nem fixada em claridade, nem submersa em escuridão, mas vibrando numa faixa intermediária que traduz a experiência de deslocamento e expectativa.

A inserção de “Promissão”, grafado com inicial maiúscula e destacado na rima final, adensa o topônimo para além de sua função geográfica imediata. O nome remete a um espaço concreto vinculado ao trabalho temporário das usinas hidrelétricas, ao deslocamento de trabalhadores no período de construção e à posterior dispensa, de modo que traz para o verso uma experiência social de passagem, expectativa e desamparo. Ao mesmo tempo, a força semântica de “Promissão” faz o município exceder sua referência empírica e condensar uma promessa histórica precária, sempre à beira de frustração. A maiúscula e a posição terminal na rima intensificam esse relevo, concentrando no nome uma espessura que já não se deixa reduzir ao dado local. É nesse ponto que a formulação de Cohen (1974, p. 109) se torna produtiva como abertura de leitura: no “primeiro tempo” da linguagem poética, a palavra entra em regime de desvio e suspende a estabilidade do referente, preparando a reordenação metafórica do sentido que o poema desenvolverá adiante. Nesse estágio, rima, inversão e nome próprio atuam somente como o primeiro

tempo⁴¹ de um mecanismo do qual a metáfora é o segundo; retirado do mapa real, “Promissão” é projetado num vazio semântico que aguarda compensação ulterior. Quando a palavra retorna carregada pelo imaginário messiânico, o poema já não apresenta um signo unívoco, mas um núcleo de expectativa reiteradamente frustrada: a geografia marcada por migração, fracasso agrário e expulsão confronta o horizonte de promessa que o nome convoca. A metáfora, assim, não dissimula nem adorna; intensifica o contraste entre a aspiração e a precariedade concreta que a pronuncia. O termo desloca-se do plano topográfico ao plano escatológico sem perder a inscrição no território fragmentado de uma América Latina entre fé e desamparo, evidenciando justamente o intervalo de negatividade inaugural que, segundo Cohen (1974), prepara a emergência da lógica poética própria. A figura opera uma colagem entre a memória do êxodo e os itinerários forçados da modernidade periférica, fazendo com que a teleologia libertadora, longe de se realizar, seja rearticulada como espectro irônico de uma promessa que nunca se consuma. O que a figuração de “Promissão” instaura é precisamente esse curto-circuito entre o vocábulo sacralizado e a materialidade histórica que o contraria: o nome da terra prometida é também o nome da expulsão. O tropo funciona, assim, como ponto de saturação, lugar onde a linguagem poética se curva sobre sua própria ambiguidade e transforma o percurso da “retirante à procura” numa busca que se esvazia no instante mesmo em que é nomeada. A metáfora, nesse cenário, intensifica a função performática do desvio: não se trata de indicar um destino, mas de dramatizar o fracasso de toda promessa inscrita num vocabulário de redenção.

3.2.1 Promessa em exílio

No primeiro verso da estrofe

Casa de Deus, sem morada,
à margem da lei jogada
entre o Presépio e a Cruz.
Retirante e exilada,
perseguida e malfalada
pela Causa de Jesus.

⁴¹ Jean Cohen (1974, p. 109) denomina *primeiro tempo* o estágio negativo das figuras poéticas: fase em que rima, inversão, impertinência e outros desvios violam o código da linguagem comum e, portanto, suspendem a pertinência referencial. Esses procedimentos funcionam somente como o primeiro tempo de um mecanismo do qual a metáfora é o segundo – isto é, o desvio inicial prepara a reestruturação semântica que a metáfora consumará.

há uma disparidade de ordem estrutural em que a declaração de pertença convive, sem mediação, com a negação do abrigo. A justaposição entre o substantivo “Casa” e a sequência “sem morada” instala uma clivagem interna que impede a estabilização imediata do enunciado. Em termos técnicos, o ponto de apoio mais preciso em Said Ali é o do cavalgamento e de sua “parte excedente”, isto é, da “palavra ou frase completadora do sentido que ficou suspenso no verso anterior” (Ali, 1999, p. 46). Ainda que aqui o efeito não se reduza, em sentido estrito, ao modelo interversal descrito pelo autor, a formulação ajuda a perceber como o verso retém o predicado de pertencimento e o reabre sob o signo da privação, de modo que “Casa de Deus” passa a trazer, em seu próprio corpo sintático, a marca de uma morada recusada. Essa fratura corresponde ao recurso dos “silêncios deliberados” que, segundo o autor, transformam a pausa métrica em pausa de sentido, expondo a incompletude como dado constitutivo da forma. Dessa maneira, “Casa de Deus” aponta para um lugar divino que, no mesmo fôlego, subtrai-se ao sujeito: a estrutura deslocada encena a experiência da impropriedade, retendo o enunciado num espaço de ausência. O verso mantém o leitor suspenso entre a referência afirmada e a retirada imediata dessa mesma referência.

Ao se afirmar “Casa de Deus” e imediatamente negar qualquer morada, a estrofe instala o sujeito lírico num limiar de habitação impossível, onde o sagrado não está em templo nem em abrigo. Esse paradoxo estrutura a estrofe e contamina o bloco subsequente:

à margem da lei jogada
entre o Presépio e a Cruz

e desloca o discurso religioso tradicional para uma sintaxe da exclusão, onde os marcos fundadores da fé, nascimento e martírio, são reposicionados como zonas de desterro e exposição. O movimento que se inicia com a “Casa” é desdobrado pela segmentação das frases, que empilham termos de precariedade: “sem morada”, “jogada”, “exilada”, “perseguida”, “malfalada”. Cada uma dessas locuções adjetivas acentua a despossessão por meio de uma arquitetura sintática que impede a estabilização do sentido.

A repetição anafórica da construção “como tantos...” aciona um dispositivo de generalização progressiva que retira da narrativa sagrada seu caráter de excepcionalidade, reinstalando-a no terreno compartilhado do sofrimento cotidiano.

Comadre de Nazaré,

companheira de José,
operário sem serviço,
lavrador sem terra certa,
moradores de cortiço,
pouco ganho e mesa incerta.
Como tantos lavradores,
como tantos operários.
Colega das nossas dores,
rosa dos nossos rosários.

Fiorin (2023) aponta que a anáfora, ao reiterar uma estrutura sintática, reconfigura a organização textual, aproximando termos e expandindo seu campo de significação. Nesse caso, o retorno da fórmula “como tantos...” replica uma condição, projeta uma equivalência estrutural entre os personagens fundadores do imaginário cristão e os sujeitos relegados da história social. A família sagrada, tradicionalmente celebrada como arquétipo da pureza e do destino divino, é nivelada ao estatuto precário dos que se veem privados de teto, de destino, de dignidade. A figuração da Sagrada Família é arrastada para a vizinhança da penúria generalizada, não por um gesto de dessacralização, mas por uma ética da aproximação. A força crítica do procedimento reside na fratura que ele provoca: entre a sacralidade narrada e a materialidade social que se acumula sob a repetição. A anáfora converte o nome singular em plural impessoal; converte o milagre do nascimento em partilha da penúria. A duplicação da estrutura projeta o enunciado para fora do evento específico, lançando-o num campo de identificação difusa, onde o destino da mãe, do pai e do filho sagrados se vê reiterado em incontáveis trajetórias marcadas pela fome, pelo exílio, pelo silêncio. Nesse sentido, o procedimento anafórico desestabiliza a verticalidade da tradição religiosa, redistribuindo sua potência narrativa entre os corpos múltiplos que reproduzem, sem serem vistos, os passos de José, Maria e Jesus. Trata-se de uma estratégia de dissolução da hierarquia simbólica que sustenta a separação entre o sagrado e o social, ao promover a repetição como forma de equivalência histórica e solidária — movimento que se alinha à concepção de Candido, segundo a qual o elemento social, tratado no nível da estrutura, torna-se interno à obra:

O que interessa de fato é a combinação da análise estrutural com a da função social, pois a literatura dos grupos iletrados liga-se diretamente à vida coletiva, sendo as suas manifestações mais comuns do que pessoais, no sentido de que, ao contrário do que pode ocorrer nas literaturas eruditas, nunca o artista ou poeta deixa de exprimir aspectos que interessam a todos (Candido, 2006, p. 56).

A recorrência de fricativas sibilantes, especialmente o fonema /s/, espalha uma tessitura sonora que parece arranhar a superfície do verso, como se o próprio ar carregasse o atrito da sobrevivência. Em chave fonoestilística, não é somente adorno: a matéria fônica atua como operador de sentido⁴² quando seus traços articulatórios (ruído contínuo, sopro, chiado) convergem com o campo semântico de precariedade e desabrigo figurado pelo texto; por isso a sibilância insistente em “sem”, “perseguida”, “Presépio”, “Jesus” adensa um quadro acústico de instabilidade, sustentado por uma emissão prolongada que oscila entre contenção e grito. Em contraste, a abertura vocálica do /a/, pontual mas decisiva em “lavrador” e “certa”, injeta um contracanto de amplitude e acolhimento, uma dilatação articulatória que, sem neutralizar o atrito sibilante, opõe-lhe um campo de expansão afetiva. Desenha-se, assim, um relevo acústico binário: de um lado a constrição fricativa, de outro a abertura vocálica; entre ambas, a experiência de exclusão e solidariedade inscreve-se na própria respiração do verso. A precariedade não se esgota na imagem: vibra nos fonemas; e a possibilidade de abrigo não se impõe como afirmação, mas se insinua na tessitura vocálica, na curva sonora que acolhe sem declarar. O verso, assim, corporifica uma escuta desigual, onde ruídos de perseguição se sobrepõem a ecos de amparo.

A rosa, figura central do imaginário lírico religioso, reconfigura-se no enunciado “rosa dos rosários” como emblema de um enfeite que sangra. A metáfora condensa, sem anestesiar, o percurso de uma beleza macerada pela repetição devocional, cuja permanência não se dá pela pureza simbólica, mas pela sobrevida ritual de um objeto constantemente tocado, murmurado, contado. A rosa, aqui, não desabrocha: é fiada, contada nos dedos, na pele, nos terços gastos de mãos calejadas. Trata-se de uma estética do atrito, em que a flor não é signo natural, mas produto de um uso partilhado, que dá forma à dor enquanto reza. A paronomásia que conecta “rosa” e “rosários” encurta o intervalo entre o signo vegetal e o objeto sacro, encadeando os dois termos numa cadeia fônica que impede a separação semântica. O deslizamento entre a forma singular e o plural devocional aponta para um vínculo de dependência rítmica: uma flor que só subsiste enquanto costurada à prática oracional. Nilce Martins identifica na paronomásia um processo que força a contiguidade entre campos lexicais distintos, criando uma

⁴² Em Martins (1974, p. 26), a estilística do som define fonemas + prosodemas (acento, duração, entoação) como “complexo sonoro” constitutivo da função emotiva/poética; os valores fônicos são potenciais e só se atualizam quando concordes com a significação. As sibilantes alveolares [s, z] são associadas a ruído agudo/sopro (e as fricativas “chiantes” [ʃ, ʒ] reforçam esse traço); já a vogal [a] tende a projetar amplitude/clareza, funcionando como vetor de expansão quando posta em relevo.

terceira zona de sentido em que a duplicação sonora atua como gesto de soldagem afetiva (Martins, 1974, p. 44). Essa soldagem não opera na transparência: impõe à leitura uma fricção, uma hesitação semântica, que sustenta a fusão entre o belo e o castigado, o vegetal e o sacro, o símbolo e a lida. A “rosa dos rosários” é, portanto, uma imagem trabalhada como corpo-memória. A flor, assim, não cresce do chão, mas da língua, da saliva repetida nas contas, das sílabas bordadas com fé e espinho. A paronomásia no verso se traduz em intervalo onde a beleza e a prece articulam por sobreposição rugosa de domínios — o sensível e o sagrado se fundem num signo de resistência cuja potência é, ao mesmo tempo, fônica e imagética.

Cada verso se faz passo; e cada passo, afirmação rítmica de um chão que se conquista sílaba a sílaba. A recorrência que encadeia “a Casa... a Mesa... a terra...” ergue um paralelismo isocólico que funciona como método de pensamento: a forma ordena o argumento e distribui o alcance semântico em etapas. Nesse circuito, os termos não são equivalentes: “Casa” reinscreve pertencimento; “Mesa” institui partilha como norma de justiça, à altura do núcleo cristológico de Sobrino: “El pan de vida y el pan terreno no están en oposición... [sino que] venga ya hoy el pan de vida en medio de su pobre existencia” (Sobrino, 1982, p. 168), isto é, mesa de comunhão e pão terreno convergem no presente histórico. “Terra”, por fim, desdobra-se em posse efetiva e promessa. O paralelismo acumula e grada demandas, convertendo repetição em incremento de sentido e cadência em argumento. A ordenação escala a intensidade até “a Nova Terra dos Céus”: a forma se eleva sem perder o chão, conforme a formulação de Sobrino — “La resurrección de Jesús apunta al futuro absoluto, pero apunta también al presente histórico. Jesús es ya ahora Señor y los creyentes... ya ahora los hombres nuevos” (Sobrino, 1982, p. 244). Nessa moldura, o efeito descrito por Chociay como crescendo prosódico distribui picos de intensidade que alargam, a cada termo, a expectativa e o alcance do enunciado: “Casa”, “Mesa”, “terra” compõem os degraus; “Nova Terra dos Céus” delimita o ápice, onde a utopia incide no real.

3.3 Deslocamento e liberdade

O poema “Eu irei às fronteiras” (Casaldáliga, 1982, p. 11) transmite a ideia da imagem da passagem e da interdição. A voz se projeta para além dos limites, mas encontra-se confrontada pela cerca e pela normatividade da Igreja. O movimento verbal,

construído nos tempos compostos, acentua o paradoxo entre antecipação e regressão, entre o “ter descoberto” e o “regressar”. Daí que a fronteira deixa de ser apenas geográfica: torna-se figura de linguagem, lugar em que se decidem destinos, ou selam-se na imobilidade. A oscilação entre ativo e passivo, entre ir e ser mandado de volta, encena formalmente a condição identitária de um sujeito que só se afirma no entremeio.

Eu irei às fronteiras

Eu irei até às fronteiras,
para nunca mais voltar
como era, como sou.

Para nunca mais sentir-me
um normal filho de casa,
se algum dia regressar,
se talvez me regressarem.

De uma clara vez por todas
eu já terei descoberto,
como impostas, as fronteiras
e a Terra Nova, vedada.

Voltarei, grandes os olhos,
porque passei o horizonte.
E o coração requerido
pela Presença do Ausente
com Quem vivi mais liberto.
(Casaldáliga, 1982, p.11)

O “eu” que se enuncia nesse primeiro verso é um operador de inconformidade estrutural, cuja enunciação se torna ato de desposse do próprio lugar. A metáfora “fronteiras” aciona o léxico do limite de um traçado ideológico e, ao posicionar-se em direção a esse marco, o sujeito se afirma como corpo em deslocamento, exposto à travessia. A sequência

para nunca mais voltar
como era, como sou

configura um bloco rítmico de forte densidade semântica, em que o tempo verbal deixa de funcionar como simples marca cronológica e passa a condensar a cisão do sujeito. A interdição do retorno aproxima-se da concepção de Stuart Hall, para quem as identidades são “pontos de adesão temporária” a posições de sujeito produzidas pelas práticas discursivas, sob assimetrias de poder e defasagem entre sujeito e representação (Hall, 2003, p. 8-9). No mesmo eixo, o pensamento fronteiriço de Mignolo permite compreender

a borda colonial como lugar de enunciação, no qual histórias locais subalternizadas produzem saber a partir da fratura. Em “para nunca mais voltar / como era, como sou”, essa formulação torna-se formalmente legível: o sujeito já não pode recompor o passado nem estabilizar o presente; fala no intervalo entre tempos inconciliáveis, fazendo da fronteira uma posição verbal e da identidade uma forma provisória de permanência na travessia. O paralelismo sintático entre os verbos “era” e “sou”, articulado sob o enunciado de uma negativa definitiva “nunca mais voltar”, instala uma cadeia que aproxima tempos gramaticais distintos, contudo, força-os a coabitarem em regime de simultaneidade intransitiva. Nessa condição liminar, o verso encontra sua ancoragem histórica, pois, como afirma Mignolo, “Las historias locales imperiales/coloniales son la condición de existencia del pensamiento fronterizo” (Mignolo, 2007, p. 132): a identidade que se exprime não se entende sem o entrechoque de histórias locais e estruturas coloniais que a constroem e, simultaneamente, habilitam-na a falar desde a borda. Essa justaposição de estados ontológicos que deveriam se excluir, como passado encerrado e presente contínuo, realiza, segundo Cohen⁴³, uma coordenação inconsequente: não há síntese possível entre os termos, tampouco uma progressão argumentativa que os resolva; o que se instala é o atrito formal de sentidos que se repelem mas permanecem alinhados, produzindo um efeito de fratura como forma. A operação figurativa redesenha o próprio tempo da enunciação como campo de conflito, onde a identidade se enuncia no espaço residual entre o que foi e o que ainda persiste.

Daí que, nesse enquadramento, o pronome “eu”, embora pareça ancorar o verso em uma instância individual, não cumpre função referencial estável. Trata-se, como propõe Cohen, de um “poeta essencial e absoluto” (Cohen, 1974, p. 128) — signo desprovido de referente empírico, cuja significação “não está no código, embora emane dele” e que se preenche unicamente na tessitura interna do poema. Ao dissolver o enunciado em coordenadas biográficas, deslocando o valor deíctico para um regime de generalidade não situacional, o “eu” deixa de ser a instância originária do discurso para tornar-se função modelada pelo próprio artefato poético, instaurando um lugar de fala que só se atualiza na leitura. Nessa operação, a identidade é menos uma origem do dizer que um efeito estruturado pelo código específico da poesia, cuja organização interna substitui a referência imediata por uma presença construída no espaço autônomo do texto. O paralelismo verbal, ao invés de restabelecer uma simetria entre os estados do sujeito,

⁴³ Ver Cohen (1974, p. 135)

acentua a insuficiência da gramática para sustentar qualquer coesão identitária diante do imperativo do deslocamento. Se a função poética se institui, segundo Cohen, na medida em que o desvio formal engendra novo campo de sentido, então esse início configura o próprio ponto de inflexão do sujeito: a recusa do retorno coincide com a negação da permanência de um “eu” fixo. A homometria em redondilhas maiores faz com que o deslocamento se inscreva não por quebra métrica, mas por inflexão interna do ritmo e do sentido. O sujeito comparece, então, já cindido de seu lugar anterior, e o verbo “ir” deixa de funcionar como mero índice de deslocamento físico para concentrar uma reconfiguração radical do próprio dizer.

A quebra métrica evidenciada pelo *enjambement* entre os versos cinco e seis

um normal filho de casa,
se algum dia regressar,

desfigura a unidade sintática da expressão e evidencia, no plano da escansão, a cisão existencial que a enunciação tematiza. Porém, nos versos acima, a pausa deslocada contra a estrutura frásica reorienta o andamento do período e introduz uma fratura deliberada no fluxo melódico. Em termos de realização rítmica, o intervalo prosódico assume função de corte: ao contrariar o encadeamento sintático, converte-se em signo de ruptura, projetando na materialidade fônica a desarticulação entre sujeito e enraizamento. Em termos de realização rítmica, o intervalo prosódico assume função de corte: ao contrariar o encadeamento sintático, converte-se em signo de ruptura, projetando na materialidade fônica a desarticulação entre sujeito e enraizamento. Essa fratura pode ser visualizada na própria tessitura acentual dos versos, onde o deslocamento da pausa altera a cadência esperada e evidencia a tensão entre medida e sentido:

um normal **filho** de **casa**,
se algum **dia** regressar,

Na perspectiva de Chociay (1974), esse desajuste é classificado como encadeamento: a pausa métrica se opõe à pausa sintática, instaurando uma quebra de passo que modifica momentaneamente o andamento intensivo sem romper a cadência da estrofe. A redondilha maior, ao comportar múltiplos esquemas acentuais, absorve tais variações como parte de sua própria elasticidade, convertendo o deslocamento em recurso expressivo de suspensão e retomada. A expressão “normal filho de casa”, que condensa

a naturalização da domesticidade e da filiação, sofre deslocamento interno e permanece cercada por pausas que dramatizam sua artificialidade. O efeito se adensa quando o pronome reflexivo “sentir-me”

Para nunca mais sentir-me
um normal filho de casa,

marca a interiorização do conflito e a locução adverbial “nunca mais” reforça a recusa enquanto pertencimento; a sobreposição dos dois períodos condicionais

se algum dia regressar,
se talvez me regressarem

faz emergir no verso uma ameaça velada, cuja potência se ancora na fratura rítmica que a antecede. A duplicação do “se”, embora paralela, não se distribui simetricamente: na primeira construção, o sujeito atua; na segunda, é coagido. Fiorin observa que “a estrutura sintática é uma das responsáveis por definir o papel do sujeito no discurso, pois, ao distribuir de modo diferente os elementos, muda-se a focalização e o grau de implicação do sujeito na enunciação” (Fiorin, 2023, p. 186). Aqui, a transição entre ativo e passivo revela o horizonte de coerção que subjaz à possibilidade do retorno. A progressiva subtração da vontade, da primeira à segunda hipótese, confirma o deslocamento da enunciação para uma zona de fragilidade: o verbo “regressarem”, na forma pronominal passiva, desenha uma subjetividade capturada, incapaz de determinar o próprio destino. A isotopia do deslocamento, inaugurada no início do poema, sofre aqui uma inflexão: o exílio voluntário se converte em exílio potencialmente forçado. Essa oscilação de vozes e modos configura uma topografia enunciativa na qual o “eu” deixa de ser centro estável e passa a atuar como zona de trânsito entre coerções externas e recusas íntimas. Ao fazer do verso o espaço dessa oscilação, a estrutura acompanha e produz o desencontro entre identidade e vontade. O verso “se talvez me regressarem” (v. 7) apresenta um dado decisivo do *locus* enunciativo: o retorno entra como possibilidade operada por terceiros. O pronome átono (“me”) surge como objeto de um verbo de movimento que passa a agir sobre o corpo do sujeito; regressar deixa de figurar como gesto soberano e assume feição de procedimento aplicado ao enunciador. O duplo operador modal (“se” + “talvez”) mantém a cena numa zona de cálculo e risco; e a sequência contígua “um normal filho de casa” (v. 5), por sua vez, torna “normal” uma palavra de enquadramento social: aquilo

que a fronteira desfaz, aquilo que o retorno compulsório tentaria recompor. Mais adiante, o poema nomeia o fundamento dessa experiência:

como impostas, as fronteiras
e a Terra Nova, vedada. (vv. 10–11)

escrevendo a fronteira como imposição e a terra como interdição, em coerência com a hipótese de ser “regressado”. Nesse ponto, a leitura ganha densidade quando se considera o quadro repressivo registrado por Canuto (2021): em meio a movimentações de autoridades e proprietários, circulou na região um processo de expulsão que mobilizava instâncias como SNI e Polícia Federal, com ações voltadas a reunir elementos contra o bispo e sua equipe; no mesmo horizonte, a presidência da FUNAI aparece associada a interdições de acesso a áreas indígenas, com ameaça de prisão em caso de visita, e um documento do SNI dirigido ao Ministro da Justiça formula como “consenso” entre autoridades estaduais e proprietários a necessidade de expulsar o bispo e retirar seus assessores para “restabelecimento” da ordem regional (Canuto, 2021, p. 180). Daí que o verso antecipa, na própria sintaxe, a possibilidade de uma devolução do corpo ao ponto de origem por força administrativa, a fronteira como poder de deslocar e recolocar sujeitos.

O verso 8

De uma clara vez por todas

sustenta-se numa cadência afirmativa em que a justaposição das formas adverbiais e determinantes realiza um paralelismo estrutural nos termos definidos por Fiorin (2023, p. 139): figura de repetição de estrutura (ou isócolo) em que se reproduz o mesmo padrão sintático em membros contíguos, criando ênfase e cadência. A inserção do adjetivo “clara” projeta-se como intensificador semântico da decisão, em contraste com a imagem terminal da estrofe “vedada”, reorganizando, por isso mesmo, a ordem usual dos termos e deslocando a fronteira para o campo do construído.

O deslocamento da pausa, embora preservada, adquire função expressiva, instaurando um tempo de suspensão que incide diretamente sobre os complementos coordenados, evidenciando o caráter arbitrário do limite nomeado. No interior da estrofe, “Terra Nova, vedada” condensa um oxímoro que, segundo Fiorin (2023, p. 60), apreende

“aporias, paradoxos, incoerências de uma dada realidade”. O vocábulo “Nova” invoca promessa e origem sagrada; “vedada” interrompe essa projeção, dando à coexistência de anúncio e negação. Nesse sentido, a fronteira se apresenta como tal e qual resultado de um processo em que formas espaciais e normas sociais atuam de maneira indissociável, convertendo, pois, o território em instância normativa que regula usos e pertencimentos (Santos, 2006, p. 229). Bem se vê que é justamente essa normatividade do espaço que a formulação poética encena, ao articular promessa e veto na mesma superfície verbal.

3.3.1 Exílio forçado

A progressão verbal no verso 9

eu já terei descoberto

trabalha ainda com um tempo composto que mistura antecipação e rememoração, tornando o próprio saber fruto de um deslocamento temporal e subjetivo. O sujeito que fala já se situa para além do ponto de ruptura: ele declara de um lugar posterior à travessia, num espaço discursivo que carrega o conhecimento da interdição como parte da experiência. Nesse entrelaçamento de figura, sintaxe e tempo, o texto delinea uma crítica do espaço como dispositivo de exclusão, não por via direta da acusação, mas pela reorganização das formas de dizer e do lugar possível do sujeito.

A marcha final é conduzida por um ritmo sustentado e contínuo, cujo encadeamento de heptassílabos regula o tempo da enunciação segundo um compasso alargado, como se o passo do sujeito se alongasse até coincidir com o próprio dizer. Essa cadência, estabilizada após a estrofe anterior de desajustes e quebras, funciona como sinalização do retorno, não ao ponto de origem, mas à possibilidade de algo novo. A sequência final recompõe-se no compasso da redondilha maior, como se o movimento anterior encontrasse, nesses dois versos, uma forma de recolhimento rítmico. Em “E o coração requerido” e “pela Presença do Ausente”, a medida heptassilábica se confirma pela contagem até a última sílaba tônica, procedimento descrito por Cunha e Cintra (2017) ao afirmarem que a forma do verso resulta da combinação de sílabas, acentos e pausas, contando-se as sílabas “até a última acentuada” (Cunha; Cintra, 2017, p. 686-687). Trata-

se, portanto, do verso de sete sílabas, ou redondilha maior, que os autores identificam como verso popular por excelência nas literaturas de língua portuguesa e espanhola (Cunha; Cintra, 2017, p. 700). Constatamos que essa regularidade, contudo, não empobrece a tensão: recolhe-a. No segundo verso, a ligação entre “do” e “Ausente” preserva a cadência e adensa o paradoxo espiritual, pois a ausência comparece como presença que convoca. Lida em consonância com Said Ali (1999), para quem sílabas, rima, aliteração, paralelismo, encadeamento, silêncio, pausas e interrupções atuam como elementos organizadores do ritmo, a passagem mostra que a medida serve à pulsação interior do poema, e não a um cálculo exterior ao sentido (ALI, 1999, p. 12). Assim, o “coração requerido” torna-se o lugar em que a travessia exterior se converte em exigência íntima, e o “olhar grande” já não designa abertura visual, mas fidelidade diante da Presença que falta e, ao faltar, chama. Em

E o coração requerido
pela Presença do Ausente

desloca-se a ação para o domínio do afeto convocado: no sintagma “coração requerido”, a interioridade entra sob o signo de uma exigência. “Requerido” (forma que traz consigo um timbre de linguagem normativa) não descreve um estado anímico; institui uma relação: o coração comparece como aquilo que se reclama, que se demanda, que se chama à cena por força de interpelação. Daí a abertura não voluntária: o afeto se organiza como dever de disponibilidade, e o sujeito se deixa ler, gramaticalmente, como lugar de convocação. O agente dessa exigência, por sua vez, não se oferece como presença plena: a figura composta “Presença do Ausente” instala um paradoxo que governa o campo afetivo por uma lógica de presença negativa, fazendo da ausência um modo operativo de chamar e obrigar. O efeito se fixa como procedimento técnico do verso (coerção semântica e gramatical capaz de regular a cena subjetiva) e, nesse nível, autoriza a leitura metodológica do social como imanência formal, na medida em que, como sintetiza Duarte (2020), “as contradições e fraturas sociais se sedimentam estruturalmente na própria fibra da forma sob a figura de problemas técnicos específicos” (Duarte, 2020, p. 106). Tal encadeamento realiza o que Cohen denomina “inconsequência” na coordenação: a conjunção *E* liga segmentos que pertencem a universos de discurso distintos: o deslocamento físico do sujeito e a exigência espiritual, suspendendo a unidade temática que orienta a coordenação em prosa e integrando, no interior do poema, um desvio que,

embora estruturalmente irregular, mantém-se funcionalmente incorporado ao conjunto (Cohen, 1974, p. 133). A presença e a ausência, justapostas de forma literal, sustentam-se mutuamente como núcleo paradoxal dessa experiência, movimento que se deixa precisar, em chave adorniana, pela concepção da obra como constelação de ser e não-ser: “A constelação do ente e do não-ente⁴⁴ é a figura utópica da arte” (Adorno, 2011, p. 133). O fragmento final, “mais liberto”, mostra um percurso substanciado em qualificação relacional: o comparativo inscreve a liberdade em grau, marcando o sujeito na travessia em direção ao indizível. A forma “mais” registra avanço situado, afasta a ideia de estado concluído e mantém o verso sob o regime da passagem. Essa liberdade, entretanto, conserva uma tensão crítica: em Adorno, aquilo que a arte efetiva permanece circunscrito ao seu próprio domínio e se vê atravessado pelas condições históricas de não-liberdade que o gesto estético isolado não dissolve (Adorno, 2011, p. 5). Marcos Nobre, em *A dialética negativa de Theodor W. Adorno: a ontologia do estado falso* (1998), reforça esse horizonte ao ler a dialética negativa como pensamento orientado pela “ontologia do estado falso”, isto é, por uma crítica que parte da não-verdade do existente e preserva a promessa de reconciliação sem convertê-la em conciliação teórica (Nobre, 1998, p. 13). Daí a pertinência de sua formulação segundo a qual a negatividade determinada “revela o todo como o inverdadeiro” (Nobre, 1998, p. 158). Em “mais liberto”, portanto, a liberdade aparece como promessa em tensão, efeito de uma convivência com a ausência que reorganiza identidade e tempo sem apagar a permanência histórica da interdição. Essa leitura encontra lastro existencial no diário de Casaldàliga, quando ele registra: “me siento más libre [...] por el hecho de haber consolidado mi decisión de no regresar a España” (Escribano, 2014, p. 94). Esse testemunho pessoal converge na mesma economia: no poema, a liberdade se figura como ultrapassagem discursiva; no diário, como decisão vital de ruptura com a pátria de origem em meio a pressões políticas e perseguição. O gesto de escrever, seja em verso, seja em diário, revela a liberdade como categoria em movimento, situada entre biografia e coletividade em luta (Escribano, 2014, p. 95).

⁴⁴ Para Adorno, o “ente” indica o plano afirmativo da forma estética: a configuração sensível em que algo se apresenta como presença. O “não-ente” corresponde ao horizonte que escapa à empiria e que a obra convoca como promessa, uma abertura para o possível que não se estabiliza no existente. A “constelação” designa a disposição em que esses polos heterogêneos se mantêm em vizinhança sem se fundirem, iluminando-se reciprocamente em uma rede crítica de relações. Nesse campo se delinea a “figura utópica”: a arte conserva em sua interioridade um traço afirmativo que se insinua como lembrança do que falta, preservando a exigência de outro por vir. Enquanto o símbolo religioso pretende assegurar a presença imediata do transcendente, a obra estética sustenta o ausente sob a forma de promessa velada, mantendo ativa a dimensão crítica de sua negatividade formal (Adorno, 2011, p. 133).

3.4 Poética da fratura

Entre os vinte sonetos que compõem *O tempo e a espera* (Casaldáliga, 2021.3), Pedro Casaldáliga exercita uma prática que se enraíza na tradição e a desestabiliza ao mesmo tempo. Explico. O traço fixo, quatorze versos repartidos em dois quartetos e dois tercetos, serve menos como disciplina exterior do que como matriz de experiência: afinal, é no interior dessa malha que o sujeito lírico enfrenta as contradições da história, da fé e da linguagem. Cada soneto organiza a matéria por meio do jogo clássico de oitava → volta → sexteto, que em Casaldáliga se refaz como dramaturgia do conflito: a oitava dispõe imagens de impasse ou de perda; a volta desloca o eixo da enunciação para o corpo, o lugar ou o gesto; o sexteto não se oferece como pacificação, mas como síntese negativa, preservando a fratura como memória e forma. A “fratura”, aqui, designa um modo de operar dentro dela: o soneto funciona como molde herdado que o poeta reabre por dentro, fazendo a tradição suportar choques de matéria histórica, litúrgica e cotidiana. Em *Sonetos neobíblicos, precisamente* (Casaldáliga, 1996), o projeto assume deliberadamente a série de sonetos (em espanhol), e o paratexto já fixa a equação que interessa ao seu argumento: uma poesia “de etiqueta” com “os pés metidos no barro”, isto é, forma alta atravessada por chão social, pobreza e conflito (Casaldáliga, 1996, p. 7).

Assim, em “Identidade” (Casaldáliga, 2021.3. p. 52), o eu se escreve entre vestígios de coragem e falha, como se cada verso carregasse o inventário de uma vida ferida; em “No êxodo” (Casaldáliga, 2041.3. p. 52), o horizonte e a planície instauram o cenário de desamparo, e a volta consagra o sujeito como habitante de uma “província sequiosa”, convertendo a metáfora geográfica em condição existencial. “Claridade” (Casaldáliga, 2021.3. p. 56) expõe a passagem do frio e da água turva ao sol do Araguaia: a luz não triunfa, apenas se infiltra no lodo, definindo-se como claridade ferida. Em “Sonetinho e eu” (Casaldáliga, 2021.3. p. 58), a forma se volta sobre si mesma: o decassílabo, a rima e a voz irônica inscrevem o soneto no cotidiano de São Félix, fazendo da tradição um artefato em chinelos, tão doméstico quanto insistente.

Outros poemas encenam o confronto entre doutrina e experiência: “Não Te neguei” (Casaldáliga, 2021.3. p. 62) dramatiza o medo e a fidelidade, enquanto “Versão de Deus” (Casaldáliga, 2021.3. p. 74) desloca o Templo e o transcendente para o ventre materno, convertendo teologia em carne. Em “Jesus de Nazaré” (Casaldáliga, 2021.3. p. 76), a figura se deixa reconhecer nos elementos mais concretos (pão, caminho, chagas),

marcando a encarnação no corpo social. “Espere-me também” (Casaldáliga, 2021.3. p. 78) formula a fraternidade escatológica como promessa partilhada: ver o outro e ver a Deus tornam-se equivalentes. Há ainda sonetos em que a natureza é transfigurada em arquivo histórico. “Carta de navegar” (Casaldáliga, 2021.3. p. 64) inscreve o rio e a máquina como roteiro de risco; “Como um rio” (Casaldáliga, 2021.3. p. 70) verte a própria biografia em corrente, com andamento sincopado; “Mar de São Paulo” (Casaldáliga, 2021.3. p. 84) convoca Anchieta, os ossos indígenas e o destino marítimo como palimpsesto de memória. Em “Ao cipreste de Itaici” (Casaldáliga, 2021.3. p. 86), o símbolo monástico se reconfigura como flecha de combates, liturgia e profecia fundidas no tronco vegetal. “Rebanho de bezerros” (Casaldáliga, 2021.3. p. 88), por sua vez, mergulha na denúncia: o gado confinado, contado em número e peso, torna-se imagem brutal da vida subjugada ao lucro da morte.

Essa travessia dos sonetos indica que Casaldáliga pratica a forma como campo de fricção: não há nele o ideal de concórdia harmônica que marcou o soneto clássico, mas uma ordem estrutural capaz de conservar o dissídio. As imagens “rio”, “mar”, “pão”, “espada”, “cipreste”, “manada” agem tal e qual operadores que transmitem o histórico para dentro da fatura. A cada poema, a volta não reconcilia, antes, intensifica; e o sexteto fecha não por síntese pacífica, mas por co-presença de contrários.

É nesse percurso que se deve situar “Silêncio falado” (Casaldáliga, 2022.3, p.60).

Silêncio falado

Se amar é meu costume,
é quase desconhecido:
cheia de multidão,
sozinha de mim a minha vida.

A guerra foi meu lume;
minha mãe, a partida.
Zelo pela minha mansidão
como uma espada ferida.

Derramando palavras,
de meus silêncios venho
e aos meus silêncios vou.

E em Teu silêncio lavras
o grito que mantenho
e o silêncio que sou.

(Casaldáliga, 2022.3, p.60)

A incisão rítmica inaugural compromete de imediato a cadência regular esperada, abrindo um descompasso perceptivo que interfere no andamento da estrofe e no próprio modo como o sentido se organiza. O segmento inicial “Se amar é”, destacado no espaço prosódico, instala uma “pausa intencional” no sentido dado por Said Ali à cesura como “pausa ou corte no interior do verso” (Ali, 1999, p. 41). A medida heptassilábica permanece, porém, o apoio acentual se desloca e antecipa, sem concluir, um percurso rítmico que o segundo verso tampouco estabiliza. A irregularidade de “é quase desconhecido” rompe a equivalência formal e desarticula a estrutura binária que se projetava. Essa assimetria reverbera na economia semântica: afirmar o amor como “costume” e, na sequência, declará-lo “desconhecido” perturba o eixo lógico do enunciado, esgarçando a relação entre frequência e conhecimento. A justaposição entre os dois membros decorre da coexistência de elementos que se repelem. Nesse embate de sentidos, reconhece-se o procedimento que Cohen situa no campo da coordenação poética: se, no discurso comum, “os coordenados devem [...] pertencer ao mesmo universo do discurso” (Cohen, 1974, p. 136), aqui a aproximação de “costume” e “desconhecido” fratura precisamente essa exigência de homogeneidade. O paradoxo resultante dá corpo a uma experiência interior cuja formulação exige o abandono das cadeias causais usuais. A linguagem tropeça sobre a própria opacidade e desse tropeço extrai sua densidade: o hábito não conduz à certeza, e o verbo amar passa a designar um gesto tão reiterado quanto indecifrável.

A vírgula que se interpõe entre os versos

cheia de multidão,
sozinha de mim a minha vida

atua como ponto de ruptura em que ritmo, sentido e respiração verbal entram em descompasso deliberado. O primeiro segmento constrói uma imagem de presença expandida (o peso anônimo da coletividade) que, ao invés de se desenvolver, é abruptamente cortado por um recolhimento subjetivo que revoga a exterioridade evocada. A sequência, ancorada na expressão “sozinha de mim”, desloca a fala para uma interioridade refratada, em que a solidão é fundadora. Jean Cohen observa que, na poesia moderna, a dissociação entre o fim da unidade rítmica e o término da unidade sintática adquire papel estruturante: o verso deixa de coincidir com a frase e passa a ser atravessado por cortes que não se explicam pela gramática, mas pela função poética que a linguagem

assume em sua configuração específica. Nesse sentido, a vírgula age como cesura disruptiva que desloca o compasso, dando um intervalo de sentido que se resolve por fratura. A fala, ao ser dividida nesse ponto, manifesta uma precariedade de articulação entre o coletivo e o íntimo, entre o que vibra no plural e o que se retrai em silêncio. A colisão entre a malha rítmica e a malha sintática, descrita por Cohen como tendência histórica da linguagem poética, confirma-se aqui como gesto formal preciso: o silêncio não se apresenta sob forma de apagamento, mas de corte audível, suspenso entre os dois extremos de uma enunciação que já não encontra coesão na linearidade do discurso. A linguagem afasta-se da função representacional estável e organiza-se como coordenação por justaposição de campos léxicos heterogêneos, que em uso ordinário não partilhariam o mesmo quadro enunciativo. Soma-se o efeito prosódico: a pausa após a vírgula funciona como intervalo escavado na linha rítmica, interrompendo a fluidez do verso e convertendo o silêncio em pulsação. Esse corte interno, perceptível como cesura (pausa intraversal que divide o verso em dois hemistíquios), afasta a leitura de hesitação e opera como cesura expressiva que abre espaço à densidade interior da fala. O verso, ao combinar a multiplicidade exterior e a solidão reflexiva numa arquitetura assimétrica, afirma o estranhamento como princípio compositivo. O resultado é uma dicção que recusa a fluência e a coesão semântica esperadas, operando por fraturas que desestabilizam a voz e reconfiguram a matéria verbal como lugar de dissociação subjetiva.

A justaposição entre

A guerra foi meu lume;
minha mãe, a partida.

projeta, no plano da enunciação, um sistema de significações que se recusa à codificação referencial ordinária. O verso mobiliza uma metáfora de impertinência decisiva, na medida em que aproxima dois domínios lexicais que, à luz da lógica ordinária, se repeliriam: o bélico e o lumínico. A incongruência de sentido resultante dessa justaposição se oferece ao leitor como núcleo produtivo da significação poética. “Guerra” figura o caos, a ruptura, o ruído; “lume”, ao contrário, inscreve-se no léxico da visibilidade, da orientação, do calor vital — e é justamente essa colisão semântica que institui a tensão inaugural do verso. Reiterando, a impertinência poética funda-se na quebra da relação de pertinência entre significante e referente, fazendo com que o tropo não traduza uma realidade empírica, mas inaugure uma realidade verbal de outra ordem. A metáfora, portanto, responde diretamente ao que Cohen define como “compensação

poética”, uma reorganização estrutural da linguagem que, ao recusar a lógica do verismo, constrói um novo plano de inteligibilidade.

A expressão “meu lume”, ao ser articulada à guerra, busca dramatizar o paradoxo constitutivo da visão que dela se origina. Trata-se de um conhecimento que se dá pela travessia do abismo. A luz não precede o acontecimento: nasce do atrito com ele. A poesia, nesse ponto, opera como espaço de metamorfose do olhar. Ao transferir o eixo da gênese para a guerra, a voz lírica desloca o nascimento da zona do cuidado para o campo do conflito e desativa os contratos simbólicos convencionais que sustentam a estrutura familiar, cultural e linguística. A “mãe” que se esperaria como figura de presença é substituída pela “partida”, e o “lume” que iluminaria a infância brota da devastação. Ambos os termos *guerra* e *mãe* são, nesse quadro, expostos a uma força metafórica que os retira de seus lugares de origem e os lança num circuito relacional onde sua função é determinada pela configuração interna do poema, e não por um código de reconhecimento prévio. É nesse ponto que a leitura adorniana oferece densidade crítica: “[...] a necessidade de dar voz ao sofrimento é condição de toda verdade. Pois sofrimento é objetividade que pesa sobre o sujeito” (Adorno, 2009, p. 24). A imagem “guerra/lume” representa um regime de enunciação que dá corpo à negatividade. A luz se afirma como claridade ferida; efeito formal do sofrimento que não se deixa dissolver. Nesse registro, a metáfora intensifica a fratura: ao mesmo tempo em que ilumina, conserva a violência como fonte do visível. Em termos de construção, “minha mãe, a partida” retoma a elipse como economia que inscreve a perda na própria tessitura frásica. A poesia, assim, atua como instância de memória da dor: “Mas que seria a arte enquanto historiografia, se ela se desembaraçasse da memória do sofrimento acumulado?” (Adorno, 2011, p. 392). Nesse horizonte, a imagem “guerra/lume” deixa de fornecer um tema externo para configurar, no interior da linguagem, a substância mesma da forma: é o sofrimento que se exprime e nele a forma encontra o seu próprio nutriente; não como ilustração, mas como regime de construção que preserva a fratura em vez de suturá-la. Desde as figurações miméticas mais arcaicas, lembra Adorno, o que se grava na obra é a pressão histórica do padecimento humano sob constrangimento, pois a arte não pode esquecer “o sofrimento, que é a sua expressão e na qual a forma tem a sua substância” (Adorno, 2011, p. 391), e tal pressão retorna aqui como claridade ferida que ilumina porque sangra. É também por isso que, quando a experiência do dano é reduzida ao mero conceito, ela tende a emudecer; cabe à arte reconstituí-la sensivelmente sem a pacificar, para que a verdade do poema não se converta em consolo, mas em figura persistente da perda. A

verdade do verso reside precisamente na recusa de reconciliação, na permanência da negatividade como forma. A palavra se torna lugar onde a experiência histórica de perda e ruptura encontra expressão, mas não resolução.

Esse procedimento encontra eco na coordenação elíptica entre os dois membros, que se alinham como blocos autônomos cujos sentidos colidem. A ausência de verbo na segunda oração acentua o corte sintático e, ao mesmo tempo, intensifica o peso das palavras isoladas. O efeito é de uma genealogia esvaziada de continuidade, reconfigurada por imagens disjuntivas que contaminam o afeto com desterro, a origem com interrupção, a luz com ferida.

A mansidão que, por tradição simbólica, remete à suavidade, à contenção, ao despojamento ativo, desloca completamente o eixo do cuidado para o da ruptura: a imagem

como uma espada ferida

em lugar de prolongar o sentido inicial, mas o arrasta para um campo de violência saturada de ambiguidade. A figura da espada, por si portadora de tensão, pois implica corte, confronto e delimitação, comparece aqui em estado de vulnerabilidade, submetida ela mesma a um trauma que a invalida como instrumento de agressão direta. Jean Cohen afirma que a metáfora poética, ao contrário da comum, opera por impertinência, recusando a pertinência ordinária dos signos e forçando sua articulação em regimes de significação não transponíveis para o discurso informativo. Assim, a “espada ferida” representa uma figura que conforma, por inversão e atrito, a substância mesma do afeto que parecia evocar a paz.

O zelo não protege uma essência intacta, mas uma virtude sob constante ameaça, moldada por um ferimento constitutivo. O comparativo “como” deixa de operar como ponte de equivalência e atua como operador de dissonância, aproximando termos de campos opostos para intensificar a contradição, função própria da antítese, que “salienta a oposição [...] para dar maior intensidade ao dizer” (Fiorin, 2023, p. 151). A figura explicita o paradoxo: guardar a mansidão equivale a preservar uma lâmina ferida, deslocando o cuidado para uma ética da resistência fraturada. Em chave cristológica, trata-se do lugar de enunciação dos crucificados: “en los crucificados de la historia se hace hoy presente Jesús, mostrando ciertamente más sus heridas que su gloria” (Sobrino, 1982, p. 249). No plano formal, a compressão métrica entre o heptassílabo inicial e o tetrassílabo seguinte introduz pausa e alteração de cadência, efeito que, como observa

Said Ali (1999, p. 30), integra o ritmo em sua forma negativa, por meio de pausas⁴⁵ e interrupções que se tornam elementos estruturadores do verso. A metáfora forjada nesse embate, entre o sujeito que guarda e o objeto cortante que carrega a marca da ruptura, conforma um oxímoro interno, explícito no verso. Ainda sobre o plano formal, a passagem de “Zelo pela minha mansidão” a “como uma espada ferida” produz uma contração perceptível do andamento. O segundo verso, mais concentrado, recolhe a expansão do anterior e faz a imagem incidir com maior força, como se o fecho da estrofe apertasse ritmicamente a figura da mansidão para inscrevê-la sob o signo da ferida. A heterometria interrompe essa cadência, criando um refluxo perceptivo no ritmo (o golpe na imagem), enquanto o tetrassílabo, atuando como verso quebrado (Chociay, 1974, p. 25), intensifica a fricção de andamento e reafirma, na própria pulsação do poema, a tensão entre cuidado e corte.

3.4.1 Circuito dos silêncios

Mais adiante, o uso do gerúndio “Derramando” introduz uma suspensão sintática que recorta o verso como um fragmento verbal em estado de flutuação, sem explicitar sujeito ou verbo principal. A forma nominal funciona como enunciado em si, arrancado da estrutura que o sustentaria numa frase ordinária. Escandido, o verso configura-se como hexassílabo grave e, colocado isoladamente, produz uma pausa que acentua a sensação de retenção. Tal efeito corresponde ao que Chociay (1974, p. 25) conceitua como intervalo rítmico de recuo, capaz de instaurar um respiro intensificado e integrar o silêncio como parte da pulsação do poema.

derramando palavras

Nessa perspectiva, o verso atua como ponto de retenção rítmica: seu isolamento gráfico e sonoro reordena os apoios, contrai momentaneamente o andamento e prepara a recomposição do paralelismo seguinte. A estrutura paralelística que atravessa

de meus silêncios venho
e aos meus silêncios vou

⁴⁵ O emprego “pausa intencional” no sentido de Said Ali: cortes deliberados que, em certos casos, preenchem o lugar de uma sílaba, reconfigurando o andamento sem romper a medida. Além disso, o autor conceitua o ritmo também na sua face negativa (silêncios, pausas, interrupções), o que entendo enquanto a leitura da pausa como matéria rítmica e não como falha ocasional.

organiza o verso como uma arquitetura de simetria aparente que, sob análise mais fina, revela um trânsito instável entre os polos, porquanto o jogo preposicional “de” e “aos” articula um eixo de deslocamento em direções opostas, movimento acentuado pelo paralelismo verbal e sintático, mas desfeito pela irredutibilidade semântica das trajetórias evocadas. O sujeito que “vem” e “vai” realiza gestos especulares que, no entanto, não coincidem: o ponto de partida e o de chegada pertencem a um mesmo campo léxico “meus silêncios”, o que esvazia a oposição funcional das ações e tensiona o sentido de deslocamento. O efeito assume feição de circuito interno, sem referencial exterior capaz de estabilizar a direção do movimento. A sequência aproxima-se da coordenação poética descrita por Cohen: no discurso comum, os termos coordenados tendem a pertencer ao mesmo “universo do discurso” (Cohen, 1974, p. 136); aqui, porém, a partilha do mesmo vocabulário não produz continuidade causal. As proposições convivem no mesmo campo verbal, mas divergem em direção e sentido, fazendo do paralelismo uma forma de tensão, e não de progressão lógica. O *enjambement* que conecta os dois versos intensifica esse efeito de continuidade truncada; a ausência de pontuação e a suspensão da frase ao final do primeiro verso arrastam o leitor para um ponto de transição onde o silêncio é prolongado como matéria do próprio deslocamento verbal. Esse transbordamento métrico, somado à repetição quase litúrgica da expressão “meus silêncios”, reforça a ideia de que o percurso da voz poética se dobra sobre o que já habita: um espaço cercado por opacidade, em que o trânsito é circular e o verbo reencena o retorno.

Para o final

o grito que mantenho
e o silêncio que sou

sintetizam o percurso por meio de um paralelismo coordenado: dois predicados vinculados ao mesmo “eu”. “Mantenho” indica ato contínuo e contido; “sou” fixa estado. O binômio grito/silêncio configura dois modos de presença da voz no poema; a forma mantém o confronto semântico sem resolvê-lo, convertendo a oposição em coabitação estrutural. Na lógica coheniana, isso encerra uma forma de compensação poética no sentido pleno: a linguagem, ao produzir uma sequência marcada pela impertinência estrutural (grito/silêncio como expressões inconciliáveis) reconfigura, deslocando-o da esfera informativa para uma forma que só adquire coerência no interior do próprio poema. Trata-se de uma metáfora de segunda ordem, em que a tensão semântica anterior — amplamente distribuída nos pares guerra/lume, mansidão/espada, multidão/solidão —

encontra agora uma superfície de equivalência. A repetição do artigo definido e da construção pronominal dá a ver uma cadência de equilíbrio verbal que camufla o estranhamento dos termos. A violência do “grito” é absorvida pela contenção sintática; a ausência sonora do “silêncio” é espessada pela afirmação identitária. Esse arranjo confirma o que Hall observa acerca da modernidade tardia: as identidades deixam de se apresentar como unificadas e coerentes, configurando-se como posições instáveis, permeadas por deslocamentos e contradições, num “descentramento do sujeito cartesiano” (Hall, 2006, p. 34). A historicidade dessa instabilidade é atestada inclusive por leituras externas ao círculo eclesial e popular: “Um dos poemas de Pedro chegou às mãos do major Lee, um dos membros da Comissão [Bipartite]⁴⁶, que, observando o tom de clamor, enviou um telegrama, no qual chamava aquele poema de ‘salmo’” (Tavares, 2020, p. 123). O “salmo”, inserido nesse contexto, é índice de uma voz que, embora instável e paradoxal na forma, era reconhecida como clamor público e profético. Em seguida, o uso do verbo “ser”, em sua forma mais direta e irrevogável, confere aos versos uma performatividade extrema: aquilo que se afirma já não é traço, nem sentimento, nem metáfora — é substância poética. Essa identidade que se afirma como silêncio não possui referente empírico e corresponde ao que Cohen designa como “poeta essencial e absoluto”: uma instância discursiva que se autonomiza da referência e se define unicamente pelo funcionamento interno da linguagem. A figuração do grito e do silêncio, dispostos em paralelismo, não equilibra antíteses: realça a expressão contida e identidade refratada, modelando uma condição. O silêncio não é obstáculo à voz; é a matéria mesma com que se diz o que permanece indizível.

Em “Silêncio falado”, a coordenação nominal associada a relativas em série — ato/posse (“que mantenho”) e estado/identificação (“que sou”), culmina o arco formal aberto por “Cantiga célebe”, “Maria libertação” e “Eu irei às fronteiras”. O efeito de limiar em “Cantiga célebe” trabalha com a alternância; a genealogia invocativa de “Maria libertação” configurou pertença por acumulação de chamadas; a cena de fronteira e interdição em “Eu irei às fronteiras” deslocou a identidade para o entremeio do ir/ser mandado de volta. Ocorre que o desfecho em “Silêncio falado” rearticula esses

⁴⁶ A recepção histórica dessa voz confirma o estatuto profético de sua enunciação. Um dos poemas de Casaldáliga foi lido pelo major Lee, integrante da Comissão Bipartite Brasil-Paraguai, responsável pela mediação de conflitos de fronteira e pela supervisão de questões militares na região. Diante do tom de denúncia e clamor, Lee enviou um telegrama em que qualificava o poema como “salmo” (Tavares, 2020, p. 123). O termo, vindo de um interlocutor externo ao círculo pastoral, reitera a potência de uma linguagem que, ainda que marcada por fragmentação e paradoxo, foi reconhecida como oração pública, clamor coletivo e gesto de fé militante.

movimentos como operações de forma: a predicação interna do “eu” condensa contradição em coabitação, e o paralelismo fixa o campo em que a liberdade se define por articulação rítmico-sintática, sem recorrer a formulação programática. Identidade comparece como processo no verso, passagem, filiação e entre-lugar convertidos em desenho na moldura métrico-sintática, e a liberdade, como qualidade de organização poética do dizer.

Ao situar estas leituras no debate crítico, convergi com a síntese comparatista de Cleonilde R. de Souza Costa (Souza, 2021)⁴⁷, para quem a poética de Casaldáliga se estrutura como denúncia e resistência diante da opressão; daí, uma consciência crítica voltada à liberdade cultural e humana. Nessa direção, meus resultados se alinham a esse horizonte: a negatividade formal aqui descrita não é retração estética, mas gesto político-poético que desestabiliza a ordem e funda comunidade. Assim, o capítulo se integra ao diálogo acadêmico que lê Casaldáliga como voz de emancipação e travessia, abrindo passagem para o comparatismo de fronteiras.

⁴⁷ Cf. SOUZA, Cleonilde Rodrigues de. *A poética de Pedro Casaldáliga e José Craveirinha: denúncia, resistência e liberdade*. 2021. 281 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Instituto de Linguagens, Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, 2021. A autora sublinha que a poesia de Pedro Casaldáliga e José Craveirinha estrutura-se como denúncia social, resistência contra a opressão humana, relações de força, consciência crítica e luta por liberdade humana e cultural, delineando um horizonte em que a negatividade formal converte-se em intenção político-poético.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O início da pesquisa projetava uma interrogação nascida de experiências concretas de docência e deslocamento, em que a ausência de repertório bibliográfico local e a urgência de dar estatuto à voz poética no horizonte pedagógico e social inscrevem a pesquisa num problema formativo que excede a circunstância empírica imediata e remete à própria função crítica das humanidades. É nesse ponto que vejo pertinência em trazer para a discussão a reflexão de Martha Nussbaum, desenvolvida em *Not for Profit: Why Democracy Needs the Humanities* (Nussbaum, 2010), obra em que a autora examina⁴⁸ o lugar da filosofia, da literatura e das artes na formação democrática, defendendo práticas educativas que articulam conteúdo e pedagogia na constituição de capacidades críticas, argumentativas e éticas. Tal perspectiva permite compreender a docência não como simples origem biográfica da pesquisa, mas como lugar de elaboração intelectual em que a leitura poética se afirma como prática formadora. Nesse quadro, a hipótese de leitura ancorada na tríade fé, justiça e liberdade como operações de forma encontra seu fundamento, pois a atenção rigorosa à materialidade do verso passa a ser entendida como exercício de autonomia crítica.

O fio inicial não se dispersou: o itinerário analítico confirmou que a intuição primeira, sustentada em circunstâncias de vida e em carências documentais verificáveis, encontrou demonstração na cadência e nos desvios métricos que estruturam os versos, revelando que a historicidade não se agrega de fora, mas pulsa no arranjo fônico e sintático. Nesse percurso, a comparação se converteu em método de diálogo entre códigos, como sugerem os estudos de literatura comparada quando insistem na aproximação das diferenças para a compreensão do singular no interior do plural. A circularidade que se constrói de modo algum implica repetição, mas dobra interpretativa: movimento fundante, que ergue a pesquisa como escuta situada, redistribuindo a realidade que os atravessa e recolocando, sem apaziguamento, o mesmo enigma que impulsionou o início dessa jornada crítica.

Perseguindo uma hipótese de trabalho que toma fé, justiça e liberdade como operações constituintes da estrutura, essas passagens recompõem, com o prisma

⁴⁸ Ao discutir o papel das humanidades na formação democrática, Martha Nussbaum sustenta que a insistência em cursos de filosofia, literatura e artes se fundamenta na convicção de que tais formações, pela articulação entre conteúdo e pedagogia, visam estimular os estudantes a pensar e argumentar por si mesmos, em vez de se submeterem à tradição ou à autoridade, entendendo essa capacidade de argumentação de matriz socrática como um valor decisivo para a vida democrática (Nussbaum, 2010, p. 48).

comparatista, o percurso de demonstração: um *corpus* selecionado pela força lírica com que faz convergir experiência espiritual, memória histórica e elaboração verbal. A beleza desses poemas nasce justamente desse encontro: a fé, em Casaldàliga, converte-se em palavra ferida pela história, em escuta dos pobres, em nomeação dos mortos, em canto de esperança. Por isso, a leitura formal aqui proposta não reduz o poema a mecanismo técnico. O exame dos paralelismos, das séries anafóricas, das cadências, dos ritornelos, dos encavalgamentos de suspensão e das variações métricas busca mostrar como a emoção espiritual e política se organiza na matéria do verso. A técnica, nesse sentido, vale porque revela a arquitetura sensível da poesia: o ponto em que o trabalho da linguagem torna audível a beleza grave do encontro entre fé e liberdade no homem Casaldàliga. A leitura parte sempre do verso como campo de decisões materiais e o descreve em níveis articulados (fônico, rítmico, sintático, semântico) que organizam conflitos e valores, conforme uma economia de relações que a Literatura Comparada reconhece: estudo para além de fronteiras nacionais e em diálogo com outras esferas expressivas, com destaque, aqui, para a matriz melopoética do conjunto, onde a sonoridade do texto estabelece trânsito crítico com procedimentos musicais. Nesse arco, uma dupla ancoragem orienta o exame sem esgotá-lo: a função histórica matizada na estrutura, que lê o valor social a partir da arquitetura do poema, e a negatividade mantida como lei compositiva, que sustém tensões sem pacificação e alimenta o trabalho dos versos. A escolha do recorte visa tornar essa hipótese verificável: cada instante poético integra uma cadeia demonstrativa em que a repetição institui regimes de voz, a cadência regula a partilha do sentido, e as quebras rítmicas reescalam o eixo relacional; a demonstração se distribui pelos três capítulos, preservando a abertura interpretativa que interessa a uma abordagem comparatista de base formal. O que se confirmou ao final foi um dado simples e exigente: em Casaldàliga, o poema não “ilustra” uma posição; ele a produz no modo como se diz. Ler esse conjunto de textos pede uma ética do olhar e do ouvido: seguir o verso até onde ele põe o leitor diante do outro, desloca confortos interpretativos e torna audível o que a história costuma administrar como silêncio. O ponto decisivo foi tratar palavras, ritmos e imagens como integração estruturante: a forma, tomada como organização de sentido, foi o lugar em que o social e o espiritual se tornaram legíveis sem serem reduzidos a comentário externo.

O difícil recorte do *corpus* se afasta da acumulação, mas caminha pela estrada da opção seletiva e consciente, que deixou de fora textos em que a prova formal se apresentava rarefeita, em que a temática reiterava situações já contempladas ou em que a

abordagem havia sido utilizada em publicação prévia. Desse recorte resulta um conjunto de doze poemas, distribuído em três momentos de um argumento progressivo: primeiro, a configuração lírica da fé; depois, a configuração poética da justiça; por fim, a liberdade inscrita na experiência identitária. Essa disposição constrói um percurso em que cada capítulo acrescenta uma camada verificável ao eixo central da hipótese. A passagem de um assunto ao outro se estabelece como ponte de demonstração, de modo que a hipótese “fé, justiça e liberdade” se distribuem pelos três capítulos, em arranjo que garante à leitura comparatista densidade crítica sem perder a unidade.

Procurei manter ao máximo a proximidade com cada verso e isso mostrou-se decisivo para evidenciar camadas que escapariam a um olhar mediado por categorias extraliterárias. A par disso, o rastreamento das isocolias e das séries anafóricas deu a ver uma arquitetura de repetições que se prolonga no eixo sintático, onde a coordenação e a parataxe não obedecem a modelos narrativos de causalidade, mas instituem blocos de afirmação sucessiva, intervalados por *enjambements* que recortam a frase e a devolvem em estado suspensivo. No plano retórico, a anáfora e a anadiplose atuam como movimentos de arranque e de retorno que modulam a voz lírica em regime responsorial, aproximando-a da cadência de um salmo. A heterometria episódica, quando irrompe, redistribui a energia acumulada, criando zonas de instabilidade que reorientam o leitor na travessia do texto. Ao sustentar esse nível de atenção, o método evidenciou como forma e sentido se coimplicam: cada repetição organiza presença, cada deslocamento métrico institui gesto, cada contraste semântico controlado dá densidade, até mesmo no uso de expressões mais singelas, coloquiais até, à enunciação. Assim, o exame técnico opera como via pela qual a experiência histórica se torna legível na materialidade do poema, formando um leitor capaz de reconhecer a alteridade como construção discursiva, e não como dado imediato. Visto de perto, esse procedimento se manifesta também na elevação do comum à categoria de composição: ações mínimas (acender, moer, repartir, esperar) retornam como série e, por isso, adquirem estatuto de rito verbal. A repetição não é ornamento; ela disciplina o olhar para o que, no cotidiano, sustenta a vida e a comunidade. Assim, o poema configura uma espécie de liturgia do dia a dia: o repetido vira forma, e a forma vira critério de leitura do mundo. Nesse sentido, os estudos de Nussbaum (2010) foram esclarecedores, pois

Citizens cannot relate well to the complex world around them by factual knowledge and logic alone. The third ability of the citizen, closely related to the first two, is what we can call the narrative imagination. This means the ability to think what it might be like to be in the shoes of a person different from oneself, to be an intelligent reader of that person's story, and to understand the emotions and wishes and desires that someone so placed might have. [...] If schools and universities are to play their role well, they must give a central place in the curriculum to the humanities and the arts, cultivating a participatory type of education that refines the capacity to see the world through another person's eyes (Nussbaum, 2010, p. 95–96).

Nessa perspectiva, a leitura imanente do poema, ao exigir atenção ao modo como a voz se constrói, como a cena se organiza e como o destinatário é implicado pela forma. Atua como exercício dessa imaginação narrativa, na medida em que convida o leitor a reconstruir posições, afetos e conflitos a partir da materialidade verbal. A docência, aqui, se define como prática formativa em que o rigor formal da leitura sustenta a aprendizagem do reconhecimento do outro.

A sustentação do método encontra respaldo em dois eixos críticos que se complementam na análise: de um lado, Cohen, ao propor a articulação entre níveis fônicos e semânticos sob a função poética, oferece ferramentas para compreender como a repetição sonora, a cadência rítmica e a figuração sintática se encadeiam em uma rede de efeitos que só adquire coerência no interior do próprio poema; de outro, Candido, ao postular o social inscrito na forma, garante a leitura da materialidade verbal como inscrição de experiência histórica. Os critérios de validação dessa aproximação foram mantidos de maneira rigorosa: a recorrência intrapoema, que exige que um procedimento se configure em série interna para ter relevância crítica, e a consistência interpoemas, pela qual operações observadas em um texto encontraram correspondência formal em outros do mesmo conjunto. Assim, quando uma anáfora se prolonga em série, não basta atestá-la como recurso isolado: ela precisa ser verificada em outras peças do *corpus*, transformando-se em princípio organizador que atravessa passagens inteiras dos poemas selecionados. Desse modo, a costura entre teoria e análise técnica privilegia a relação entre operação e efeito, permitindo observar como se consolida tanto na repetição interna quanto na reiteração distribuída pelo conjunto.

A forma como o Capítulo 1 se sustenta, revela que a experiência espiritual foi configurada pelo trabalho insistente do vocativo, cujo retorno manifesta alteridade, de modo que a repetição do chamamento passa a funcionar como regime constitutivo desta mesma presença-voz. O estribilho, que reaparece como refrão no corpo das estrofes,

estabelece um campo de permanência rítmica: sua circularidade reforça a cadência do verso e projeta no interior do poema uma temporalidade descontínua, feita de retomadas e suspensões que deslocam a linearidade prosaica. Esses movimentos são intensificados pela variação de apoio acentual, que quebra expectativas métricas e distribui pausas de maneira irregular, conferindo ao enunciado uma pulsação responsorial. Candido (2006) ajuda a compreender esse funcionamento quando afirma que a estrutura literária absorve e redistribui a realidade, pois a organização estrutural não se dissocia das camadas históricas que a atravessam; nesse sentido, entendo que a insistência do vocativo, a circularidade do estribilho e a cadência irregular convertem-se em operações de forma pelas quais a espiritualidade se configura como experiência historicamente inscrita no poema.

O capítulo 2, dedicado à justiça e à liberdade, revela como a crítica social se estrutura em arquitetura verbal, em que a cadência organiza a própria denúncia. A série anafórica, que retorna como ritornelo obstinado, mostra uma cadência de voz que insiste no imperativo, transformando o comando em forma recorrente. A enumeração programada das cercas, marcada por paralelismos que ora se dispõem em contraste, ora se intensificam por repetição simétrica, atua como engrenagem formal que constrói a própria cena histórica. O ritmo curto, reiterado em sílaba próxima ao heptassílabo, imprime ao enunciado uma cadência de marcha, em que cada golpe rítmico corresponde à delimitação de uma recusa, compondo assim o desenho verbal que se aproxima da resistência. A crítica de Adorno (2011) permite ler essa disposição como contradição mantida na forma, em que a negatividade se afirma como lei compositiva. De modo convergente, Candido entende que a função histórica se inscreve na estrutura, e nesse caso a própria repetição responsorial organiza o social como forma. Em diálogo com Enrique Dussel (1977), pode-se afirmar que a cadência que enumera e repete traduz a denúncia do sistema colonial como exterioridade que opera a negação da vida do outro, isto é, um regime histórico que converte a existência em subalternidade. Paulo Freire, por sua vez, ajuda a compreender nos imperativos uma pedagogia da libertação: cada comando reiterado assume o valor de palavra-ação, no sentido em que “ao povo cabe dizer a palavra de comando” (1987, p. 49; 2013, p. 35), e essa palavra é de práxis transformadora. Nesse cruzamento, os versos de *Terra nossa, liberdade* (1978), em que a enumeração das cercas se encadeia, oferecem evidências de que a cadência trabalha em consonância com o quadro histórico, e que a comunhão ou a recusa se apresentam como efeito técnico de uma arquitetura verbal que transfigura o social em operação de forma.

A cadência anafórica, que sustenta a arquitetura desse poema, mostra como a crítica social se instala pela própria organização verbal. Dessa maneira, a enumeração das cercas, feita de paralelismos que se alternam entre contraste e intensificação, converte obstáculos históricos em engrenagens de ritmo: cada retomada nomeia a barreira. O efeito, por conseguinte, não é moral, mas formal, a recusa se configura na repetição curta e reiterativa, que imprime ao verso a cadência de um golpe insistente, enquanto a comunhão se constrói na regularidade que prolonga a energia da fala. Nesse ponto, Dussel (1977) oferece a chave da exterioridade: a enumeração sistemática das “cercas” materializa a exclusão como insistência que delimita e opera a negação da vida do outro. Freire (1987) permite ler, nos imperativos que atravessam a cadência, a dinâmica da palavra-práxis: cada comando reiterado não permanece no plano verbal, pois articula nomeação, consciência e ação transformadora. Assim, a ordem poética não apenas convoca; forma uma consciência em movimento diante das estruturas que cercam, interditam e negam a vida. O efeito produzido é de ordem formal: a série e a enumeração mostram que a cadência verbal constrói o espaço histórico, instaurando um regime de repetição que faz da denúncia um modo composicional.

Os poemas que compõe o Capítulo 3 evidenciam, com insistência, que identidade e liberdade se apresentam como operações estruturais reiteradas e reconfiguradas. O heptassílabo, cadência de base, sofre interrupções que instauram pausas de condensação, verdadeiros “versos quebrados”, nos termos de Said Ali (1999, p. 139), em que o compasso se interrompe e o sentido se adensa, figurando o desencontro entre interioridade e horizonte comunitário. A cadência alterna expansões e contrações: amplia-se nas séries anafóricas, como em “filha do Povo”, em que a repetição funda genealogia e denúncia — e se condensa em paralelismos que aproximam contrários, produzindo oxímoros. Nos fechados, a contração rítmica fixa em compasso breve o que se desenrola como trajetória, convertendo território em relação,

a Pátria que tenho
é o Rosto de Deus

,por exemplo, transforma a terra em vínculo ético. Tais procedimentos confirmam a observação de Cohen (1974, p. 138) de que a função poética se estrutura sobre desvios que instauram coerência própria, fazendo da incongruência lógica um operador de sentido. Adorno (2011, p. 133) permite reconhecer nesse arranjo o trabalho da negatividade como lei formal: o conflito entre termos irreconciliáveis não é resolvido, mas sustentado como

núcleo expressivo. Ocorre que o capítulo demonstra que a liberdade é performada pela oscilação métrica, pela repetição anafórica e pelos paradoxos semânticos que configuram o dizer, convertendo-o em espaço de trânsito identitário sempre inconclusivo. Os poemas revelam-se, então, sustentados por redes de paralelismo, pela variação do passo métrico e por clausuras em que o ritmo se contrai como ponto de condensação. O heptassílabo, embora sirva de base cadencial, é constantemente desestabilizado por deslocamentos que instauram pausas bruscas, quebras que Said Ali qualificaria de “versos quebrados”, momentos em que a interrupção se converte em instância crítica da própria voz. Essa variação de passo é mais que traço de dicção: é modo de estruturar um sujeito em processo, conforme formula Stuart Hall, para quem a identidade não se fixa em essência, mas se constitui em curso, como movimento que se reinscreve a cada retomada.

Nesse horizonte, o tempo poético deixou de funcionar como simples cronologia e passou a operar como forma: nele, o passado comparece como ferida ativa e o porvir como exigência que não aceita pacificações de superfície. A própria escrita sustenta uma recusa de “fechos fáceis”: o verso conserva o irreconciliado como matéria, e é dessa permanência que deriva sua força crítica. A repetição que notei em séries anafóricas e o desenho em paralelismos intensificam essa oscilação: o sujeito se reitera ritmicamente e, ao mesmo tempo, fratura-se – figura de incompletude. Os fechos curtos, em que a cadência se condensa e o compasso se encurta, convertem território em relação. Na chave de Ailton Krenak (2020), isso se lê como pertencimento relacional: a terra não é cenário, mas lugar compartilhado, vínculo que envolve rios e montanhas como pessoas/parentes, modo de habitar e continuar a comunidade. Nesses versos, quando a variação métrica coincide com o oxímoro pontual, manifesta-se, à luz de Adorno (2011), a dialética sem síntese: a contradição é mantida como lei compositiva. O desenho da estrofe reconhece-se, assim, na travessia rítmica em que a identidade não se encerra, mas se afirma em deslocamento, enquanto a liberdade se delineia na relação sempre inacabada entre forma e pertença. Ao final, ficou nítido que “fé”, “liberdade” e “identidade” excedem a condição de temas justapostos e passam a atuar como vetores de reordenação enunciativa: a fé atravessa a prova da história; a liberdade assume forma processual e comparativa; e a identidade se constitui como pertença trabalhada por memória, deslocamento e responsabilidade.

Em “Eu irei às fronteiras”, o núcleo verbal se arma como promessa reiterada em o “irei” e, contudo, essa promessa já nasce sob a sombra de uma normalização: “um normal filho de casa” e, sobretudo, o transitivo “se talvez me regressarem” rebaixam o

retorno à ordem do procedimento, como se o corpo do enunciador pudesse ser reconduzido por mão alheia ao abrigo do mesmo; por isso o final da estrofe espreme a palavra até o diagnóstico:

De uma clara vez por todas
eu já terei descoberto,
como impostas, as fronteiras
e a Terra Nova, vedada.

O eixo se torna mais legível quando se aproxima da abertura da “noite escura”, de *Obras de São João da Cruz* (1960, p. 64) em que a “casa” comparece como condição de saída em

Saí sem ser notada,
já minha casa estando sossegada

fórmula em que a quietude do dentro autoriza o êxodo em direção ao Amado. Desse confronto, pude extrair uma constatação para a tese: o mesmo operador (“casa”) marca, em São João da Cruz, o recolhimento que abre caminho, enquanto, em Casaldáliga, nomeia o dispositivo social que repõe o sujeito no “normal” e tenta conter-lhe a travessia; por isso o “irei” se fixa como forma de fé que se compromete com o mundo, porque se enuncia contra fronteiras “impostas” e contra a “Terra Nova” interdita. Nesse ponto, o diálogo comparativo confirma aquilo que me interessa sublinhar nas considerações finais: as metáforas bíblicas: êxodo, promessa, terra etc. não entram como ornamento religioso, mas como base lírica que permite ao poema dizer a história por meio da linguagem, fazendo da promessa uma enunciação responsável, testada no atrito entre o horizonte da Escritura e a materialidade do bloqueio histórico.

Para o poema “O difícil tudo”, o absoluto não comparece como ideia, mas como regime de exigência que o poema distribui em imperativos discretos: “Acolher o Verbo, / entregando-se ao serviço”, “Vigiar a Sua Ausência”, “Traduzir em atos / as Sagradas Letras”, “Derrubar os tronos”, “Plantar a bandeira”, até o final, que devolve o núcleo da escolha (“Tudo que a outra Maria / soube escolher / é difícil...”). O termo-âncora (“tudo”) ganha, assim, uma feição própria: uma totalidade trabalhada na prática (serviço, escuta, ato, justiça) sob léxico bíblico que lhe serve de base lírica (“Verbo”, “Sagradas Letras”, “Advento”). A proximidade com o “Modo para chegar ao Tudo”, em São João da Cruz, explicita, por contraste, o estatuto dessa totalidade:

Modo para chegar ao Tudo

Para chegares ao que não sabes,
Hás de ir por onde não sabes.
Para chegares ao que não gozas
Hás de ir por onde não gozas. '
Para vires ao que não possuis,
Hás de ir por onde não possuis.
Para vires a ser o que não és,
Hás de ir por onde não és.
[...]
(Cruz, 1960, p. 17)

Bem se vê que “tudo” se configura como construção por despojamento e por via negativa. Nessa mesma pedagogia, a direção espiritual se enuncia em fórmula lapidar: obter da alma que “creia em vez de ver”, aderindo ao “Deus invisível” em “pura fé”. O cruzamento permite, então, fixar um ponto de chegada para a leitura do poema: Casaldáliga mantém o imaginário do absoluto herdado da tradição mística, mas o reescreve como vigilância da ausência e como serviço historicamente situado; o “tudo” passa a nomear a forma concreta do discipulado: o Verbo acolhido na ação, a Escritura transposta ao ato, o Advento cantado “sobre o mundo”, de modo que, aqui, este poema ajuda a fechar a tese ao mostrar que a base lírica bíblica, quando atravessa a realidade, torna-se critério de prática e não apenas linguagem de contemplação.

No trecho de “Perguntas para subir e descer o Monte Carmelo”(Casaldáliga, 2022.3, p. 92-93), Casaldáliga instala uma lógica de aferição pela sintaxe: a cadeia condicional (“Se...”) funciona como prova, submetendo o “céu” a um critério de chão:

Se pela terra não vais,
por onde ireis para o céu?

e, em seguida, intensificando a pergunta até o ponto em que a transcendência só se torna dizível quando responde ao real:

Se o Deus em que acreditais
não é de terra,
que céu tereis vós?

Acontece que a topografia carmelitana do título entra, assim, como provocação interna ao próprio poema: a “subida” passa a depender de um lastro terreno (pão, corpo, irmão) que impede que o alto se converta em abstração. Ao lado disso, o prólogo de *A Subida do Monte Carmelo* define a ascensão como método de purificação ao “desembaraçar-se de tudo o que é temporal ... purificar e desnudar” e fixa o alvo no vocabulário do cume: “alcançar o mais alto cume desta montanha, que é a união da alma com Deus” (Cruz, 1960, p. 19). Ocorre que o cruzamento, portanto, sustenta-se com discrição: o mesmo

“Carmelo” nomeia uma arquitetura simbólica do alto (subida/cume/união), mas, em Casaldáliga, o alto só se legitima quando atravessa a “terra” como critério; a pergunta não recusa a ascensão, antes a responsabiliza, fazendo do “céu” uma palavra que precisa responder pelo modo como se liga (ou, no caso, se desliga) do chão onde a fé se verifica.

A constituição do corpus foi regida por um princípio de seletividade que preservou poemas de maior densidade compositiva e de mais alto rendimento lírico: ficaram de fora textos em que o arranjo verbal oferecia menor concentração analítica, textos que retomavam situações já suficientemente examinadas ou textos já mobilizados em publicações anteriores, cuja circulação reduziria a originalidade do percurso. A prioridade metodológica foi dada à leitura imanente, entendida como atenção à matéria verbal, ao ritmo, à imagem, à sintaxe e aos procedimentos pelos quais a experiência histórica e espiritual se faz construção do poema; comparações externas foram acionadas quando o próprio texto solicitava esse trânsito. A escolha de alguns poemas, portanto, não implica rebaixamento dos demais. Ela decorre de um critério em que o rigor analítico se encontra com a comoção crítica diante de certas imagens, certos versos e certas inflexões de fé que, em Casaldáliga, fazem a palavra ultrapassar o registro da denúncia e alcançar uma beleza lírica de alta intensidade humana. Assim, o corpus resulta de uma dupla exigência: demonstrar a arquitetura verbal dos poemas e preservar o valor sensível do encontro entre poesia, fé, justiça e liberdade.

O escopo temporal e material da análise restringiu-se às edições indicadas, a partir das quais se fixou o *corpus* e se verificaram as variantes pertinentes, respeitando o texto em sua materialidade. A presença de autores contextuais foi cuidadosamente modulada: entendo por autores contextuais os intérpretes convocados como mediação histórica, ética ou cultural, acionados somente quando a operação formal do poema exigia uma categoria conceitual capaz de iluminar seus efeitos; comparecem por demanda da forma, em proporção e medida, sem recorrer a amplificações exógenas e, muitas vezes, fora do meu alcance. Assim, evitou-se diluir a leitura imanente em cotejos extensivos, preservando a centralidade da análise técnica e assegurando que o diálogo teórico se desse em resposta direta às operações verificadas ao longo dos versos. Cada escolha foi, portanto, de natureza metodológica, conduzida pela minha convicção de que a força crítica da tese reside na densidade e na consistência interna das leituras, na linha de compreensão de que, na poesia, a reflexão é também uma forma de ritmo.

O horizonte de continuidade desta pesquisa delineia-se em frentes de aprofundamento crítico, orientadas pela consolidação dos resultados já alcançados. Uma primeira vertente consiste em expandir a leitura técnica para ciclos poéticos ainda não examinados, aplicando o mesmo método de escansão e análise estrutural, de modo a testar a recorrência das operações que organizam o verso e sustentam a coerência do conjunto. Outra frente, penso, volta-se à dimensão comparatista, com vistas a estabelecer um dossiê de convergências entre poéticas latino-americanas e afro-atlânticas que compartilham procedimentos semelhantes, como paralelismo intensificador, anáfora responsorial e variação de passo métrico, situando a obra de Casaldáliga numa rede de formas críticas e solidárias. Em paralelo, propõe-se o estudo da recepção regional, particularmente no Araguaia, onde os poemas integram práticas litúrgicas, experiências pedagógicas e memórias coletivas. O desenvolvimento de um protocolo de observação, voltado a registrar modos de leitura, contextos de uso e efeitos de apropriação, pode oferecer elementos para compreender a vitalidade social da poesia e sua reatualização nas comunidades. Essas linhas projetam uma continuidade exequível, fiel ao núcleo teórico-metodológico da tese: compreender a forma poética como lugar de experiência e mediação histórica, onde a linguagem opera como gesto de liberdade e construção do sentimento capaz de resultar em pertença.

Ao final do percurso, a pergunta pela base lírica da fé nos versos de Pedro Casaldáliga chega a um saldo que a leitura impõe: não se trata de uma fórmula doutrinal a ser enunciada, mas de um modo de funcionamento do poema. Essa base se mostrou como regime de linguagem em que a Escritura entra como matriz de enunciação e de forma (promessa, êxodo, terra, Verbo, Advento, céu) e, simultaneamente, deixa-se pressionar pelo bloqueio histórico; daí a fé tornar-se legível no ponto exato em que precisa responder pelo real que a contradiz. O decisivo, nessa trajetória, foi perceber que tal base não repousa numa devoção abstrata: ela se escreve, por conseguinte, em operações formais que carregam a prova dentro da própria dicção. A cadeia condicional que submete o “alto” ao “chão”, o imperativo que distribui o absoluto como exigência prática

Traduzir em atos
as Sagradas Letras

o comparativo que inscreve a liberdade como processo, e a escolha de operadores lexicais que dão nome ao dispositivo de administração do sujeito (“normal”, “casa”, “fronteiras

impostas”, “Terra Nova vedada”). O que tentei sustentar e não se sustentou foi a possibilidade de tratar a fé como categoria autônoma, preservada da história: sempre que o verso parecia abrir um espaço de repouso, a própria organização verbal devolveu a leitura ao corpo, ao pão, ao irmão, fazendo da promessa uma palavra submetida a verificação. Desse deslocamento veio o resultado mais específico do meu trabalho: a fé, aqui, se define menos como tema e mais como maneiras de dizer, na qual a promessa bíblica, atravessada pela matéria do impedimento, converte-se em critério de responsabilidade, e o poema assume a condição de passagem – linguagem que insiste, sem pacificação, no atrito entre horizonte e interdição. E essa passagem foi conduzida por um homem: Pedro.

REFERÊNCIAS

1. Obras de Casaldáliga

CASALDÁLIGA, Pedro. **A Cuia de Gedeão**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1982.

CASALDÁLIGA, Pedro. **Espiritualidad de la Liberación**. Santander: Sal Terrae, 1993.

CASALDÁLIGA, Pedro. [Carta] **Uma Igreja da Amazônia em conflito com o latifúndio e a marginalização social**. 1971. Disponível em: <<http://servicioskoinonia.org/Casaldaliga/cartas/1971CartaPastoral.pdf>>. Acesso em: 08/12/2022.

CASALDÁLIGA, Pedro. **Águas do tempo**. 3. ed. São Paulo: Edições Loyola, 1989.

CASALDÁLIGA, Pedro. **Antologia retirante**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

CASALDÁLIGA, Pedro. **Fogo e cinza ao vento: antologia espiritual** = Fuego y ceniza al viento: antologia espiritual. Tradução/traducción Eric Nepomuceno. Ilustrações/dibujos Cerezo Barredo. 1. ed. Cuiabá, MT: Entrelinhas Editora, 2022. (Pedro Casaldáliga In memoriam; 2)

CASALDÁLIGA, Pedro. **O tempo e a espera** = El tiempo y la espera. Tradução/traducción Eric Nepomuceno. Ilustrações/dibujos Cerezo Barredo. 1. ed. Cuiabá, MT: Entrelinhas Editora, 2022. (Pedro Casaldáliga In memoriam ; 3)

CASALDÁLIGA, Pedro. **Palavra ungida** = Palabra ungida. Tradução/traducción Eric Nepomuceno. Ilustrações/dibujos Cerezo Barredo. 1. ed. Cuiabá, MT: Entrelinhas Editora, 2022. (Pedro Casaldáliga In memoriam ; 1)

CASALDÁLIGA, Pedro. **Quando os dias fazem pensar**. 2. ed. São Paulo: Paulus, 2007.

CASALDÁLIGA, Pedro. **Sonetos neobíblicos, precisamente**. Managua: Editorial Lascasiana, 1996.

CASALDÁLIGA, Pedro. **Versos adversos: antologia** / Pedro Casaldáliga; ilustrações Enio Sque ; prefácio Alfredo Bosi. – 2. ed. – São Paulo : Editora Fundação Perseu Abramo : Expressão Popular, 2021.

CASALDÁLIGA, Pedro; TIERRA, Pedro; COPLAS, Martín. **Missa da Terra sem Males**. 4. ed. São Paulo: Edições Loyola, 1980.

2. Outros autores

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. Tradução de Alfredo Bosi et al. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ADORNO, Theodor W. **Dialética negativa**. Tradução de Marco Aurélio Werle. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

- ADORNO, Theodor W. **Teoria estética**. Tradução de Artur Morão. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. Tradução de J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. São Paulo: Paulus, 2007.
- ALI, Manoel Said. **Ritmo e poesia**. São Paulo: Livraria Clássica Brasileira, 1999.
- ALMEIDA, Napoleão Mendes de. **Gramática metódica da língua portuguesa**. 46. ed. São Paulo: Saraiva, 2009.
- ALVES, Castro. **Poesias completas**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2010. p. 305-319
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Sentimento do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- ARRIAGA FLÓREZ, Mercedes. **Teología feminista**. Santander: Sal Terrae, 1990.
- ARRIAGA Flórez. **Teologia feminista**. Sevilla: Arcibel Editores, 2007.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Nova Fronteira, 1970.
- BERMAN, Antoine. **A tradução e a letra ou o albergue do longínquo**. Tradução de Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan e Andreia Guerini. 2. ed. Tubarão: Copiart; Florianópolis: PGET/UFSC, 2013.
- BEZERRA DE CARVALHO, André Eduardo; CHAVES FLORES, Elio. **Igreja Católica e Movimento Negro: a Missa dos Quilombos do Recife (1981)**. Revista Crítica Histórica, v. 12, n. 23, p. 283–309, 2021.
- BOFF, Leonardo. **Como fazer teologia da libertação**. Petrópolis: Vozes, 1985.
- BOFF, Leonardo. **Igreja: carisma e poder**. Petrópolis: Vozes, 1994.
- BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1970.
- BOURDIEU, Pierre. **A Distinc;ao: critica social do julgamento**. São Paulo: EdUSP, 2007.
- BOUSOÑO, Carlos. **Teoría de la expresión poética**. Madrid: Gredos, 1962.
- CÂMARA JR., Joaquim Mattoso. **Estrutura da língua portuguesa**. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1972.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CANDIDO, Antonio. **O estudo analítico do poema**. 3. ed. São Paulo: Humanitas Publicacoes, 1996.

- CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. 4. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- CANUTO, Antônio. **Ventos de profecia na Amazônia: 50 anos da Prelazia de São Félix do Araguaia**. Goiânia: Editora da PUC Goiás; São Paulo: Paulinas, 2021.
- CASTAGNINO, Raul. **El análisis literario**. São Paulo: Mestre Jou, 1969.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis: Vozes, 1998.
- CHOCIAIY, Rogério. **Teoria do verso**. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1974.
- COHEN, Jean. **Estruturas da linguagem poética**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Cultrix, 1974.
- CRUZ, João da. **Obras de São João da Cruz**. Tradução das Carmelitas Descalças do Convento de Santa Teresa do Rio de Janeiro. Petrópolis: Editora Vozes, 1960.
- CUNHA, Euclides da. **Os sertões**. São Paulo: Nova Fronteira, 2002.
- CUNHA, Celso; CINTRA, Lindley. **Nova gramática do português contemporâneo**. 7. ed., reimpr. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.
- DESCARTES, René. **Meditações**. In: DESCARTES, René. **Discurso do método; Meditações; Objeções e respostas; As paixões da alma; Cartas**. Tradução de J. Guinsburg e Bento Prado Júnior. 3. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. 73-142.
- D'ONÓFRIO, Salvatore. **Forma e sentido do texto literário**. São Paulo: Ática, 2007.
- DUSSEL, Enrique. **Para uma ética da libertação latino-americana**. Piracicaba: Ed. Loyola, 1977.
- ELLACURÍA, Ignacio. **Filosofía de la realidad histórica**. Madri: Trotta, 1990.
- ESCRIBANO, Francesc. **Descalzo sobre la tierra roja: vida del obispo Pere Casaldàliga**. Barcelona: Ediciones Península, 2014.
- FERNANDES, Florestan. **A revolução burguesa no Brasil - ensaio de interpretação sociológica**. 2. Ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.
- FEUERBACH, Ludwig. **A essência do cristianismo**. Tradução de José da Silva Brandão. Petrópolis: Vozes, 2007.
- FIGUEIREDO, Eurídice. **Estudos de Literatura Comparada**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.
- FIORENZA, Elizabeth Schüssler. **Jesus: Miriam's Child, Sophia's Prophet: Critical Issues in Feminist Christology**. 2. Ed. London: Bloomsbury T&T Clark, 2015.
- FIORIN, José Luiz. **Figuras de retórica**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2023.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. 17. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- GALEANO, Eduardo. **As veias abertas da América Latina**. Porto Alegre: L&PM, 2014.

- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **Cem anos de solidao**. 25 ed. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- GEBARA, Ivone. **Para compreender a teologia feminista**. São Paulo: Editora Recriar, 2023.
- GRÜNEWALD, Rodrigo de Azeredo. **Toré e jurema: emblemas indígenas no Nordeste do Brasil**. *Ciência e Cultura*, São Paulo, v. 60, n. 4, 2008.
- GUTIÉRREZ, Gustavo. **Teología de la liberación**. 7. Ed. Salamanca: Perspectivas, 1972.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. Ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HALL, Stuart; DU GAY, Paul (org.). **Questions of cultural identity**. London: SAGE Publications, 2003.
- HOBBSAWM, Eric. **Bandidos**. 4. Ed. São Paulo: Paz e Terra, 2015.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- HYLEN, Susan E. **Women in the New Testament World**. New York: Oxford University Press, 2018.
- MARTINS, Nilce Sant'Anna. **Introdução à estilística**. São Paulo: T. A. Queiroz, 1974.
- MBEMBE, Achille. **Necropolítica: biopoder, soberania, estados de exceção, política da morte**. Tradução de Renata Santini. São Paulo: N-1 Edições, 2018.
- MEIRELES, Cecília. **Viagem - poesia**. São Paulo: Global, 2012.
- MIGNOLO, Walter. **Histórias locais – projetos globais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2020.
- MOISÉS, Massaud. **A criação literária – poesia e prosa**. 10. ed. São Paulo: Cultrix, 2012.
- MOORE, Michael P. **Pedro Casaldáliga, cuando la fe se hace poesía**. 1. ed. Buenos Aires: Editorial Claretiana; Barcelona: Claret Editorial, 2021.
- MORA, José Ferrater. **Dicionário de filosofia**. Tradução: Antônio Massano, Manuel Pelmeririm. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1978.
- MOURA, Clóvis. **Sociologia do negro brasileiro**. São Paulo: Ática, 1988.
- NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro brasileiro**. 1. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2016.

NERUDA, Pablo. **Alturas de Machu Picchu**. Tradução de Thiago de Mello. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

NERUDA, Pablo. **Canto geral**. São Paulo: Bertrand Brasil, 1994.

PANOFSKY, Erwin. **Meaning in the visual arts**. Garden City, N.Y.: Doubleday Anchor Books, 1955.

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

PIKETTY, Thomas. **O capital no século XXI**. Tradução de Mônica Baumgarten de Bolle. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2013.

PROUDHON, Pierre-Joseph. **O que é a propriedade?**. Lisboa: Editorial Estampa, 1975.

RAMOS, Celiomar Porfírio; MENÊSES, Paula Regina. **Dom Pedro Casaldáliga: morre um homem e (sobre)vivem sus ideias**. Cuiabá, EdUFMT, 2023.

QUIJANO, Aníbal. **Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder** / Aníbal Quijano; prefacio de César Germaná; 1ª edición especial - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : CLACSO ; Lima : Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2020.

RAMOS, Maria Luiza. **Fenomenologia da obra literária**. 4. Ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

RIDENTI, Marcelo. **O fantasma da revolução brasileira**. 2. ed. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

RIBEIRO, Darcy. **Os índios e a civilização**. São Paulo: Círculo do livro, 1985.

RICOEUR, Paul. **O si-mesmo como um outro**. São Paulo: Loyola, 1991.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. **Epistemologias do Sul**. São Paulo: Cortez, 2014.

SANTOS, Edson Flávio. **As utopias e resistências de Pedro Casaldáliga**. Cuiabá: Carline & Caniato Editorial, 2021.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

SOBRINO, Jon. **Jesús em América Latina: su significado para la fe y la cristologia**. Santander: Sal Terrae, 1982.

SOUZA, Cleonilde. **A poética de Pedro Casaldáliga e José Craveirinha**. Trabalho de Conclusão de Curso (Tese/Doutorado) – Curso de Pós-graduação Stricto Sensu (Doutorado) Estudos Literários, Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas e Linguagem, Câmpus de Tangara da Serra, Universidade do Estado de Mato Grosso, Tangará da Serra, 2021.

SOUZA, Marinete Luzia Francisca de; REIS, Célia Maria Domingues da Rocha. **Pedro Casaldáliga e a poética da emancipação**. Cuiabá: EdUFMT, 2014.

TAVARES, Ana Helena. **Um bispo contra todas as cercas: a vida e as causas de Pedro Casaldáliga**. Petrópolis - RJ: Vozes, 2020.

TAVARES, Hênio Último da Cunha. **Teoria Literária**. 3. ed. Belo Horizonte: Editora Bernardo Álvares, 1967.

TILLICH, Paul. **Teologia sistemática**. Tradução de Getúlio Bertelli e Geraldo Korndörfer. São Leopoldo: Sinodal, 2005.

VALÉRIO, Mairon Escorsi. **Entre a cruz e a foice: Dom Pedro Casaldáliga e a Significação Religiosa no Araguaia**. Jundiá: Paco Editorial, 2012.

WEIL, Simone. **Gravity and Grace**. Translated by Emma Crawford and Mario von der Ruhr. New York: Taylor & Francis e-Library, 2003.

Anexo

Junto ao vosso canto

Meu silêncio seja
Meu poema, irmãos,
Junto ao vosso canto.

Seja minha ausência
Como um voo de garças
Abraçando a tarde,
Nesse voo de garças
Que invadiu o dia
Com o vosso canto.

Velhos de esperança
— tantas luas cheias,
Tantas noites foscas —
Eu e o Araguaia
Já nos conhecemos,
Rios de um só rio
Ajeitando o curso
Entre Deus e o Povo.

Junto ao vosso canto,
Boca coletiva,
Seja meu silêncio
Posto de joelhos

Uma escuta nova.
Quero ouvir o Povo!

Quero ouvir o grito
Das crianças mortas
Comandando a vida.
Quero ouvir as covas
Dos peões do trecho
Soletrando vivos
Os perdidos nomes.
Quero ouvir os pobres
Num clamor de enxadas
Conquistando a terra.
Quero ouvir a dança
Das aldeias novas
Nas antigas flautas
Acordando o mundo.

Toda minha sede,
Cuia de silêncio,
Beba em vosso canto
O Araguaia novo,
Luta nas enchentes,
Festa no banzeiro,
Povo, Povo, Povo! (Casaldáliga, 2021, p. 19)

Não Te neguei

Por causa da Tua causa me destroço
como um navio, velho de aventura,
mas já erguendo bandeiras ajovem alegria
de quem coroa fiel a singradura.

Fiel, fiel. .. é um modo de dizer. O tempo dura
e o porto é ainda um esboço
entre as brumas desta Idade obscura
que afoga o mar em sangue e soluço.

Sempre esperei a T ua paz. N a.o Te reneguei,
embora reneguei o amor de muitos modos
e soçobrei tenda-te ao meu lado.

Na.o pagarei minhas dívidas; na.o me cobres.
Se na.o soube achar-te sempre em todos,
nunca deixei de te amar nos mais pobres. (Casaldáliga, 2021c. p. 62)

Versão de Deus

N o vazio do nosso barro breve
o mar sem nome da Sua luz na.o cabe.

Nenhuma língua à Sua verdade *se* atreve.
Ninguém viu Deus. Ninguém o conhece.

Maior que todo deus, nossa sede busca,
se faz menor que o livro e a utopia,
e quando o Templo em seu esplendor Ó ofusca,
irrompe, infantil, do ventre de Maria.

O Unigênito vinclo a menos
transpõe a distancia num vagido;
cala a Glória e o Amor explana;

Suas maos e Seus pés de terra plenos,
rosto de carne e sol do Escondido,
versao de Deus na pequenez humana! (Casaldáliga, 2021c. p. 74)

Jesus de Nazaré

Como deixar-Te ser apenas Tu mesmo,
sem reduzir-te, sem te manipular?
Como, crendo em Ti, nao te proclamar
igual, maior, melhor que o Cristianismo?

Arrebanhador de riscos e de dúvidas,
debelador de todos os poderes,
Tua carne e Tua verdade em cruz, despidas,
contradição e paz, és quem *és!*

Jesus de Nazaré, filho e irmao,
vivente em Deus e pao em nossa mao,
caminho e companheiro de jornada,

Libenador total de nossas vidas
que vens, junto ao mar, com a alvorada,
as brasas e as chagas acesas.

(Casaldáliga, 2021c. p. 76)

Espere-me também

Porque espero por Ele, e porque espero
que, ao encontra-lo, todos nos vejamos
restabelecidos pelo sol primeiro
e o coração segura de que amamos;

porque na.o aceito esse olhar frio
e creio na brasa que ele esconde;
porque tua solida.o também é minha;
e eu inteiro sou urna ferida, onde

mana algum sangue; e onde espera
um morto, eu reclamo primavera,

morto com ele já antes da minha morte;

porque aprendi a esperar na contramão
de tanta decepção: eu juro, irmão,
que espero tanto vê-Lo como ver-te.

(Casaldáliga, 2021c. p. 78)

Carta de navegar

"Ler as águas" será sempre um sonho
maior que meus estudos. Não consigo
ler-me por baixo, ser-me dono,
e tê-las todas, ao mesmo tempo, comigo.

Flutuam sombras em mim, madeiras mortas.
Mas a estrela nasce sem reproche
sobre as mãos deste menino, peritas,
• / • que conquistam as águas e a noite.

Ha de me bastar saber que Tu sabes de mim
inteiro, desde antes dos meus dias;
que em Ti vou sendo a verdade que faço;

que pusestes em meus tesouros e minhas chaves
Teus luminosos olhos como vigias
e que és meu Caminho de Santiago!

(Casaldáliga, 2021c. p. 64)

Como um rio

Como um rio que me invade mansamente.
Que penetro, deslumbrado. Como um rio
que me arrasta, poderoso, em sua corrente
enquanto abro, livremente, o curso é meu.

Como um rio que respeita as minhas margens.
Com o céu todo inteiro em seu regaço.
Que eu sigo, pelas noites, de joelhos
e circundo, sob o sol, com um abraço.

Como um rio que me abriga, que me sacia.
Que eu invento com as águas da Sua graça.
Como um rio chegado e por chegar.

Onde morre o dia e nasce o dia novo.
Como um rio que me leva e que eu levo.
Conio um rio que se sabe rio e mar.

(Casaldáliga, 2021c. p. 70)

Mar de São Paulo

A paz azul, ao menos neste dia,
a língua pertinaz de branca espuma ,

ondas, olhares, velas, voos unidos
me chamando, inviável lonjura.

Anchieta com seus versos pela areia,
as tribos com seus ossos pela morte,
meu coração como urna praia inerte
diante dos pobres entre sol e pena.

O mar que sou, o mar que me convida,
de onde vern, para onde vai minha vida,
o mar que nunca haverei de terminar.

Voltando-me, envolvendo-me em si mesmo,
rocha, horizonte, singradura, abismo,
ainda o mar, de novo, sempre o mar.

(Casaldáliga, 2021c. p. 84)

Ao cipreste de Itaicí

Capuz, o sol latino-americano.
A asceta sólida.o estaia em flores.
Mas na.o deixara de ser irmão
de todos os ciprestes rezadores.

Seiva de Povo, chuva da T ua G raça,
ora e convoca, vela e desafia.
Círio pascoal de verde pertinácia,
perfura as trevas e abre o dia.

Também cipreste, acolha-o, Senhor:
o mesmo anseio o ergue a Ti!
La, mudo o cipreste no fervor

de Silas. Ainda mudo? Aqui,
flecha de combates, o clamor
deste cipreste profeta de Itaicí.

(Casaldáliga, 2021c. p. 86)

Rebanho de bezerros

Marejadas de fúrias, domada ..
pela voz de um vaqueiro e pelo estio,
manada és e morreras manada,
aspero o sangue e humilhado o brio.

Couros de cal em série, o alambrado
lhes delimita o mundo com seu fastio.
Carga, divisas, carne congelada,
nao haverá de salva-los este verso meu.

Nao me olhem, atonitas perguntas.
Rendam a inútil lira de duas pontas.

Em vao mugirao contra o destino.

Sem liberdade, sem filhos, sem areias,
número e peso lhes toca ser apenas
para engordar os lucros da morte.

(Casaldáliga, 2021c. p. 88)