UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM
ESTUDOS EM LITERATURA COMPARADA

CYRO LEANDRO MORAIS GAMA

A DIALÉTICA ENTRE MÍSTICA E POESIA NO *CÁNTICO ESPIRITUAL B* DE SAN JUAN DE LA CRUZ

NATAL, RN
2018

CYRO LEANDRO MORAIS GAMA

A DIALÉTICA ENTRE MÍSTICA E POESIA NO *CÁNTICO ESPIRITUAL B* DE SAN JUAN DE LA CRUZ

Dissertação apresentada como requisito final para a obtenção do grau de Mestre no Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem – área Literatura Comparada, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

Orientador: Prof. Dr. Samuel Anderson de Oliveira Lima

Natal, RN

2018

Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN
Sistema de Bibliotecas - SISBI
Catalogação de Publicação na Fonte. UFRN - Biblioteca Setorial do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes - CCHLA

Gama, Cyro Leandro Morais.
A dialética entre mística e poesia no Cántico Espiritual B de San Juan de la Cruz / Cyro Leandro Morais Gama. - 2018.
95f.: il.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem. Natal, RN, 2018.
Orientador: Prof. Dr. Samuel Anderson de Oliveira Lima.

1. Poesia e religião. 2. Dialética. 3. Mística. 4. Cántico Espiritual B. 5. João da Cruz, Santo, 1542-1591. I. Lima, Samuel Anderson de Oliveira. II. Título.

RN/UF/BS-CCHLA CDU 2:821.134.3(81)-1

Elaborado por Ana Luísa Lincka de Sousa - CRB-15/748

CYRO LEANDRO MORAIS GAMA

A DIALÉTICA ENTRE MÍSTICA E POESIA NO *CÁNTICO ESPIRITUAL B* DE SAN JUAN DE LA CRUZ

Dissertação apresentada como requisito final para a obtenção do grau de Mestre no Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem – área Literatura Comparada, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, para comissão organizadora formada pelos professores:

PROF. DR. SAMUEL ANDERSON DE OLIVEIRA LIMA (Orientador)
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

PROF. DR. FRANCISCO FÁBIO VIEIRA MARCOLINO (Examinador interno)
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

PROF. DR. JOÃO BATISTA DE MORAIS NETO (Examinador externo)
Instituto Federal do Rio Grande do Norte

A Deus,

A San Juan de la Cruz,

Aos meus pais.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, pela força e coragem durante esta caminhada.

Aos meus pais, Francisco Gama e Salete Morais, que, com muito carinho e apoio, não mediram esforços para que eu concluísse mais uma etapa de minha vida.

Ao Professor Dr. Samuel Anderson de Oliveira Lima, pelo apoio, orientação e contribuição na elaboração deste trabalho.

Aos professores Dr. Francisco Fábio Vieira Marcolino, Dr. Henrique Eduardo de Sousa, Dr. João Batista de Morais Neto, pelas sugestões apresentadas na qualificação e defesa desta dissertação.

Aos professores e funcionários do PPgEL pela atenção.

A todos aqueles que de maneira direta ou indireta me ajudaram na elaboração do presente trabalho.

Modo de tener al todo:
Para venir a saberlo todo,
no quieras saber algo en nada.
Para venir a gustarlo todo,
no quieras gustar algo en nada.
Para venir a poseerlo todo,
no quieras poseer algo en nada.
Para venir a serlo todo,
no quieras ser algo en nada.

San Juan de la Cruz

RESUMO

A poesia, ao longo da história, foi um instrumento eficaz na propagação de mensagens de cunho religioso. Um exemplo concreto são os *salmos* bíblicos, que foram escritos por volta de 1000 a 333 a.C. e, com isso, já evidenciavam a poeticidade presente nos textos religiosos. Mas, foi no século XVI, no reinado de Felipe II, em meio a uma Espanha comprometida com a Contrarreforma, que essa relação entre poesia e religião parece mais intrínseca, uma vez que surge a chamada literatura ascética e mística, que tinha por finalidade descrever experiências espirituais com o sagrado. Entre os principais colaboradores desse tipo de escritura, destacou-se o místico e poeta San Juan de la Cruz (1542-1591). A partir dos estudos realizados sobre mística e poesia nas obras de San Juan, por autores renomados como Alonso (1942), Guillén (1969), entre outros, o presente trabalho tem por objetivo apresentar o diálogo que ocorre entre duas áreas distintas, a mística e a poesia, conforme está posto nos textos de Baralt (1978), Duque (1990) e Gallardo (1992). E para que se obtenha um resultado satisfatório, foi escolhido como *corpus* o poema *Cántico Espiritual B,* dado que o mesmo é uma das obras mais relevantes do autor. Portanto, neste estudo, por meio da análise do *corpus*, evidenciaremos, assim, as possibilidades de diálogo entre mística e poesia.

Palavras-chave: *Cántico Espiritual B.* Dialética. Mística. Poesia. San Juan de la Cruz.

RESUMEN

La poesía, a lo largo de la historia, fue un instrumento eficaz en la propagación de mensajes de carácter religioso. Un ejemplo concreto son los *salmos* bíblicos, que fueron escritos alrededor de 1000 a 333 a.C. y, con ello, ya mostraban la poeticidad presente en los textos religiosos. Pero, fue en el siglo XVI, en el reinado de Felipe II, en medio a una España comprometida con la Contrarreforma, que esa relación entre poesía y religión parece más intrínseca, una vez que surge la llamada literatura ascética y mística, que tenía por finalidad describir experiencias espirituales con lo sagrado. Entre los principales colaboradores de ese tipo de escritura, se destacó el místico y poeta San Juan de la Cruz (1542-1591). A partir de los estudios realizados sobre mística y poesía en las obras de San Juan, por autores renombrados como Alonso (1942), Guillén (1969), entre otros, el presente trabajo tiene por objetivo exponer el diálogo que ocurre entre dos áreas distintas, la mística y la poesía, según las teorías de Baralt (1978), Duque (1990), Gallardo (1992). Y para que se obtenga un resultado satisfactorio, fue elegido como *corpus* el poema *Cántico Espiritual B,* dado que lo mismo es una de las obras más relevantes del autor. Por lo tanto, en este estudio, por medio del análisis del *corpus*, evidenciaremos, así, las posibilidades de diálogo entre mística y poesía.

Palabras clave: *Cántico Espiritual B.* Dialéctica. Mística. Poesía. San Juan de la Cruz.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 9

2 A DUALIDADE DO *CÁNTICO ESPIRITUAL B* 19

2.1 A mensagem religiosa 20

2.2 A retórica erótica 30

3 *CÁNTICO ESPIRITUAL B* REFLEXO DO SAGRADO E DO PROFANO 38

3.1 A intertextualidade com o livro bíblico *Cântico dos Cânticos* 39

3.2 As semelhanças entre a poesia profana de Juan Boscán e de Garcilaso de la Vega com o *Cántico Espiritual B* 49

3.3 A influência de Sebastián de Córdoba na elaboração do *Cántico Espiritual B* 53

4 MÍSTICA E POESIA *NO CÁNTICO ESPIRITUAL B* 58

4.1 A mística cristã 59

4.2 A mística como poética no *Cántico Espiritual B* 63

4.2.1 O símbolo 65

4.2.2 A antítese e o oxímoro 70

4.2.3 O plano sonoro e rítmico 72

4. 3 O novo da poesia mística de San Juan 78

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS 81

REFERÊNCIAS 84

ANEXOS 88

1 INTRODUÇÃO

"[...] jamais poderão acabar de explicar com palavras
o que com palavras não se pode exprimir [...]"
(San Juan de la Cruz)

Ao longo da história, o homem se apoiou na arte, principalmente, na linguagem poética, como uma forma de expressar seus pensamentos, inclusive religiosos. Os Livros Sapienciais do Antigo Testamento, em especial os *Salmos*, escritos por volta de 1000 a 333 a.C., são uma prova concreta do diálogo entre poesia e religião. De acordo com as concepções de Paz (2013, p. 59):

> O princípio metafórico é o fundamento da linguagem, e as primeiras crenças da humanidade são indistinguíveis da poesia. Sejam fórmulas mágicas, ladainhas, preces ou mitos, estamos diante de objetos verbais análogos aos que mais tarde seriam chamados de poemas. Sem a imaginação poética não haveria mitos nem escrituras sagradas; ao mesmo tempo, também desde o princípio, a religião confisca os produtos da imaginação poética para seus próprios fins.

Desse modo, constata-se a importância e o poder que exerce a linguagem poética sobre a humanidade, sobretudo, no campo da religião. Dado que os textos considerados sagrados encontram nessa modalidade de linguagem uma melhor forma de se achegar ao homem, podendo, com isso, atraí-lo para um determinado seguimento religioso.

Os vestígios da herança religiosa nos textos poéticos vão além dos aspectos estéticos, colocando-nos diante de temas fundamentais da própria vida humana e de seus conflitos. Diante disso, nota-se que a religião não busca na poesia apenas um valor estético para embelezar seus textos, mas algo além, que segundo Paz (2013, p. 59) seria "mostrar-nos outro lado das coisas, o maravilhoso cotidiano: não a irrealidade, mas a prodigiosa realidade do mundo."

No chamado *Século de Ouro*, mais precisamente durante o reinado de Felipe II (1556-1598), a Espanha vivia um ambiente de tensão entre o humano e o espiritual, visto que eram constantes as lutas travadas com o inimigo exterior, os países contrários; e também com o inimigo interior, referente às atitudes intelectuais que pareciam ameaçar os princípios morais da época. Segundo Haro et al (1988, p. 219, tradução nossa), este fator faz com que "a defesa do país se confunda com a defesa da religião católica."[1]

[1] "La defensa del país se confunda con la defensa de la religión católica." (HARO et al, 1988, p. 219)

Além disso, com a conclusão do Concílio de Trento[2], a Espanha, por ser um país predominante católico e contrário à reforma protestante de Martinho Lutero, fez com que a Igreja se fortalecesse e passasse a ocupar um lugar de destaque no governo de Felipe II e, com isso, um sentimentalismo religioso tomou conta do Estado influenciando setores como as artes, em especial, a literatura.

A literatura produzida passou a se chamar ascética e mística, termos esses provenientes da teologia católica. A literatura ascética se fundamentava em uma descrição de como chegar à perfeição moral e, com isso, alcançar a salvação. Já a literatura mística, em prosa ou em verso, se preocupava em descrever os fenômenos, dificilmente descritíveis, que experimentavam alguns místicos ao entrarem em contato com a Divindade, por meio da oração. Convém salientar que a ascética é uma preparação para a mística, porém nem todos os ascéticos chegaram a ser místicos, como é o caso do Fray Luis de León, escritor da época e professor de San Juan.

A produção literária dessa época corresponde à segunda fase do Renascimento, posto que essa busca pela Divindade não estava presente nos escritos da primeira fase. Embora os textos produzidos nessa segunda etapa sejam predominantemente religiosos, vale destacar que a corrente humanista foi responsável pela introdução de novas temáticas na produção literária dos autores religiosos. De acordo com Navarro (2011), o humanismo despertou temas como a exaltação da natureza, fonte e geradora de vida; o amor como união espiritual, que supera a união física e material, a harmonia e a revalorização do conceito de corpo; e um conceito da alma a partir de uma visão da corrente platônica; entre outros.

É importante frisar que essa literatura, além de corresponder aos anseios sócio-político e religiosos da época, se caracterizava por ser de caráter formativo, uma vez que os escritores, por meio da ascética e da mística, desejavam instruir a sociedade da época com valores morais e éticos, ademais de ir em contrapartida ao protestantismo que avançava pela Europa e trazia ideias contrárias à doutrina católica.

Em meio a esse cenário, com ideias reformistas e a partir da leitura de autores místicos, como Pseudo-Dionísio (V), Tomás de Aquino (XIII), Mestre Eckhart (XIV), entre outros, alguns religiosos espanhóis, sobretudo San Juan de la Cruz e Santa Teresa de Jesús, sentiram a necessidade de transpor para o papel suas experiências religiosas. Por essa razão, as obras

[2] O Concílio de Trento, também conhecido como Concílio da Contrarreforma, foi realizado entre os anos de 1545 a 1563, e teve como objetivo reformar a Igreja Católica para enfrentar a Reforma Protestante. Segundo Navarro (2011), a partir das ideias desenvolvidas em Trento reaparece o estudo do divino em temas profanos, fenômeno semelhante que ocorreu durante à Idade Média.

literárias produzidas naquele período se caracterizavam por apresentar uma relação intimista e afetiva com o Divino, seguindo o modelo da poesia profana.

A palavra mística provém do grego *mystikós*, foi empregada pela primeira vez no catolicismo, entre os séculos V ou VI, por Dionísio de Areopagita ou Pseudo-Dionísio, como é mais conhecido. Embora essa palavra mística esteja mais associada a mistério, a segredo ou a algo oculto, ela expressa o desejo do homem de conhecer Deus diretamente e de forma quase experimental. Segundo Gallardo (1992, p. 210, tradução nossa), "a experiência mística não pode ser transmitida linguisticamente, como tal experiência, a não ser por meio da poesia, pois somente um verdadeiro poeta alcança essa adequação entre conteúdo e expressão em que consiste a obra de arte."[3] Em vista disso, o homem encontrou na poesia uma melhor forma de expressar suas experiências inefáveis. E entre as obras mais relevantes, destacam-se os escritos poéticos do místico San Juan de la Cruz que, através de suas liras, soube unir arte com ensinamento religioso.

Juan de Yepes (San Juan de la Cruz) foi um padre Carmelita, uma antiga ordem religiosa que surgiu no final do século XI, na região do Monte Carmelo, próximo a cidade de Haifa, Estado de Israel. Ele nasceu no ano de 1542, em Fontiveiros, província da cidade de Ávila, na Espanha. Teve uma vida marcada por dificuldades, inclusive de origem financeira. Seu pai faleceu quando ele era ainda criança e, assim, teve que se mudar com sua mãe e irmãos para a cidade de Medina del Campo. Lá desenvolveu diversas atividades, inclusive trabalhou como ajudante de enfermeiro em um hospital, apesar de sua saúde frágil. Realizou seus primeiros estudos com os jesuítas e no ano de 1563, aos 21 anos de idade, entrou para a Ordem Carmelita, onde recebeu o nome de Fray Juan de San Matías.

Após a conclusão dos seus estudos de filosofia e teologia na Universidade de Salamanca no ano de 1567, foi ordenado sacerdote e seguiu para Medina, onde se encontrou pela primeira vez com Santa Teresa de Jesús. No ano de 1568, comungando dos mesmos ideais da religiosa em reformar a Ordem Carmelita, estabeleceram juntos novas normas para a instituição, que de início foi acatado por poucos. Nessa mesma época, ele trocou o nome para Fray Juan de la Cruz.

A dita reforma lhe custou muito, pois foi caluniado e, em seguida, preso no cárcere conventual de Toledo, presídio pertencente à Ordem dos Carmelitas Calçados, onde permaneceu por nove meses encarcerado até a sua fuga no ano de 1578 para a Andaluzia.

[3] "La experiencia mística no puede ser transmitida lingüísticamente como tal experiencia si no es por medio de la poesía, sólo un verdadero poeta logra esa adecuación entre contenido y expresión en que consiste la obra de arte." (GALLARDO, 1992, p. 210)

Mesmo preso em um lugar minúsculo e sujo, nas piores condições físicas e psíquicas, deu início à sua produção literária. Com a ajuda de um amigo carcereiro, ele conseguiu um pouco de papel e escreveu suas primeiras obras: o poema *Cántico Espiritual A* (1578), *La Fonte* (1578) e os *Romances* (1578). Anos depois, em Granada, local onde viveu por mais tempo, redigiu e concluiu as suas quatro grandes obras, que são os poemas: *Noche Oscura* (1578), *Subida del Monte Carmelo* (1578-1585), *Llama de Amor Viva* (1582-1584) e *Cántico Espiritual B* (1584-1586). Além da produção poética, San Juan, a pedido dos seus confrades, fez uma exposição doutrinal, em forma de comentários, sobre os seus quatros poemas mais relevantes.

Com relação à produção literária de San Juan, sobressai-se a estética, visto que o mesmo teve que transpor suas vivências místicas para outro plano sensorial e cognitivo, com isso, suas experiências religiosas se transformaram em formas poéticas. Ademais, suas obras fazem referência a outros escritores do Renascimento espanhol e foram produzidas a partir de uma junção entre o texto bíblico, a teologia, a filosofia, sua formação intelectual, e, acima de tudo, suas experiências de vida religiosa.

Anos após a sua morte, no ano de 1618, foram editados pela primeira vez os seus escritos pelo Fray Diego de Salablanca, porém nessa primeira publicação de suas obras não aparecia o poema *Cântico Espiritual*, em suas versões *A* e *B*, visto que havia um medo do texto ser confiscado pela Inquisição. Em 1675, foi beatificado pelo Papa Clemente X e, posteriormente, em 1726, canonizado pelo Papa Bento XIII. Mais tarde, em 1926, o Papa Pio XI o proclamou Doutor Místico da Igreja Católica, devido a sua contribuição para a teologia mística. E, no ano de 1952, foi proclamado padroeiro dos poetas espanhóis, pois o mesmo foi concebido por Dámaso Alonso e, por outros, como um dos melhores poetas da literatura de língua espanhola.

Com o passar de quatro séculos, após serem escritos os textos poéticos de San Juan, muitos estudos foram realizados por diversos autores no mundo, especialmente na Espanha, seu país de origem. Porém, vale ressaltar que, embora as obras do referido autor pertençam mais à literatura e à teologia, são estudadas também em outras aéreas, evidenciando o caráter enigmático e plural de sua poesia.

No tocante a fortuna crítica, no Brasil, por exemplo, é possível encontrar trabalhos envolvendo sua poética com a psicanálise, a pedagogia, a filosofia, a ciência da religião, entre outras áreas, como podemos perceber pelos seguintes títulos: *Pedagogia, Mística e Espiritualidade na Configuração do Pensamento de São João Da Cruz (1542-1591) (*Dissertação de mestrado de Barboza, 2007); *Religio Cordis: Um estudo comparativo sobre a concepção de coração em Ibn ´Arabī e João da Cruz* (Tese de doutorado de Souza, 2008); *São*

João da Cruz – Um Nômade de Deus: a mística do Tudo-Nada e seu significado psicanalítico (Dissertação de mestrado de Castro, 2010).

No campo da teologia e da literatura foram produzidos livros, teses, dissertações, entre outros trabalhos de destaque. Porém, nos estudos encontrados é possível perceber que alguns escritores tendem a destacar um aspecto peculiar da poesia sanjuanista, favorecendo, assim, a poeticidade de seus escritos ou apenas o conteúdo teológico contido na mesma. Sobre esse aspecto, faz-nos lembrar os discursos de ingresso na *Real Academia Española* de D. Marcelino Menéndez Pelayo (1882 apud GALLARDO, 1992) e Víctor García de la Concha (1992 apud GALLARDO, 1992), em que os críticos literários afirmaram que os poemas de San Juan são essencialmente poesia mística. Desse modo, para os autores, seria contraditório afirmar que nos textos poéticos do autor prevaleciam mais a mística ou a poesia.

Nas publicações religiosas encontradas, como: *A doutrina da fé segundo São João da Cruz* (Tese de João Paulo II, 1948); *Introducción a San Juan* (Livro de Fererico Ruiz (1968); *Místico e Mestre São João da Cruz* (Livro de Federico Ruiz, tradução de Frei Patrício Sciadini, 1994); *Cânticos espirituais: um convite para entrar na intimidade de Deus* (Livro de Frei Patrício Sciadini, 2003); entre outras, são enfatizadas as qualidades teológicas do santo.

O estudo produzido pelo francês, filósofo e historiador das religiões, Jean Baruzi, intitulado *San Juan de la Cruz y el problema de la experiencia mística*, publicado no ano de 1924, interpretou, pela primeira vez, a poesia mística do poeta espanhol sob uma perspectiva religiosa ou espiritual, denunciando "a abusiva anulação do espaço da mística, defendendo o valor noético de sua radicalidade experimental e a especificidade de expressão linguística" (1991, p. 92, tradução nossa)[4]. Dessa forma, para o autor, a linguagem empregada pelo místico é a-histórica. Sendo assim, os símbolos utilizados por ele seriam frutos de sua própria experiência.

No campo da literatura, de acordo com Álvarez (2008), a crítica literária encontrou dificuldades, no início do século XX, para abordar a poesia de San Juan. Ainda segundo a autora, Pelayo, no ano de 1900, confessava-se incompetente e atemorizado com os textos sanjuanistas: "Confesso que me infundem religioso terror ao tocá-las… jugar tais rupturas… parece irreverência e profanação" (PELAYO, 1956, p. 36 apud ÁLVAREZ, 2008, p. 2, tradução nossa)[5].

[4] "la abusiva anulación del espacio específico de la mística, defendiendo el valor noético de su radicalidad experiencial y su especificad de expresión lingüística." (BARUZI, 1991 p. 92).
[5] "Confieso que me infunden religioso terror al tocarlas… juzgar tales arrobamientos… parece irreverencia y profanación." (RODRÍGUEZ, 1956, p. 36 apud ÁLVAREZ, 2008, p. 2).

No ano de 1927, em Sevilha, data importante que se comemorava os 300 anos da morte de Luis de Góngora, importante poeta e dramaturgo do Barroco espanhol, poetas espanhóis se reuniram com a finalidade de trabalhar com formas vanguardista de arte e poesia, dando início a um movimento literário conhecido como *Geração de 27*. A presente *Geração* desenvolveu um estudo sincrônico das obras produzidas no *Século de Ouro*, entre os escritos analisados por esses escritores, estavam os de San Juan. Desse modo, a partir dos estudos produzidos por autores como Alonso e Guillén, percebe-se que houve um ganho, sobretudo, no que diz respeito a aspectos literários dos textos sanjuanistas, acabando, assim, com um temor que havia em relação aos escritos do autor em questão.

Alonso (1942) em seus comentários sobre a poética sanjuanista, além de afirmar a relação da mesma com os textos sagrados, enfatiza a existência um diálogo entre as obras do referido autor com outras de poetas profanos do Renascimento espanhol, como é o caso de Garcilaso de Vega. Porém, não tendo como afirmar que Juan de la Cruz tenha lido os referidos textos profanos, Alonso especula que ele os tenha conhecido por meio da versão cristã elaborada por Sebastián de Córdoba, intitulada *Las obras de Bóscan y Garcilaso trasladadas en materias cristianas y religiosas*, a chamada poesia ao divino. Além do mais, o estudioso aponta o uso dos adjetivos pospostos aos substantivos, presentes no *Cántico Espiritual*, como uma novidade para os textos poéticos da época.

Guillén, por sua vez, com o seu texto *San Juan de la Cruz o lo inefable místico* (1969), ressalta que na poética sanjuanista a perfeição artística se une ao espiritual, além de seguir uma tradição bíblica aos moldes do *Cântico dos Cânticos* e da tradição grego-latina-italiana da qual faz parte a égloga de Garcilaso. Ademais, o autor mostra que mediante a inefabilidade da experiência mística, a poesia, como linguagem figurada, surge como um meio eficaz para a transmissão da mesma, mesmo que de forma parcial.

Através dos estudos desenvolvidos pelos poetas espanhóis de *27*, deu-se início a um tipo de estudo que visava aproximar a mística da poesia nos escritos de San Juan, posto que as análises de Alonso e Guillén, além de contribuírem significativamente no campo da literatura, não negavam a existência de uma mensagem religiosa nas obras do referido autor. Dessa forma, estudiosos dos textos sanjuanistas, como Baralt (1978), Duque (1990), Gallardo (1992), entre outros, desenvolveram pesquisas que indicavam uma dialética entre mística e poética.

Em seu estudo sobre mística e poesia em San Juan, Gallardo (1992, p. 204, tradução nossa), nos propõe o seguinte questionamento: “a poesia mística, é mística?, é poesia?, é

primeiro uma ou depois a outra?"[6]. E em seguida nos mostra que, se a experiência mística quer ser transmitida como tal, é necessário recorrer a linguagem poética, para, com isso, despertar no leitor sugestões inesperadas e inefáveis.

Baralt, professora da Universidade de Porto Rico e estudiosa dos textos sanjuanistas, nos diz que "San Juan é possivelmente o único poeta ocidental que cria uma linguagem infinita – o único capaz de traduzir seu encontro com o absoluto." (1978, p. 31, tradução nossa)[7]. Com essa afirmação, a autora nos mostra que o misticismo encontra na linguagem poética uma melhor forma de expressão. Em relação ao poema *Cántico*, a autora destaca sua intertextualidade com *Cântico dos Cânticos*, como também mostra que não há um sistema unitário de concordância entre e o poema e os comentários em prosa feitos pelo autor, posto que a leitura dos versos podem dizer outras coisas.

Sobre essa temática, Duque (1990, p. 2, tradução nossa), diz que "o único modo de expressar o inefável é, precisamente, mediante a linguagem poética."[8] Sendo assim, conclui-se que, embora a mística e a poesia sejam coisas distintas, pode ocorrer um diálogo entre ambas, dado que a linguagem poética surge como um meio de difusão da mensagem que o místico quer expressar. A autora também destaca a dualidade de linguagem presente nos textos de San Juan, de modo que é perceptível uma formulação antitética nos seus escritos poéticos.

No que diz respeito as produções literárias brasileiras sobre essa temática, encontramos a dissertação de mestrado da Professora Josilene Simões Carvalho Bezerra, *Poesia e espiritualidade no Cântico Espiritual de San Juan de La Cruz* (2011). O referido trabalho expõe evidências significativas do diálogo entre mística e poesia no poema *Cántico Espiritual*, objeto de estudo deste trabalho.

Em relação a dualidade de linguagem nas obras sanjuanistas, de acordo com Paz (1994, p. 23), "encontrou na época moderna, resistências e equívocos. Alguns se empenham em vê-los como textos unicamente eróticos; outros consideram sacrilégios." Essa disparidade de interpretação dos versos, por parte de alguns estudiosos, vão contra o pensamento de outros teóricos abordados neste trabalho.

Partindo do pressuposto que a Literatura Comparada nos permite comparar uma obra literária com outra área do conhecimento, o presente trabalho tem por objetivo evidenciar a

---

[6] "la poesía mística ¿es mística?, ¿es poesía?, ¿es primero lo uno y luego lo otro?" (GALLARDO, 1992, p. 204).

[7] "San Juan es posiblemente el único poeta occidental que crea un lenguaje – el único capaz de traducir su encuentro con el absoluto." (BARALT, 1978, p. 31).

[8] "El único modo de expresar lo inefable es, precisamente, mediante el lenguaje poético." (DUQUE 1990, p. 2)

dialética, como arte do diálogo[9], em meio as disparidades que existem entre a mística, como experiência religiosa transcendental, e a poesia, enquanto linguagem, nos textos poéticos de San Juan, confirmando, assim, uma posição já estabilizada por autores renomados como Baralt (1978), Duque (1990), Gallardo (1992), entre outros. E para uma comprovação de tal fato, utilizamos como *corpus* um dos poemas do autor, intitulado *Cántico Espiritual B.* Dessa forma, pretende-se dar ênfase a algo que vem sendo estudado tanto dentro quanto fora da literatura e, com isso, dar novas contribuições, referente a uma reflexão sistemática que ocorre nas relações entre mística e poesia.

Além das discussões sobre mística e poesia, o presente trabalho começa com uma exposição sobre o *corpus*, mediante uma leitura hermenêutica e uma investigação das fontes pelas quais ele foi constituído. A referida exposição visa apresentar ao leitor um maior número de informações referentes ao texto em análise, propiciando, assim, ao mesmo uma melhor compreensão do tema central.

A escolha do *corpus* se deu pelo fato do poema *Cántico Espiritual B* ser mais representativo por suas inúmeras alegorias, imagens e símbolos. Ademais pela forma como o texto se apresenta em diálogos entre a esposa (alma) e o Esposo (Cristo), seguindo o modelo das vias (purgativa, iluminativa e unitiva) que compõem o itinerário da trajetória do misticismo cristão. Em vista disso, o texto apresenta uma diversidade de informações que favorecem um melhor desenvolvimento do tema proposto.

O título *Cántico Espiritual* foi posto pelo Fray Jerónimo de San José, quando a obra foi publicada pela primeira vez, no ano de 1630. San Juan, por sua vez, se referia ao poema como *Canciones de la esposa*. O presente poema possui duas versões, a primeira, chamada de *Cántico Espiritual A*[10], foi escrita quando o poeta estava no cárcere de Toledo, no ano de 1578, e dedicado à Madre Ana de Jesús. E a segunda, intitulada de *Cántico Espiritual B,* foi redigida entre 1584 e 1586, em Granada. No primeiro escrito, o texto possuía 39 estrofes e um tom mais lírico, breve e espontâneo. Já no segundo, foi acrescentado a estrofe de nº 11, como também foram alteradas as ordens de algumas estrofes e ampliados os comentários em prosa da versão anterior.

De acordo com Ruiz (1994), a versão *B* do poema possui um caráter mais doutrinal e pedagógico do que a anterior, visto que as vias (purgativa, iluminativa e unitiva) são apresentadas em uma sequência lógica. Além disso, é possível encontrar uma assemelha ao

[9] Verbete do Dicionário Aurélio.
[10] A versão *A* do poema se encontra no anexo I deste trabalho.

livro bíblico do Antigo Testamento, *Cântico dos Cânticos*, uma vez que em ambos textos aparece uma figura feminina, em um ambiente pastoril, aficionada pelo desejo de encontrar seu o Amado. No mais, o poema representa uma asserção ao inefável, dificultando, desse modo, a compreensão do mesmo. Sob esse pretexto, Rodríguez (2009) nos diz que a leitura da poética de San Juan não é de fácil compreensão, porque ele utiliza uma linguagem técnica, simbólica e para pessoas em um caminho espiritual avançado.

Podemos ainda destacar que as estrofes do poema são chamadas de canções pelo autor, de acordo com Azcar (1972) as composições poéticas de qualquer gênero e forma da época assim eram chamadas, em outras palavras, trata-se de um costume dos antepassados. O texto ainda possui uma estética bem definida, sendo composto por uma lira de rimas consoantes e perfeitas, com 39 estrofes de 5 versos e 1 de 6, em que os mesmos possuem de 7 e 11 sílabas, seguindo o modelo criado por Boscán e Garcilaso na qual se combinam os versos heptassílabos e hendecassílabos em um determinado esquema. Vejamos a primeira estrofe (canção) como uma demonstração disso:

¿Adónde te escond*iste*,	7a
Amado, y me dejaste con gem*ido*?	11B
Como el ciervo hu*íste*,	7a
habiéndome her*ido*;	7b
salí tras ti clamando, y eras *ido*.	11B

(CRUZ, 2014, p. 735)

Desse modo, a partir do que já foi escrito sobre misticismo e poética nas obras de San Juan, objetiva-se estabelecer uma conexão entre a base teórico-conceitual de mística e poesia com a análise do poema *Cántico Espiritual B.* Nesse percurso, faz-se necessário apresentar as possíveis leituras que podemos ter do texto em questão, assim como analisar suas relações com outros textos, e por fim comprovar com elementos presentes no poema um possível diálogo entre a mística e a poesia. Obviamente, não se trata de afirmar que a mística, enquanto experiência religiosa, esteja a serviço da poesia ou vice-versa, mas de mostrar que ambas embora pertençam a aéreas distintas podem dialogar entre si, como afirmam alguns teóricos já citados anteriormente.

No que diz respeito à organização deste trabalho, ele possui a seguinte divisão: no segundo capítulo, descreveremos a dualidade da linguagem presente no *Cántico Espiritual B*, tendo como suporte teórico as teorias de Duque (1990) sobre uma formulação antitética nos escritos sanjuanistas, e Paz (1994) que evidencia a existência de uma dupla interpretação do poema. Assim, tentaremos descrever como se faz presente essa linguagem dual no referido

poema em análise, assinalando, desse modo, as técnicas usadas pelo autor na construção poética de seus textos, como também na transmissão de seus ensinamentos místicos.

No terceiro capítulo, a partir das concepções de Eliade (2001), de que o sagrado e o profano são experiências que se constituem por meio da história e da cultura, e tendo em vista que a literatura produzida na segunda fase do Renascimento espanhol é uma mescla entre religião e cultura, faz-se, portanto, necessário abordarmos os aspectos do sagrado e do profano, levando em conta o contexto histórico, social e literário da época em que a obra foi escrita. Ademais, a partir das concepções de Moisés (1978) sobre a intertextualidade, tentaremos abordar o diálogo que o poema estabelece com o texto bíblico, com outro texto de cunho religioso, como também com obras profanas do Renascimento espanhol.

No quarto capítulo, a partir de uma exposição sobre o que venha ser mística cristã, tentaremos expor argumentos que comprovam a necessidade de se recorrer a uma linguagem poética, posto que se trata de uma experiência inefável em que a linguagem corrente não é capaz de descrevê-la, segundo as teorias dos seguintes autores Baralt (1978), Duque (1990), Gallardo (1992), entre outros. Para isso, será necessário evidenciar aspectos teológicos que compõem a mística cristã, além de destacar a necessidade de recorrer à poesia com a finalidade de transmitir uma mensagem de cunho religioso. E por fim, destacamos aspectos inovadores da chamada poesia mística.

2 A DUALIDADE DO *CÁNTICO ESPIRITUAL B*

De acordo com as concepções de Alonso (1942), San Juan, com sua poesia, segue o modelo de outros autores *ao divino*, prática essa que consistia em transladar temas da poética erótica para a religiosa. Trata-se, portanto, de um costuma antigo, visto que o *Cântico dos Cânticos*, escrito antes de Cristo, já seguia esse mesmo esquema. No tocante ao *Cántico* é perceptível que o autor, ao se referir a sua relação com a Divindade, utiliza uma linguagem impregnada de erotismo, não com o intuito de desmistificar o que parece ser tão sagrado, mas dar ênfase a uma experiência entre o humano e o Divino, em que o amor é o tema central.

Desse modo, o *Cántico* nos revela o caminho de ascensão da alma (sujeito lírico) que culmina na união com Amado (Cristo). Assim, o referido texto segue o modelo das três vias (purgativa, iluminativa e univita) que compõem o itinerário do místico cristão. Caminho esse que nos apresenta um paradoxo, pelo fato de se tratar de uma experiência dolorosa, sofrida, que envolve a morte de si mesmo, mas que traz paz, gozo, felicidade.

A partir do que nos mostra Duque (1990, p. 26, tradução nossa) ao se referir aos seguintes aspectos antitéticos nos escritos sanjuanistas, como "criatura com Criador, sensual com espiritual, visível com invisível, temporal com eterno, manjar celestial puro espiritual com o manjar de sentido puro sensual, desnudes de Cristo com retenção em algo."[11] E em consonância as afirmações de Paz (1994) que nos mostra uma possível uma leitura dos poemas do autor a partir de duas perspectivas, religiosa e erótica, em meio a uma discussão, por parte de alguns estudiosos, que consideravam as obras meramente eróticas, enquanto outros consideravam determinada associação como um sacrilégio.

Isto posto, por meio das afirmações dos teóricos, no presente capítulo discutiremos uma possível interpretação do *corpus* sobre duas perspectivas distintas, porém sem criar um conflito entre elas. Partimos da ideia que a mística, como relação direta e íntima com Deus e por ser inefável, encontra nas expressões eróticas da poesia profana uma maneira de tentar explicar como se dá união com a Divindade. Ademais, pelo caráter polissêmico do texto poético, acreditamos que, por meio desse gênero, é possível sempre encontramos múltiplos sentidos.

[11] "Criatura con Criador, sensual con espiritual, visible con invisible, temporal con eterno, manjar celestial puro espiritual con el manjar del sentido puro sensual, desnudez de Cristo con asimiento en alguna cosa." (DUQUE, 1990, p. 26)

2.1 A mensagem religiosa

O itinerário místico, composto por três vias, desenvolvido por São Tomás de Aquino, segundo Arinteto (2016), chegou até os místicos espanhóis, sobretudo a San Juan. Desse modo, ao escrever o *Cántico,* o autor se utilizou das três vias (purgativa, iluminativa e unitiva), com o objetivo de descrever o caminho pelo qual o homem deve percorrer até alcançar a sua perfeição e, com isso, unir-se a Cristo por meio do chamado matrimônio espiritual.

Na versão *B* do poema, aqui analisado, as vias aparecem em uma sequência lógica, tendo em vista que na primeira versão, as estrofes referentes a via iluminativa e unitiva foram escritas de maneira aleatória. Em virtude disso, autores, como Ruiz (1994), enfatizam que essa segunda versão está organizada de maneira mais teológica e didática.

Consoante com as afirmações de Rodríguez (2009), podemos dividir o poema da seguinte maneira, da canção 1 ao início da 13 corresponde a via purgativa, destacando, assim, a busca pelo Amado (Cristo) e a luta contra o pecado. A iluminativa começa com a fala do Esposo na canção 13 e segue até a 21, e expressa uma evolução espiritual, indicando uma habilidade na prática das virtudes. Já a unitiva se inicia com a canção 22 e estende-se até a 40, é o clímax representado pela união mística, entre Amado (Cristo) e amada (alma).

De acordo com Eulogio Pacho (1983 apud RODRÍQUEZ, 2009, p. 90, tradução nossa), os passos mais importantes do *Cántico B*, são:

- *"¿Adónde te escondiste*… o texto começa relatando um estado espiritual avançado (canções 1 e parte da 2)
- *Buscando mis amores*... busca afanosa do Amado (3,5).
- ¡Ay!, ¿quién podrá sanarme!... ânsias de amor impaciente (6-12).
- *¡Apártalos, Amado*,… primeiro encontro com o Amado e desposório espiritual (13-15).
- *Cazadnos las raposas*... visitas e ausências do Amado, preparação para a união transformante (16-21).
- *Entrado se ha la esposa*… união plena do matrimonio espiritual (22-27).
- *Mi alma se ha empleado*… visão retrospectiva do caminho percorrido.
- *Gocémonos, amado, y vámonos a ver en tu hermosura*… a alma suspira por uma visão em glória (36-40).[12]

12

- *"¿Adónde te escondiste*… arranque desde una situación espiritual avanzado (canciones: 1 y parte de 2).
- *Buscando mis amores*... búsqueda afanosa del Amado (3,5).
- *¡Ay!, ¿quién podrá sanarme!*... ansias de amor impaciente (6-12).
- *¡Apártalos, Amado*,… primer encuentro con el Amado y desposorio espiritual (13-15).
- *Cazadnos las raposas*... visitas y ausencias del Amado, preparación para la unión transformante (16-21).

Durante o período de purgação, ou também chamado caminho dos principiantes, a personagem da esposa (a alma, sujeito lírico) surge na narrativa desejosa de se desprender de sua vida terrena, uma vez que seu objetivo é alcançar a perfeição e, consequentemente, unir-se ao seu Esposo (Cristo). Em razão disso, é possível encontrar nos versos seguintes uma certa impaciência do sujeito, um estado de melancolia que é fruto da ausência do Amado. Merece destaque a palavra *Amado*, que aparece em maiúsculo, para evidenciar o grau de superioridade do amor buscado pela alma; quer dizer, não se trata um amor qualquer, mas de uma experiência amorosa com o Divino. Podemos constatar essas afirmações nas seguintes estrofes:

ESPOSA

1. ¿Adónde te escondiste,
Amado, y me dejaste con gemido?
Como el ciervo huíste,
habiéndome herido;
salí tras ti clamando, y eras ido.

2. Pastores, los que fuerdes
allá por las majadas al otero,
si por ventura vierdes
aquel que yo más quiero,
decilde que adolezco, peno y muero.

3. Buscando mis amores
iré por esos montes y riberas;
ni cogeré las flores
ni temeré las fieras,
y pasaré los fuertes y fronteras.

PREGUNTA A LAS CRIATURAS

4. ¡Oh bosques y espesuras
plantadas por la mano del Amado!,
¡oh prado de verduras
de flores esmaltado!,
decid si por vosotros ha pasado.

RESPUESTA DE LAS CRIATURAS

5. Mil gracias derramando
pasó por estos sotos con presura
y, yéndoles mirando,
con sola su figura
vestidos los dejó de su hermosura.

- *Entrado se ha la esposa*… unión plena del matrimonio espiritual (22-27).
- *Mi alma se ha empleado*… mirada retrospectiva al camino andado.
- *Gocémonos, amado, y vámonos a ver en tu hermosura*… el alma suspira por la visión en gloria (36-40).” (PACHO apud RODRIQUEZ, 2009, p. 90) [12]

ESPOSA

6. ¡Ay!, ¿quién podrá sanarme?
Acaba de entregarte ya de vero;
no quieras enviarme
de hoy más ya mensajero,
que no saben decirme lo que quiero.

7. Y todos cuantos vagan
de ti me van mil gracias refiriendo,
y todos más me llagan,
y déjame muriendo
un no sé qué que quedan balbuciendo.

8. Mas ¿cómo perseveras,
¡oh vida!, no viviendo donde vives
y haciendo porque mueras
las flechas que recibes
de lo que del Amado en ti concibes?

9. ¿Por qué, pues has llagado
aqueste corazón, no le sanaste?
Y, pues me le has robado,
¿por qué así le dejaste
y no tomas el robo que robaste?

10. Apaga mis enojos,
pues que ninguno basta a deshacellos,
y véante mis ojos,
Pues eres lumbre dellos,
y sólo para ti quiero tenellos.

11. Descubre tu presencia,
y máteme tu vista y hermosura;
mira que la dolencia
de amor, que no se cura
sino con la presencia y la figura.

12. ¡Oh cristalina fuente,
si en esos tus semblantes plateados
formases de repente
los ojos deseados
que tengo en mis entrañas dibujados!

13. ¡Apártalos, Amado,
que voy de vuelo!
(CRUZ, 2014, p. 735-736)

Um aspecto a ser destacado é o contínuo contato da personagem, esposa, com a natureza, como podemos constatar pelos seguintes vocábulos: *bosques, ribeira, flores, verduras, fonte.* Essas expressões, além de apresentar uma ligação com a poesia bucólica da

época, nos revela que a alma, em seu processo de purificação, busca não o que está no exterior, mas algo no seu interior. Conforma San Juan (2014) a busca pelo Amado (Cristo) deve ocorrer a partir de uma experiência interior.

Com os seguintes versos da estrofe de número 3: “ni temeré las fieras,/ y pasaré los fuertes y fronteras”, o sujeito lírico (a esposa) se mostra determinada em ir contra tudo aquilo que a impede de encontrar o seu Amado. Nos comentários sobre o poema, o autor diz que as feras, os fortes e fronteiras são metáforas que representam os três inimigos da alma: o mundo, o demônio e a carne. Inimigos esses que podem ser um empecilho no caminho de evolução espiritual do sujeito.

Na continuidade, nas estrofes de número 4 e 5, a busca pela perfeição é representada por uma indagação da esposa às criaturas da natureza, que, por sua vez, em coro, respondem aos anseios da amada, dando-lhe apenas pistas do Amado, uma vez que a natureza, como parte da criação divina, revela o seu criador. Ademias, na fase de purificação em que se encontra alma, é impossível um contato mais próximo com a Divindade, dado que segundo visão religiosa o pecado afasta o homem de Deus.

Nas estrofes que seguem, sobretudo na canção de número 6, o sujeito lírico em estado melancólico, sofre pela ausência do seu Amado. De outra forma, percebe-se uma queixa à vida corporal, vida essa que parece impor barreiras ao tão desejado matrimônio espiritual. Nisso, observa-se uma angústia por não ter obtido naquele momento à perfeição. E por fim, com os versos da estrofe de número 13: “¡Apártalos, Amado,/ que voy de vuelo!”, a amada se mostra preparada para um novo estágio do caminho místico.

Terminada, assim, a via dos principiantes, a alma entra numa fase de iluminação. Agora já purificada, ela entra num estado chamado de desposório espiritual e goza da presença do seu Amado. Nessa etapa, o sujeito possui um saber especial, diferente do saber mundano, pois ele já se encontra subordinada à vontade divina. Além disso, nessa etapa uma graça divina o auxilia, diferenciando, desse modo, do estado anterior no qual era necessário um esforço próprio para se chegar à santidade. Podemos dizer que se trata de uma noite tranquila (*noche sosegada*) [13]., como encontramos no primeiro verso da estrofe de número 15. Portanto, com os últimos versos da canção de número 13, inicia-se, então, a via iluminativa.

[13] É importante frisar que, embora essa fase seja tratada como noite tranquila, isso não quer dizer que a alma não venha a passar por momentos de tribulações. Conforme Rodríguez (2009) durante essa etapa a alma pode sofrer alguns tormentos, como: debilitações, detrimentos, fraqueza de estômago, desconjutamento dos ossos. E sem a ajuda de Deus a alma poderia morrer devido à fadiga do espírito e a ausência do Amado.

ESPOSO

13 - Vuélvete, paloma,
que el ciervo vulnerado
por el otero asoma
al aire de tu vuelo, y fresco toma.

ESPOSA

14. Mi Amado, las montañas,
los valles solitarios nemorosos,
las ínsulas extrañas,
los ríos sonorosos,
el silbo de los aires amorosos;

15. la noche sosegada
en par de los levantes del aurora,
la música callada,
la soledad sonora,
la cena, que recrea y enamora.

16. Cazadnos las raposas,
que está ya florecida nuestra viña,
en tanto que de rosas
hacemos una piña,
y no parezca nadie en la montiña.

17. Detente, cierzo muerto;
ven, austro, que recuerdas los amores,
aspira por mi huerto
y corran tus olores,
y pacerá el Amado entre las flores.

18. ¡Oh ninfas de Judea!,
en tanto que en las flores y rosales
el ámbar perfumea,
morá en los arrabales
y no queráis tocar nuestros umbrales.

19. Escóndete, Carillo,
y mira con tu haz a las montañas
y no quieras decillo;
mas mira las campañas
de la que va por ínsulas extrañas.

ESPOSO

20. A las aves ligeras,
leones, ciervos, gamos saltadores,
montes, valles, riberas,
aguas, aires, ardores
y miedos de las noches veladores:

21. por las amenas liras
y cantos de serenas, os conjuro

que cesen vuestras iras
y no toquéis al muro,
por que la esposa duerma más seguro.
(CRUZ, 2014, p. 737-738)

A presente via, divergente da purgativa, começa com a fala do Esposo, em resposta aos questionamentos de sua amada nos versos anteriores. Por meio dessa resposta que o Amado (Cristo) dá a sua amada, é possível comprovar o estado de purificação alcançado, até então, pelo sujeito, posto que o pecado representava uma separação entre a alma e a Divindade, impedindo, dessa forma, uma comunicação entre ambos.

Com o seguinte verso, "Vuélvete, paloma", o Amado pede ao sujeito lírico que regresse (*vuélvete*); com isso, nota-se que o Esposo parece deter o voo espiritual da sua amada, para indicá-la que existe ainda um caminho a ser percorrido. De acordo com San Juan (2014), Cristo pede o regresso da alma, pois ela não se encontrava preparada ainda para o matrimônio espiritual, estado esse que não é determinado pela vontade sujeito, mas pela divina.

Por meio da canção de número 13, é notório que, a partir da via iluminativa, o místico começa a experimentar alguns fenômenos espirituais[14], entre eles, o êxtase. Essa experiência espiritual ocorre quando a alma tem a impressão de estar fora do corpo; sentindo, ao mesmo tempo, uma sensação de relaxamento e gozo. Como descreve o próprio autor (2014), no êxtase a alma goza do Espírito de Deus. Vale salientar, que embora não haja uma perda da consciência, torna-se difícil descrever por meio da linguagem a tal experiência.

De acordo com Sciadini (2002, p. 640), o Amado costuma "conceder algumas manifestações espirituais de sua presença. Por diversos meios, a fim de proporcionar-lhes consolação, deleite e alegria." Dessa maneira, nota-se que nessa etapa a alma sente a presença do Amado, mas de maneira encoberta, pois não há uma revelação total, devido ao seu caráter transcendental.

Em outro momento, nos dois primeiros versos da estrofe de número 16: "Cazadnos las raposas, / que está ya florescida nuestra viña", o sujeito lírico parece entusiasmado com as experiências místicas vivenciadas por ele, e apela para que nada possa distanciá-lo daquele estado de gozo no qual se encontra. A *vinha*, elemento bastante simbólico no contexto bíblico, aparece no texto representado o local onde estão plantadas todas as virtudes alcançadas pela alma (CRUZ, 2014).

[14] Segundo Rodríguez (2009), durante a via iluminativa, a alma experimenta alguns fenômenos extraordinários de prazer, como: raptos, êxtases, voos do espírito, conhecimento de segredos divinos, sentimentos do poder de Deus, entre outros.

Na estrofe de número 18, merece destaque a expressão *ninfas de Judea*. Segundo San Juan (2014), em seu comentário sobre o poema, a palavra *ninfas* remete às imaginações, fantasias e inclinações ao pecado. E elas, também, são aquelas responsáveis pela sedução do homem, afastando-o, assim, do caminho da perfeição. Já a palavra *Judea* é usada para mostrar a parte inferior ou sensitiva do homem, posto que ele é visto como fraco e carnal, da mesma forma como foi o povo judaico como consta nas narrações bíblicas.

Terminado o estado iluminativo, a alma atinge a perfeição e, com isso, se une ao seu Amado (Cristo). A presente via representa o clímax, o máximo grau de conhecimento que o homem pode obter de uma realidade superior divina. E esse conhecimento leva-o a querer estabelecer uma relação afetivo-amorosa com o Divino, o chamado matrimônio espiritual.

Segundo Sciadini (2002, p. 734):

> Trata-se de uma transformação total no Amado; nela se entregam ambas as partes por inteira posse de uma a outra, com certa consumação de união de amor, em que a alma é feita toda divina, e se torna Deus por participação, tanto quanto é possível nessa vida.

Dessa forma, ao alcançar o último grau das escalas místicas, a alma sofre uma espécie de divinização, ela passa a agir como o próprio Cristo, até os sentimentos em relação as pessoas e as coisas são divinizados. Também, nesse estágio de ampla união entre a alma e o Divino, torna-se quase impossível explicar tais fatos vivenciados por ela, pois não há uma compreensão de tudo que está se passando, devido a inefabilidade própria da experiência mística. Segundo os teólogos, especialmente os místicos, Deus é mistério, com isso, percebe-se uma limitação da linguagem para descrevê-Lo. Sendo assim, nota-se que com os seguintes versos da estrofe de número 26, “de mi amado bebí, y, cuando salía / por toda aquesta vega, / ya cosa no sabía”, que a experiência como a Divindade pode ser comparada a um estado de embriaguez, em que não é possível entender por completo o que está se passando.

ESPOSO

22. Entrado se ha la esposa
en el ameno huerto deseado,
y a su sabor reposa,
el cuello reclinado
sobre los dulces brazos del Amado.

23. Debajo del manzano,
allí conmigo fuiste desposada,
allí te di la mano,

y fuiste reparada
donde tu madre fuera violada.

24. Nuestro lecho florido,
de cuevas de leones enlazado,
en púrpura tendido,
de paz edificado,
de mil escudos de oro coronado.

25. A zaga de tu huella
las jóvenes discurren al camino,
al toque de centella,
al adobado vino:
emisiones de bálsamo divino.

ESPOSA

26. En la interior bodega
de mi amado bebí, y, cuando salía
por toda aquesta vega,
ya cosa no sabía
y el ganado perdí que antes seguía.

27. Allí me dio su pecho,
allí me enseñó ciencia muy sabrosa,
y yo le di de hecho
a mí sin dejar cosa;
allí le prometí de ser su esposa.

28. Mi alma se ha empleado
y todo mi caudal en su servicio;
ya no guardo ganado,
ni ya tengo otro oficio,
que ya sólo en amar es mi ejercicio.

29. Pues ya si en el ejido
de hoy más no fuere vista ni hallada,
diréis que me he perdido,
que, andando enamorada,
me hice perdidiza, y fui ganada.

30. De flores y esmeraldas,
en las frescas mañanas escogidas,
haremos las guirnaldas,
en tu amor floridas
y en un cabello mío entretejidas.

31. En sólo aquel cabello
que en mi cuello volar consideraste,
mirástele en mi cuello
y en él preso quedaste,
y en uno de mis ojos te llagaste.

32. Cuando tú me mirabas,
su gracia en mí tus ojos imprimían:

por eso me adamabas,
y en eso merecían
los míos adorar lo que en ti vían.

33. No quieras despreciarme,
que, si color moreno en mí hallaste,
ya bien puedes mirarme
después que me miraste,
que gracia y hermosura en mí dejaste.

34. La blanca palomica
al arca con el ramo se ha tornado,
y ya la tortolica
al socio deseado
en las riberas verdes ha hallado.

35. En soledad vivía
y en soledad ha puesto ya su nido,
y en soledad la guía
a solas su querido,
también en soledad de amor herido.

36. Gocémonos, Amado,
y, vámonos a ver en tu hermosura
al monte y al collado,
do mana el agua pura;
entremos más adentro en la espesura.

37. Y luego a las subidas
cavernas de la piedra nos iremos
que están bien escondidas,
y allí nos entraremos,
y el mosto de granadas gustaremos.

38. Allí me mostrarías
aquello que mi alma pretendía,
y luego me darías
allí tú, vida mía,
aquello que me diste el otro día:

39. El aspirar del aire,
el canto de la dulce filomena,
el soto y su donaire
en la noche serena,
con llama que consume y no da pena.

40. Que nadie lo miraba…
Aminadab tampoco parecía;
y el cerco sosegaba,
y la caballería
a vista de las aguas descendía.
(CRUZ, 2014, p. 738-740)

Na estrofe de número 23, encontramos uma explicação teológica para a expressão *matrimônio espiritual*. Nos presentes versos, o Esposo (Cristo) lembra a sua amada que, com sua morte na cruz, simbolizada aqui pela macieira, foram redimidos os pecados do mundo. E, com isso, Ele desposou consigo a natureza humana, que se encontrava afastada devido ao pecado cometido pela primeira mãe (Eva), ao comer do fruto proibido (a maçã), como é relatado no livro do *Gênesis* 3,6. Sendo assim, por ela ter violado a lei, o pecado entrou no mundo e, em consequência disso, o homem não poderia viver em plena harmonia com o seu Criador, o chamado matrimônio espiritual. Matrimônio esse que foi restabelecido pela morte de Cristo na cruz, como encontramos nos seguintes versos: "allí te di la mano, / y fuiste reparada."

Na 27, a amada compara o estado unitivo, com o seu Amado, a um *leito florido*, dado que a palavra *florido* remete às virtudes alcançadas pela alma, porque sem elas não poderia ocorrer tal união. E com os dois primeiros versos da canção de número 27: "Allí me dio su pecho, / allí me enseño ciencia muy sabrosa", o sujeito lírico se refere à teologia mística, que segundo o autor, trata-se de uma ciência de amor e o mestre é o próprio amor (Cristo). Em outras palavras, a mística constitui uma relação de amor mútuo entre Deus e o homem.

Nas estrofes que se seguem, merece destaque o seguinte verso da canção de número 29: "me hice perdidiza, y fui ganada." Aqui, o sujeito lírico se revela indiferente às coisas temporárias, uma vez que há uma total submissão à vontade divina, em que viver e morrer parece ser a mesma coisa. Isto posto, percebe-se uma assimetria entre o plano temporal e o espiritual, no qual o espiritual pressupõe o temporal.

A *pombinha branca (blanca palomita)*, remete-nos à passagem bíblica do livro do *Gênesis* (8,9), que mostra que a pomba no dilúvio, não tendo onde pousar o pé, voltou para a arca de Noé com um raminho de oliveira no bico. Desse modo, por meio da analogia que o autor faz com o texto bíblico, é perceptível duas informações, uma seria o estado de pureza que se encontra o sujeito pelo uso do adjetivo branca, e outra corresponde ao estado unitivo que é simbolizado pela volta da pombinha (alma), como constatamos nos dois primeiros versos da canção de número 34: "La blanca palomica / al arca com el ramo se há tornado."

Por fim, com a canção de número 40, o sujeito lírico se mostra em plena harmonia com o seu Esposo (Cristo). Constatamos, dessa forma, que a alma atingiu o máximo grau de perfeição segundo a sua crença, e nem mesmo *Aminadab*, personagem bíblico, que no texto configura o demônio, pode desfazer a santidade conquistada por ela, como nota-se no verso: "Aminadab tampoco parecía."

2.2 A retórica erótica

O *Cántico Espiritual* pode ser compreendido como um colóquio amoroso entre os personagens, amada (a alma) e o seu Amado (Cristo). É um típico poema ao divino, um texto de temática religiosa com elementos da poesia erótica, assim como é o *Cântico dos Cânticos*. Desta forma, por meio dos diálogos dos personagens no decorrer da narrativa encontramos expressões que vão nos evidenciar um erotismo.

Algo que nos chama atenção de início é o uso dos vocábulos, *Amado* e *Esposo*, que são usados para se referir à pessoa de Cristo. O emprego dessas palavras nos prova que o autor, a exemplo do texto poético de Salomão, além de fugir de um formalismo teológico no modo de escrever, nos propõe uma visão do Divino a partir de uma experiência subjetiva. Desse modo, por meio dessa subjetividade, ele expressa seus sentimentos no que diz respeito à sua relação com a Divindade.

De acordo com Paz (1994, p. 100),

> É natural que os poetas místicos e os eróticos usem uma linguagem parecida: não há muitas maneiras de dizer o indivisível. Contudo, a diferença salta aos olhos: no amor o objeto é uma criatura mortal e na mística um ser intemporal que, momentaneamente, encarna nesta ou naquela forma.

O místico é alguém que deseja atingir o ápice da vida religiosa, construindo, assim, uma experiência unitiva com Deus. Em razão disso, a tal experiência vai além de um simples devocionismo de um ser inferior para um superior, pois ela tem a finalidade de unir dois elementos distintos. Nessa união, o religioso se aproxima do poeta erótico quando tenta descrever por meio da linguagem a tal relação amorosa, que, por sua vez, parece ser de difícil representação.

Araújo (2015) nos mostra que a experiência mística possui um caráter erótico, tendo em vista que cada ser humano vive em constante busca por aquilo que lhe foi separado, e o nome dado a esse anseio é *Eros*. Com isso, nota-se que embora a vida do místico seja permeada por uma constante luta contra as paixões carnais, ao referir-se ao amor divino (*Ágape*), pelos menos por meio de alguns escritos, temos a impressão que a sua relação com Deus se assemelha a uma experiência erótica.

Sobre essa espécie de amor erótico ao divino, Suárez (2013) vai nos dizer que no início do processo místico, na via purgativa, o sujeito ainda não participa do conhecimento amoroso de Deus, não possuindo, assim, um saber especial sobre Ele. Logo, o amor sentido é de ordem

erótica. E esse sentimento faz com que ele seja capaz de abandonar qualquer coisa, para se entregar por inteiro nessa relação amorosa. Podemos encontrar tais afirmações nas seguintes estrofes:

> 1. ¿Adónde te escondiste,
> Amado, y me dejaste con gemido?
> Como el ciervo huíste,
> habiéndome herido;
> salí tras ti clamando, y eras ido.
>
> 2. Pastores, los que fuerdes
> allá por las majadas al otero,
> si por ventura vierdes
> aquel que yo más quiero,
> decilde que adolezco, peno y muero.
>
> 3. Buscando mis amores
> iré por esos montes y riberas;
> ni cogeré las flores
> ni temeré las fieras,
> y pasaré los fuertes y fronteras.
> (CRUZ, 2014, p. 375)

Desse modo, percebe-se que o erotismo configura um jogo dialético entre o poeta e a linguagem. E esse jogo é a forma como o poeta faz uso da palavra. Assim, podemos dizer que no *Cántico Espiritual*, San Juan, por meio de metáforas, tenta explicar a inefabilidade que constitui a união mística, representando, dessa forma, a alma por uma figura feminina e Deus por uma masculina. E nesse contexto nupcial, o autor tenta aclarar, por meio de uma linguagem erótica, como se dá essa relação.

A expressão: "Amado, y me dejaste con gemido?", presente na canção 1, é a primeira prova concreta da conotação erótica da poesia sanjuanista, podendo provocar no leitor um certo espanto, sobretudo, naquele que não possui uma intimidade com o discurso teológico místico. Outro fato curioso na referida estrofe é o emprego da palavra *ciervo* (cervo), que nos remete a uma tradição da poesia popular antiga, na qual os amantes eram simbolizados por algum animal. De acordo com Hernández (2014), o símbolo do *ciervo* pode ser encontrado nas Cantigas galaico-portuguesas e sempre representava a figura do amante. Também a personagem, esposa, aparece simbolizada por aves, ambas pertencente à família de *columbidae*, como constatamos nas seguintes canções:

ESPOSO

> 13 - Vuélvete, **paloma**,
> que el ciervo vulnerado

Por el otero asoma,
al aire de tu vuelo, y fresco toma.

[…]

34. La blanca **palomica**
al arca con el ramo se ha tornado,
y ya la **tortolica**
al socio deseado
en las riberas verdes ha hallado.
(CRUZ, 2014, p.737-739)

Na poética sanjuanista, sobretudo no poema *Cántico Espiritual*, é possível encontrar vários elementos da natureza. Mas sobre o emprego de alguns elementos é interessante o que nos expõe Hernández (2014). Segundo esse autor, na poesia antiga, o homem possuía uma relação estreita com os ciclos naturais da vida e, com isso, costumava se referir a aspectos da vida humana por meio de elementos naturais. Assim, uma vez que a atividade sexual também está associada à vida homem, ele atribuiu uma conotação erótica a alguns elementos, como a água, o vento, o ar, entre outros.

Um dos elementos naturais eróticos abordados no referido poema é a água, simbolizada pela *cristalina fuente* (fonte cristalina). A fonte na tradição poética representa o lugar de encontro dos amantes. E o beber da água, como encontramos na canção de número 26, possui um teor erótico, que, em outras palavras, seria um passar de um estado seco para um úmido, como observamos nos exemplos abaixo:

12. ¡Oh cristalina fuente,
si en esos tus semblantes plateados
formases de repente
los ojos deseados
que tengo en mis entrañas dibujados!

[…]

26. En la interior bodega
de mi amado bebí, y, cuando salía
por toda aquesta vega,
ya cosa no sabía
y el ganado perdí que antes seguía.
(CRUZ, 2014, p. 736-738)

O vento, representado no poema pelo *cierzo* e *austro*, é outro símbolo erótico da poesia antiga. De acordo com Hernández (2014), ele pode representar o amante que se mete em qualquer parte. Ao analisarmos o uso dessa simbologia no *Cántico*, constatamos que o vento

representa o amante que penetra em lugares íntimos, como no horto, onde estão as flores que simbolizam o interior da amada, como vemos na seguinte estrofe:

> 17. Detente, cierzo muerto;
> ven, austro, que recuerdas los amores,
> aspira por mi huerto
> y corran sus olores,
> y pacerá el Amado entre las flores.
> (CRUZ, 2014, p. 737)

Merece destaque também a linguagem empregada pelos amantes do poema no que corresponde a via unitiva. No referido diálogo, é possível perceber, de forma mais concreta, a presença do discurso erótico, pois os versos estão impregnados de uma sensualidade, que descrevem a relação afetivo-amorosa dos dois. Ademais, a tal união dos amantes se dá no horto, mais precisamente debaixo de uma árvore, no texto simbolizado por uma macieira, que na poesia popular e tradicional representava um espaço onde ocorria o ato sexual, como constatamos nos exemplos abaixo:

> 22. Entrado se ha la esposa
> en el ameno huerto deseado,
> y a su sabor reposa,
> el cuello reclinado
> sobre los dulces brazos del Amado.
>
> 23. Debajo del manzano,
> allí conmigo fuiste desposada,
> allí te di la mano,
> y fuiste reparada
> donde tu madre fuera violada.
>
> […]
>
> 27. Allí me dio su pecho,
> allí me enseñó ciencia muy sabrosa,
> y yo le di de hecho
> a mí sin dejar cosa;
> allí le prometí de ser su esposa.
> (CRUZ, 2014, p. 738)

Como é perceptível, o *Cántico*, no tocante a sua estrutura, apresenta algumas metáforas eróticas, que, por sua vez, levaram alguns estudiosos a crerem que a poesia sanjuanista era puramente erótica. Segundo Paz (1994, p. 19), “o significado da metáfora erótica é ambíguo. Melhor dizendo, é plural. Diz muitas coisas, todas diferentes, mas em todas elas aparecem duas palavras: prazer e morte.”

Esse estado de prazer e morte refletido pela metáfora erótica, que nos diz Paz, vai de encontro ao pensamento de Bataille (1987), que nos aponta a existência de um paradoxo entre a vida e a morte no discurso erótico. E essa realidade é sentida tanto no orgasmo como pelo místico. Conforme o autor, tal experiência pode possibilitar uma sensação de prazer ao homem, como também produz um desejo de transgressão de fusão com o outro. Podemos dizer que esse paradoxo seria o chamado matrimônio espiritual, tão defendido pelos místicos católicos, em que o sujeito submetido à vontade divina experimenta uma espécie de morte do eu, ou seja, um desejo de viver para o outro, um sentir prazer até no próprio sofrimento. Tais afirmações podem ser percebidas pelas seguintes canções:

ESPOSA

8. Mas ¿cómo perseveras,
¡oh vida!, no viviendo donde vives
y haciendo porque mueras
las flechas que recibes
de lo que del Amado en ti concibes?

9. ¿Por qué, pues has llagado
aqueste corazón, no le sanaste?
Y, pues me le has robado,
¿por qué así le dejaste
y no tomas el robo que robaste?

10. Apaga mis enojos,
pues que ninguno basta a deshacellos,
y véante mis ojos,
pues eres lumbre dellos,
y sólo para ti quiero tenellos.

11. Descubre tu presencia,
y máteme tu vista y hermosura;
mira que la dolencia
de amor, que no se cura
sino con la presencia y la figura.

[…]

36. Gocémonos, Amado,
y vámonos a ver en tu hermosura
al monte y al collado,
do mana el agua pura;
entremos más adentro en la espesura.

37. Y luego a las subidas
cavernas de la piedra nos iremos
que están bien escondidas,

y allí nos entraremos,
y el mosto de granadas gustaremos.

38. Allí me mostrarías
aquello que mi alma pretendía,
y luego me darías
allí tú, vida mía,
aquello que me diste el otro día:

39. El aspirar del aire,
el canto de la dulce filomena,
el soto y su donaire
En la noche serena,
con llama que consume y no da pena.

40. Que nadie lo miraba…
Aminadab tampoco parecía;
y el cerco sosegaba,
y la caballería
a vista de las aguas descendía.
(CRUZ, 2014, p. 736-740)

Os elementos mitológicos que aparecem no poema, como as *serenas* (sereias) e *filomena*, também apontam para uma erotização do mesmo, uma vez que os cantos desses seres são sedutores. E outro fato curioso é que esse tipo de canto, embora não pertença a uma tradição cristã, não é posto como algo negativo pelo autor, como vemos nas seguintes canções:

21. por las amenas liras
y cantos de **serenas**, os conjuro
que cesen vuestras iras
y no toquéis al muro,
por que la esposa duerma más seguro.

[…]

39. El aspirar del aire,
el canto de la dulce **filomena**,
el soto y su donaire
En la noche serena,
con llama que consume y no da pena.
(CRUZ, 2014, p. 738-740)

Outro ponto discutido entre os estudiosos é a relação entre o êxtase e o orgasmo sexual, em especial para a escritora e psicanalista francesa, Marie Bonaparte (19? apud BATAILLE, 1987), a partir da sua análise sobre o texto da transverberação de Santa Teresa[15], existe sim uma

[15] O referido texto se encontra no *Livro da Vida* e descreve o êxtase vivido pela santa, em que na ocasião lhe aparece um anjo tendo na mão um dardo de ouro, que penetra o seu coração e, com isso, lhe causa uma sensação de dor e de prazer.

relação intrínseca entre ambos. A autora relata uma experiência vivida por uma amiga, que ao se ajoelhar diante do altar sentiu um prazer sobrenatural que parecia que o próprio Deus havia descido sobre ela. Mais tarde, ao se unir sexualmente com um homem, essa amiga relata que sentiu a mesma sensação de prazer. Essa versão é veementemente negada pelos religiosos, dado que para os teólogos e psicólogos cristãos, tais experiências revelam o caráter inefável do ocorrido. Para o Padre Beirnaert (1948, p. 380 apud BATAILLE, 1987, p. 146), "a experiência de movimentos sensíveis durante o êxtase não significa de forma a especificidade sexual da experiência. "

No presente estudo não se pretende chegar a um consenso, para saber se existe de fato uma relação entre o êxtase místico e o orgasmo. Nosso objetivo aqui é apresentar uma erotização da linguagem na elaboração do poema. No *Cántico,* o fenômeno do êxtase pode ser percebido na canção de número 13, no primeiro diálogo entre a esposa e o Esposo, como podemos ver:

> **ESPOSA**
>
> 13. ¡Apártalos, Amado,
> que voy de vuelo!
>
> **ESPOSO**
>
> - Vuélvete, paloma,
> que el ciervo vulnerado
> por el otero asoma,
> al aire de tu vuelo, y fresco toma.
> (CRUZ, 2014, p. 736-737)

Na estrofe, a partir da fala dos amantes, é notório um diálogo carregado de erotismo. A esposa com o desejo de se entregar ao seu Amado, se lança nos seus braços e, ele, por sua vez, como um cervo vai ao seu encontro, chamando-a de pomba. Conforme Abbagnano (1998), o êxtase pode ser compreendido como uma doação de si mesmo, desejo de contato, repouso e união.

Também não podemos deixar de retratar a relação que há entre erotismo e poesia. Sob esse pretexto Paz (1994, p. 14) vai dizer que:

> San Juan de la Cruz não queria dizer nada que fugisse dos ensinamentos da Igreja; apesar disso, sem querer, seus poemas diziam outras coisas... a periculosidade da poesia é inerente a seu exercício e é constante em todas as épocas e em todos os poetas.

Dessa forma, concluímos que apesar do texto poético ser produzido pelo autor para uma determinada finalidade a sua linguagem nos permite ir além, como é o caso do poema em análise. A linguagem poética empregada no *Cántico Espiritual B*, assim, como outras obras ao divino, como é o caso do *Cântico dos Cânticos*, se desvia do seu fim natural, nos permitindo enxergar para fora do discurso religioso. Em razão disso, elementos empregados por San Juan não só possuem um significado místico, como também nos comprova de fato uma interpretação por meio de um viés erótico.

3 *CÁNTICO ESPIRITUAL B* REFLEXO DO SAGRADO E DO PROFANO

Muito se discute que sagrado e profano são coisas distintas e que jamais podem se misturar. Porém, Eliade (2001) vai ressaltar que a experiência religiosa se torna mais concreta quando ela reflete aspectos da vida cotidiana. Dessa forma, dá-nos a entender que aspectos da vida, que parecem profanos, podem dar mais significação a um determinado texto religioso. Um exemplo desse diálogo entre o sagrado e o profano é o poema *Cántico*, que foi produzido a partir das experiências mística do autor com aspectos da poesia profana.

Segundo as concepções de Baralt (1985, p. 395, tradução nossa), "todo escritor é sempre um mosaico das influências mais diversas e San Juan não constitui caso à parte nesse sentido."[16] Assim, ao escrever o poema *Cántico Espiritual*, o autor não só fez uma intertextualidade com o livro bíblico do *Cântico dos Cânticos*, mas encontrou na tradição poética, sobretudo no modelo profano, uma melhor forma de transmitir seus ensinamentos religiosos.

A partir dos estudos bakhtinianos sobre dialogismo, Julia Kristeva (1974) nos diz que todo texto é uma retomada a outros textos, e essa apropriação pode ocorrer desde uma proximidade com um determinado gênero, até uma retomada explícita de outro escrito. Diante disso, constata-se que na produção literária esse recurso da intertextualidade é bastante utilizado, seja por meio da proximidade que pode ocorrer entre personagens de determinadas obras, até o uso de uma citação, que segundo Bakhtin (1981) seria o modo mais evidente de representação do discurso de outrem.

De acordo com Moisés (1978) a intertextualidade poética pode ser tácita, uma vez que o poeta não declara que está escrevendo a partir de outra obra. E quando isso ocorre revela uma igualdade, em que os dois textos aparecem em um mesmo nível. Entre as práticas intertextuais explícitas na produção literária, temos a citação, forma mais explícita de intertextualidade com o uso de aspas; a alusão, que é uma relação perceptível entre um enunciado e outro; a paráfrase, que é uma reescrita de algo já dito; a paródia, que possui um tom crítico e irônico e o pastiche, uma espécie de paródia sem apresentar um impulso satírico.

Partindo dessa perspectiva, o objetivo deste capítulo é evidenciar o diálogo que o *Cántico* faz com outras obras, religiosas e profanas. É importante frisar que as descrições referentes ao diálogo que o poema faz com o *Cântico dos Cânticos* representa uma parte maior

[16] "Todo escritor es siempre un mosaico de las influencias más diversas y San Juan no constituye caso aparte en este sentido." (BARALT, 1985, p. 395)

do capítulo, visto que é explícito as semelhanças entre as obras, além de ser um tema bastante abordado por diversos autores estudiosos das obras sanjuanistas.

3.1 A intertextualidade com o livro bíblico *Cântico dos Cânticos*

Autores como Alonso (1942), Guillen (1969), Ruiz (1994), entre outros já apontavam a semelhança existente entre o poema *Cántico Espiritual B (CB)*[17] e o livro *Cântico dos Cânticos (CC)*[18], uma vez que não é necessário ser exegeta bíblico para percebê-la. Outro fato curioso é que esse texto bíblico era um dos escritos preferidos de San Juan. Conta-se que, em seu leito de morte, ele pediu que a referida obra fosse lida.

Conforme Navarro (2011), pode-se atribuir três fatores que podem ter influenciado San Juan de la Cruz a utilizar o livro judaico na elaboração do *Cántico*: a tradição exegética patrística[19], o desenvolvimento medieval sobre o texto e o movimento cabalista espanhol[20], e a tradução do texto bíblico realizada pelo seu contemporâneo e professor Fray Luis de Léon[21].

O *Cântico dos Cânticos* foi escrito por volta de 450-300 a.C., e é uma das composições que compõem o conjunto de livros do Antigo Testamento chamado Sapienciais[22]. Ele se faz presente tanto na Bíblia judaica como na cristã. Sua autoria é atribuída ao rei Salomão, embora não existam evidências claras de quem, de fato, seja o autor.

O livro bíblico é composto por oito poemas, um pequeno preâmbulo e uma breve conclusão. Narra a história de um amor marcado por encontros e desencontros. São muitas as leituras e interpretações feitas desse texto de origem judaica, que vão desde um romance entre o rei Salomão e uma jovem israelita chamada Sulamita, há uma exegese hebreia que, por sua vez, enxerga nesse texto poético uma relação matrimonial entre Deus e o povo de Israel. E, por

[17] A sigla *CB* será utilizada para abreviar o no nome do poema *Cántico Espiritual B.*
[18] A sigla *CC* será utilizada como forma de abreviar o nome do livro do *Cântico dos Cânticos*.
[19] Compreende-se por exegese patrística a interpretação da Bíblia iniciada pelos Padres da Igreja nos primeiros séculos.
[20] De acordo com Navarro (2011), o movimento cabalístico na Península Ibérica floresceu durante o reinado de Afonso X (1230-1284). Na ocasião foram traduzidos na Escola de Tradutores de Toledo textos cabalísticos para o castelhano, como o *Talmude* e o *Alcorão*.
[21] O Fray Luis de Léon, pertencente à ordem religiosa agostiniana e professor da Universidade de Salamanca, traduziu o livro *Cântico dos Cânticos* da Bíblia hebraica para o castelhano. Além dessa tradução, o frei escreveu comentários sobre o poema, que segundo Haro et al. (1988), a interpretação feita pelo religioso não buscava uma interpretação mística da sexualidade contida no poema, limitando, assim, a uma glosa profana do amor humano.
[22]São livros que contêm orações, cânticos e poesias, escritos que apresentam a sabedoria e a espiritualidade do povo de Israel.

fim, uma interpretação cristã que identifica no texto uma união amorosa entre Cristo e sua Igreja.

Provavelmente, aficionado por essa interpretação cristã que é atribuída ao texto bíblico, San Juan encontrou, na obra, uma fonte de inspiração para a produção do *Cántico*. Embora existam evidências que comprovem uma analogia entre o *CB* e *CC,* ambos textos possuem suas particularidades. Isso posto, o texto sanjuanista não pode ser visto como uma mera cópia do poema bíblico.

O começo do *CB* apresenta uma semelhança com o início do capítulo 3 do *CC*, como podemos ver pelo exemplo abaixo:

Cántico Espiritual

ESPOSA

1. ¿Adónde te escondiste,
Amado, y me dejaste con gemido?
Como el ciervo huíste,
habiéndome herido;
salí tras ti clamando, y eras ido.

2. Pastores, los que fuerdes
allá por las majadas al otero,
si por ventura vierdes
aquel que yo más quiero,
decilde que adolezco, peno y muero.

3. Buscando mis amores
iré por esos montes y riberas;
ni cogeré las flores
ni temeré las fieras,
y pasaré los fuertes y fronteras.

PREGUNTA A LAS CRIATURAS

4. ¡Oh bosques y espesuras
plantadas por la mano del Amado!,
¡oh prado de verduras
de flores esmaltado!,
decid si por vosotros ha pasado.

[…]
(CRUZ, 2014, p. 735)

Cântico dos Cânticos

3,1 Em meu leito, pela noite,
Procurei o amado de meu coração.
Procurei-o e não encontrei!

3,2 Levantar-me-ei
rondarei pela cidade,
Pelas ruas, pelas praças,
Procurando o amado da minha alma...
Procurei-o e não o encontrei!...

3,3 Encontraram-me os guardas
Que rondavam a cidade.
"Vistes o amado da minha alma?"

[...]
(Ct, 3,1-3)[23]

[23] Todas as citações referentes ao livro do *Cântico dos Cânticos*, contidas neste trabalho, foram retiradas da Bíblia de Jerusalém.

Ao analisarmos as similaridades que há entre o início do *CB* e o fragmento do terceiro poema do *CC*, torna-se evidente a intertextualidade por meio de uma alusão ao texto bíblico. Dessa maneira, em ambos os textos, a temática parece ser a mesma, o amor de uma figura feminina que sofre pela ausência do seu amado e, com isso, sai a sua procura em um ambiente pastoril, apresentando uma fusão com o mesmo. Fusão essa que segundo Rosenfeld (1985) é uma das características do gênero lírico, que nos aponta a união do sujeito com o objeto, em que o objeto tem a função de revelar particularidades do eu.

Podemos encontrar outros elementos que são similares no *CB* e no *CC*, como por exemplo a paisagem, os personagens e alguns elementos simbólicos (a pomba, o olho, vinho, o cervo, o leito florido e Aminadab). Dessa forma, percebe-se que além das similaridades que há entre alguns versos, como foi visto anteriormente, o autor faz também uma alusão ao texto bíblico pelos elementos correspondentes.

Comecemos nossa análise pela paisagem, um elemento comum nas obras em questão, como vemos nos exemplos a seguir:

Cântico dos Cânticos

1,14 [...] meu amado é para mim
cacho de cipro florido
entre as vinhas de engadi.

1,17 - As vigas de nossa casa dão de cedro,
e o seu teto, de ciprestes.

2,8 A voz do meu amado!
vejam: vem correndo pelos montes,
saltitando nas colinas. [...]
(Ct, 1,14; 1,17; 2,8)

Cántico Espiritual

4. ¡Oh bosques y espesuras
plantadas por la mano del Amado!,
¡oh prado de verduras
de flores esmaltado!,
decid si por vosotros ha pasado.

[…]

14. Mi Amado, las montañas,
los valles solitarios nemorosos,
las ínsulas extrañas,
los ríos sonorosos,
el silbo de los aires amorosos;

[…]

16. Cazadnos las raposas,
que está ya florecida nuestra viña,
en tanto que de rosas
hacemos una piña,
y no parezca nadie en la montiña.
(CRUZ, 2014, p. 735-737)

A utilização de elementos naturais no *CB,* segundo Iglesia (2014) pode significar duas coisas, uma seria a naturalidade como o escritor lida com temas sobrenaturais, e a segunda seria a natureza como um elemento da criação divina. Algo semelhante vai nos dizer Navarro (2011), que a utilização de elementos da natureza na descrição paisagista do *CB* e *CC*, deve-se ao fato de criar um cenário do paraíso na terra, como também destacar Deus como origem da vida e criador dessa natureza.

Mas é importante frisar mesmo que os elementos naturais, *montes*, *vinha*, *bosques*, entre outros, apareçam nas referidas obras, os cenários são distintos. Conforme Ruiz (1968), o cenário do *CB* corresponde às terras de Castela na Espanha, devido sua extensão ampla, seca, bucólica e natural, e também por ser o lugar onde San Juan nasceu e viveu maior parte de sua vida. Já o cenário geográfico do *CC*, a partir das informações que se pode extrair do próprio texto em Ct 1,14; 3,9,[24] se refere à região que compreendia parte do império persa, administrada pelo rei Salomão.

Outro dado que apresenta uma aproximação entre os dois textos é a linguagem nupcial contida nos versos, por meio das falas dos amantes. É importante frisar que esse tipo de linguagem é muito utilizado nos discursos de cunho religioso, sobretudo nos discursos dos místicos cristãos, em que Deus é apresentado como figura masculina e a alma, por sua vez, como feminina, ocorrendo, assim, uma espécie de matrimônio. Nas referidas composições, as personagens femininas aparecem nas narrativas em busca do Amado, e após ocorrer o encontro, existe uma declaração de amor, como encontramos nos exemplos:

Cânticos dos Cânticos

3,1 Em meu leito, pela noite,
Procurei o amado de meu coração.
Procurei-o e não encontrei!

3,2 Levantar-me-ei
rondarei pela cidade,

[24] Cf. "[…] entre as vinhas de engadi." (Ct, 1,14); "[...] com madeira do Líbano." (Ct, 3,9)

Pelas ruas, pelas praças,
Procurando o amado da minha alma...
Procurei-o e não o encontrei!...

[...]

4,1 Como és bela, minha amada,
Como és bela!...
São pombas teus olhos escondidos sob o véu.
Teu cabelo... um rebanho de cabras
Ondulado pelas faldas do Galaad.

[...]

5,10 Meu amado é branco e rosado,
saliente entre dez mil.

[...]

5,16 Sua boca é muito doce...
Ele todo é uma delícia! [...]
(Ct, 3, 1-2; 4,1; 5,10)

Cántico Espiritual

ESPOSA

1. ¿Adónde te escondiste,
Amado, y me dejaste con gemido?
Como el ciervo huiste,
Habiéndome herido;
Salí tras ti clamando, y eras ido.

[…]

ESPOSO

23. Debajo del manzano,
allí fuiste desposada,
allí te di la mano,
y fuiste reparada
donde tu madre fuera violada.

24. Nuestro lecho florido,
de cuevas de leones enlazado,
en púrpura tendido,
de paz edificado,
de mil escudos de oro coronado.

[…]

ESPOSA

36. Gocémonos, Amado,
y vámonos a ver en tu hermosura

al monte y al collado,
do mana el agua pura;
entremos más adentro en la espesura.
(CRUZ, 2014, p. 735 -739)

Nas descrições acima, é possível constatar as relações matrimoniais que são estabelecidas pelos personagens. Porém, um fato curioso nos chama atenção no que diz respeito as descrições físicas dos personagens no *CC*. De acordo com Nieto (1979), a antropologia hebreia não era ascética, sendo assim, não havia uma vergonha do corpo, dado que ele representava uma parte da criação divina. No *CB*, por meio de um discurso ascético, que visa a obtenção da perfeição e do equilíbrio moral e espiritual**,** as descrições se referem somente à relação afetivo-amorosa do casal. Sendo assim, a única descrição física encontrada no poema corresponde à cor morena da esposa, que, por sua vez, é semelhante à da personagem feminina do texto bíblico, como vemos nos seguintes versos:

Cântico dos Cânticos

1,6 Não olheis eu ser **morena**:
Foi o sol que me queimou; [...]
(Ct, 1,6)

Cántico Espiritual

33. No queiras despreciarme;
que, si **color moreno** en mi hallaste,
ya bien puedes mirarme
después que me miraste,
que gracia y hermosura en mi dejaste.
(CRUZ, 2014, p. 739)

Em relação às três imagens (a pomba, o olho, o vinho), segundo Navarro (2011) elas aparecem nos referidos poemas e possuem interpretações distintas no campo teológico. Comecemos pela figura da pomba (paloma), ela aparece com mais frequência no *CC*, como vemos nos exemplos abaixo:

Cântico dos Cânticos

1,15 – Como és belo, minha amada,
Como és bela!...
Teus olhos são **pombas**.

2,14 **Pomba** minha,
que se aninha nos vãos do rochedo, [...]

5, 2 [...] **pomba** minha sem defeito! [...]
(Ct, 1,15; 2,14; 5,2)

Cántico Espiritual

ESPOSA

13. ¡Apártalo, Amado,
que voy de vuelo!

ESPOSO

-Vuélvete, **paloma**,
que el ciervo vulnerado
por el otero asoma
al aire de tu vuelo, y fresco toma.

34. La blanca **palomita**
al arca con el ramo se ha tornado,
y ya la tortolica
al socio deseado
en las riberas verdes ha hallado.
(CRUZ, 2014, p. 736-737)

A simbologia da pomba utilizada em ambos contextos nos remete a uma visão de amor puro e fiel. Conforme Navarro (2011), na exegese judia, os olhos claros e limpos da pomba representavam a visão dos líderes de Israel. E San Juan, por sua vez, ao utilizar esse símbolo quer nos evidenciar duas coisas, uma seria o êxtase místico, e a outra diz respeito ao episódio de Noé, em que a pomba aparece com um ramo de oliva informando que as águas do dilúvio haviam baixado e, assim, foi restabelecida a nova aliança entre Deus e Israel[25]. Ademais, essa figura é bastante significativa para as narrativas religiosas tanto do Antigo como do Novo Testamento.

A pomba, segundo Bataillon (1953), possui uma representação da fidelidade matrimonial, pois autores como Aristóteles, Plínio o velho, e autores cristãos, já mencionavam, em seus escritos, a vida matrimonial dessas aves, caracterizadas pela monogamia e a fidelidade conjugal. Diante disso, é nítido o uso dessa simbologia nos textos religiosos, como uma analogia à vida conjugal do religioso.

A imagem do olho também é retratada como uma ilustração simbólica, como pontua Navarro (2011). Nos seguintes textos, essa simbologia expressa sentimento, sensação e percepção física e claridade. Ainda de acordo com o autor, a palavra olho possui o sentido de fonte, pois para a exegese bíblica, o olho, a boca, a pele e a bexiga são as quatros fontes do

[25] Cf. Gn, 8, 6-12

corpo humano que permitem a eliminação de líquidos, o que pode representar a purificação do homem. No *CB,* San Juan atribui um sentido físico ao olho, visto que a expressão *cristalina fuente* se refere à pessoa de Cristo, que a alma-esposa do poema tanto desejava ver, como vemos nos seguintes versos:

Cântico dos Cânticos

4,12 [...] és jardim fechado,
uma fonte lacrada.

4,15 A fonte do jardim
é poço de água viva
que jorra, descendo do Líbano!
(Ct, 4,12;15)

Cántico Espiritual

12. ¡Oh cristalina fuente,
si en esos tus semblantes plateados
formases de repente
los ojos deseados
que tengo en mis entrañas dibujados!
(CRUZ, 2014, p. 736)

O vinho, presente em ambos poemas, nos remete as passagens bíblicas do Antigo e Novo Testamento, simbolizando, desse modo, a antiga e a nova aliança de Deus com o seu povo. No livro do *Gênesis*, juntamente com o trigo, o vinho aparece como um presente de Deus para o povo de Israel.[26] Já no Novo Testamento, o vinho representa Cristo, a nova aliança, que se dá como alimento para a humanidade.[27] Além do mais, tanto nos versos do *CC* como no *CB* é perceptível a conotação erótica do termo vinho, porém, no poema bíblico, o referido termo se refere ao corpo da amada, como também representa uma recordação da união entre Deus e Israel, como constatamos nos exemplos:

Cântico dos Cânticos

1,2 [...] Que me beije como beijos de sua boca!
Teus amores são melhores do que o vinho, [...]

7,10 Tua boca é delicioso vinho
que se derrama na minha,
Molhando-me lábios e dentes.

[26] Cf, Gn, 14, 18
[27] Cf, Lc, 22, 15-20

8,2 eu te levaria, te introduziria
na casa de minha mãe,
e tu me ensinarias;
dar-te-ia a beber vinho perfumado
e meu licor de romãs.
(Ct, 1,2; 7,10; 8,2)

Cántico Espiritual

ESPOSO

25. A zaga de tu huella
las jóvenes discurren al camino,
al toque de centella,
al adobado vino:
emisiones de bálsamo divino.

ESPOSA

26. En la interior bodega
de mi Amado bebí, y, cuando salía
por toda aquesta vega,
ya cosa no sabía
y el ganado perdí que antes seguía.
(CRUZ, 2014, p. 738)

Ao fazermos uma análise dos comentários do *CB*, percebemos que existem outros elementos que foram retirados do *CC*. Segundo San Juan (2014) a palavra *ciervo* (cervo), o nome *Aminadab* e a expressão *lecho florido* (leito florido) foram utilizados por ele, no poema, como uma referência ao texto bíblico em questão. Desta forma, nota-se a existência de uma intertextualidade entre os dois textos. Tais afirmações podemos encontrar nos exemplos abaixo:

Cântico dos Cânticos

1, 16 Como és bela, meu amado,
E que doçura!
Nosso **leito é todo relva**.

[...]

2, 9 Como um **gamo** é meu amado…
Um filhote de **gazela**.

[...]

6, 12 Eu não conhecia meu coração:
Ele fez de mim os carros de **Aminadab**!
(Ct, 1,16; 2,9; 6,12)

Cántico Espiritual

ESPOSA

1. ¿Adónde te escondiste,
Amado, y me dejaste con gemido?
Como el **ciervo** huíste,
habiéndome herido;
salí tras ti clamando, y eras ido.

[…]

13. ¡Apártalo, Amado,
que voy de vuelo!

ESPOSO

-Vuélvete, paloma,
que el **ciervo** vulnerado
por el otero asoma
al aire de tu vuelo, y fresco toma.

[…]

24. Nuestro **lecho florido**,
de cuevas de leones enlazado,
en púrpura tendido,
de paz edificado,
de mil escudos de oro coronado.

[…]

40. Que nadie lo miraba…
Aminadab tampoco parecía;
y el cerco sosegaba,
y la caballería
a vista de las aguas descendía.
(CRUZ, 2014, p. 737-740)

O diálogo, entre os textos analisados, ocorre de maneira explícita, já que existem diversos elementos que comprovam tal relação, como foi visto nos exemplos citados anteriormente. Além do mais, nos próprios comentários sobre o poema o autor confessa que utilizou tais elementos do *CC* na elaboração do *CB.* Sendo assim, podemos admitir que San Juan ao criar o *Cántico* se inspirou no texto bíblico de tradição judaica, porém apresentando suas particulares, fruto de suas experiências místicas e de seu conhecimento intelectual.

3.2 As semelhanças entre a poesia profana de Juan Boscán e de Garcilaso de la Vega com o *Cántico Espiritual B*

O Renascimento foi caracterizado por ideias humanísticas, e também foi responsável pela mudança de mentalidade dos indivíduos daquela época. Diferentemente da Idade Média em que Deus era o centro de tudo, o homem renascentista, por meio dos seus estudos, passou a se considerar como centro, conforme expõem Lázaro e Tusón (1995, p. 60, tradução nossa):

> O homem do Renascimento adquire uma grande confiança em suas possibilidades como pessoa, sendo capaz de decidir seu próprio destino [...]. Por isso, uma das atitudes típicas do homem renascentista é o individualismo; e esta atitude se reflete em todos os setores. No religioso, aparece a figura do místico a sós com a Divindade; no científico, a crise do critério de autoridade; no econômico, a livre concorrência e a iniciativa pessoal; no artístico, o desenvolvimento da perspectiva e a proliferação do retrato, e, por fim, no âmbito literário, a aparição do relato em primeira pessoa como ocorre na novela picaresca e a expressão direta dos sentimentos na lírica[28].

Sendo assim, podemos caracterizar o homem renascentista como um ser individualista. E essa individualidade percorreu todos os setores da sociedade da época, inclusive no campo literário, em que os textos passaram a ser escritos em primeira pessoa, como também pelo uso de uma lírica sentimentalista.

Em meio a esse contexto surgiram os escritos de Juan Boscán e Garcilaso de la Vega, principais poetas cancioneiros da primeira fase do Renascimento espanhol. Eles foram responsáveis por introduzir a lira e temas da poesia italiana de Petrarca no cenário literário espanhol, além de serem os primeiros espanhóis a utilizarem o verso hendecassílabo em suas obras.

No ano de 1543, com a publicação do livro *Las obras de Boscán con algunas de Garcilaso de la Vega*, realizada por Ana Girón, viúva de Boscán, ambos poetas passaram a influenciar outros escritores da época, assim como posteriores, como é o caso de San Juan de la Cruz, como pontua Alonso (1942). Desse modo, ao escrever o *Cántico*, San Juan não somente recorreu à métrica, bem como é possível encontrar, nas suas obras poéticas, temas da poesia pastoril e da mitologia grega, que antes foram utilizados pelos referidos autores da primeira

[28] "El hombre del renacimiento adquiere una gran confianza en sus posibilidades como persona, capaz de decidir su propio destino […]. Por eso, una de las actitudes típicas del hombre renacentista es el individualismo; esta actitud se manifiesta en todos los terrenos; en el religioso, ofrece la figura del místico enfrentado a solas con la Divinidad; en el científico, con la crisis del criterio de autoridad; en el económico, en la libre concurrencia y la iniciativa personal; en el artístico, con el desarrollo de la perspectiva y la proliferación del retrato, y, por fin, en el ámbito literario, con la aparición del relato en primera persona como ocurre en la novela picaresca y la expresión directa de los sentimientos en la lírica." (LÁZARO E TUSÓN, 1995, p.60)

fase do Renascimento. Com isso, podemos encontrar no *CB* uma similaridade com à poesia de Bóscan e de Garcilaso; sendo que o último, por sua vez, apresenta mais semelhanças com a poética sanjuanista.

Consoante com as afirmações de Alonso (1942), podemos encontrar versos do *CB* que parecem parafrasear a poética de Garcilaso:

> *Soneto XXIII*
>
> y en tanto que' l cabello que' n la vena
> del oro s' escogió con velo presto
> por el hermoso cuello […]
> (VEGA, 1980, p. 24)
>
> *Cántico Espiritual*
>
> 31. En solo aquel cabello
> que en mi cuello volar consideraste, […]
> (CRUZ, 2014, p. 739)
>
> *Égloga II*
>
> […] Nuestro ganado pace, el viento espira,
> **Filomena** sospira en dulce canto
> y en amoroso llanto s'amanzilla. […]
> (VEGA, 1980, p. 116)
>
> *Cántico Espiritual*
>
> 39. El aspirar el aire,
> el canto de la dulce **filomena**,
> el soto y su donaire
> en la noche serena,
> con llama que consume y no da pena.
> (CRUZ, 2014, p. 740)

Além de uma similaridade entre os versos, encontramos em ambos textos, *filomena*, uma figura da mitologia grega, que segundo a tradição se transformou em um rouxinol, por isso, os autores mencionam seu doce canto. A partir do exemplo, percebe-se que o uso de temas mitológicos foi um dos recursos utilizados pelos escritores renascentistas. Ao analisarmos os poemas de Boscán e as de Garcilaso, podemos encontrar alguns desses elementos mitológicos, como: *Filomena, Leandro, ninfas, serenas*. Em relação ao poema *CB*, além de *filomena*, já citada anteriormente, encontramos *ninfas e serenas.* Como vemos nos exemplos abaixo:

Elegía I

En torno dél sus **ninfas** desmayadas
Llorando en tierra están, sin ornamento,
Con las cabezas d'oro despeinadas.
(VEGA, 1980, p. 57)

Elegía II

D'aquí iremos a ver de la **Serena**
la pátria, que bien muestra haber ya sido
de ócio y d'amor antiguamente llena.
(VEGA, 1980, p. 62)

Cántico Espiritual

18. ¡Oh **ninfas** de Judea!,
en tanto que en las flores y rosales
el ámbar perfumea,
morá en los arrabales,
y no queráis tocar nuestros humbrales.

[…]

21. por las amenas liras
y cantos de **serenas**, os conjuro
que cesen vuestras iras
y no toquéis al muro,
por que la esposa duerma más seguro.
(CRUZ, 2014, p. 737)

Embora as ninfas apareçam nas referidas obras, no poema sanjuanista essa palavra é seguida por uma nacionalidade, *Judea*. E em seu comentário sobre o poema, ele destaca que a palavra *ninfas se* refere às imaginações, fantasias e inclinações ao pecado. Assim, segundo o autor, elas são as responsáveis pela sedução do homem, afastando-o do caminho da perfeição. Já a palavra *Judea* é usada para mostrar a parte inferior ou sensitiva do homem, evidenciando, dessa maneira, a fragilidade humana e, ao mesmo tempo, fazendo uma analogia com a história do povo judaico.

As serenas (sereias) também aparecem em ambas as obras e no texto de Garcilaso diz respeita a Partenope, uma sereia, que segundo o mito teria fundado a cidade de Partenope, hoje conhecida como Nápoles. No texto sanjuanista é feita uma analogia entre o canto da sereia com o estado místico em que se encontra a alma, em outros termos, a tal experiência parece ser tão atraente, assim como o canto produzido por esses seres mitológicos.

Uma outra característica marcante da poesia pastoril é a referência à natureza. Esse modo de fazer poesia surgiu na Grécia, com o poeta Virgílio. Na Idade Média, com uma poesia

de caráter mais religioso, a vida campesina passa a ter um significado especial, uma vez que Cristo era visto como o bom pastor e a humanidade representava o seu rebanho. Já com o surgimento do Renascimento, a poesia bucólica passou por ajustes de ordem satírica e alegórica.

No Renascimento espanhol, tanto da primeira como da segunda fase, são encontrados temas de origem pastoril nos escritos poéticos. Porém, na poesia religiosa, como é o caso da sanjuanista, esse componente possui um significado próprio, e no que diz respeito à poesia profana, ele é usado como cenário utópico, exaltando as qualidades da vida no campo, como vemos nos exemplos abaixo:

Canción II

Claros y frescos ríos,
que mensamente vais
siguiendo vuestro natural camino;
desiertos montes míos,
que en un estado estáis
de soledad muy triste de contino;
aves, en quien hay tino
de descansar cantando;
árboles, que vivís
y en fin también morís
y estáis perdiendo a tiempos y ganando;
oídme juntamente
mi voz amarga, ronca y tan doliente.
(BOSCÁN, 1999, p. 206)

Égloga I

Saliendo de las ondas encendido,
rayaba de los montes el altura
el sol, cuando Salicio, recostado
al pie d'una alta haya, en la verdura
por donde una agua clara con sonido
atravesaba al fresco y verde prado, […]
(VEGA, 1980, p. 73)

Cántico Espiritual

PREGUNTA A LAS CRIATURAS

4. ¡Oh bosques y espesuras
plantadas por la mano del Amado!,
¡oh prado de verduras
De flores esmaltados!,
Decid si por vosotros ha pasado.

RESPUESTA DE LAS CRIATURAS

5. Mil gracias derramando

> Pasó por estos sotos con presura
> Y, yéndoles mirando,
> con sola su figura
> vestidos los dejó de hermosura.
> (CRUZ, 2014, p. 735)

Nas estrofes do *CB*, observa-se que o sujeito lírico ao sofrer pela ausência do seu Amado, vai ao encontro da natureza em busca de uma resposta satisfatória. Nisso, observa-se que os elementos naturais presentes no texto não representam apenas simples alegorias, como nos exemplos dos autores renascentistas da primeira fase, mas sua presença que revelar algo mais. Em seus comentários sobre o poema, San Juan (2014) diz que a natureza é uma prova concreta da criação divina, podendo, assim, nos dar pistas de quem é Deus.

Sobre a influência dos referidos autores, nota-se que de fato existe uma relação entre as suas obras e a poesia sanjuanista. E essa conexão de acordo com nosso pensar se dá não somente pelo uso da lira, do verso hendecassílabo, pelo uso de elementos naturais e eróticos, pelos versos semelhantes, mas sobretudo pela utilização de figuras mitológicas, uma vez que essas figuras não fazem parte de um discurso teológico. Porém, como não há uma comprovação de fato que o autor tenha lido as obras dos referidos escritores profanos, desta forma as suposições se dão pela aproximação dos textos.

3.3 A influência de Sebastián de Córdoba na elaboração do *Cántico Espiritual B*

Impulsionado pelas ideias reformistas do Concilio de Trento, Sebastián de Córdoba publicou no ano de 1575 sua obra intitulada *Las obras de Bóscan y Garcilaso trasladadas en materias cristianas y religiosas*, que em edições posteriores passou a se chamar *Garcilaso a lo divino*. O referido trabalho tinha por objetivo fazer uma adaptação religiosa das obras poéticas dos referidos autores, posto que devido ao teor erótico que as composições apresentavam, a sociedade religiosa e moralista da época não via com bons olhos as temáticas amorosas abordadas pelos referidos escritores. Como exemplo da adaptação feita por Córdoba apresentamos o *Soneto X* de Garcilaso com a correspondente versão do autor cristão:

> ¡Oh dulces prendas por mi mal halladas,
> dulces y alegres cuando Dios quería,
> juntas estáis en la memoria mía
> y con ella en mi muerte conjuradas!
> (VEGA, 1980, p. 18)

> ¡Oh dulces prendas por mi mal halladas,
> dulces y alegres cuando el alma mía,
> estando yo sin vos, ¿cómo bivía?
> prendas del alto cielo-derivadas!
> (CÓRDOBA, 2013, p. 310)

Consoante com as afirmações de Wardropper (1958 apud FERNÁNDEZ, 1996), a transposição da poesia profana para uma lírica religiosa era algo comum tanto no ocidente como no oriente, um exemplo concreto seria o livro bíblico do *Cântico dos Cânticos*, como já foi dito anteriormente. Além desse fator, segundo o autor, o Concilio de Trento proibia qualquer tradução da Bíblia para as chamadas línguas vulgares da época, como era o caso do espanhol. Dessa maneira, as leituras de grande parte da população eram voltadas para uma literatura de entretenimento e diversão. Devido a esse fato, autores cristãos se aproveitavam de obras que faziam parte do gosto popular para elaborar versões que tinham por objetivo o ensino da moral ou difundir a devoção.

Sob esse pretexto, em sua dedicatória a Don Diego de Covarrubias, bispo de Segóvia e presidente do Conselho Real, Córdoba (2013, p. 60, tradução nossa) expõe o real motivo da sua obra ao divino:

> [...] depois de ler diversos escritos, tanto em nossa língua castelhana como na italiana, li as obras de Juan de Boscán e de Garcilaso de la Vega, que compuseram em versos e ritmos diferentes, as quais estão juntas no mesmo volume, e entendi que embora sejam engenhosas e de altíssimo conceito, são tão profanas e amorosas que podem ser prejudiciais e obscenas principalmente para os jovens e mulheres sem experiência, desse modo, as traduzi pelos mesmos ritmos e consoantes em sentenças mais proveitosas para a alma [...][29]

Alguns estudiosos da obra de San Juan destacaram a influência de Sebastián de Córdoba na poesia sanjuanista. Conforme Petraza e Rodríguez (1980, p. 393, tradução nossa), "no caso de San Juan, não sabemos até que ponto conheceu e saboreou a Garcilaso sem a intermediação lamentável de Sebastián de Córdoba."[30] Gale (1971, p. 84, tradução nossa), por sua vez, nos diz

[29] "[…] y habiendo leído diversas escripturas, así en nuestra lengua castellana como en la italiana, vine a leer las obras de Juan Boscán y de Garcilaso de la Vega, que compusieron en versos y ritmos diferentes, las cuales andan juntas en un volumen, y entendí que aunque son ingeniosas y de altísimos conceptos en su modo, son tan profanas y amorosas que son dañosas y noscivas mayormente para los mancebos y mujeres sin experiencia, púseme a trasladarlas y convertirlas por los mismos ritmos y consonantes en sentencias más provechosas para el ánima." (CÓRDOBA, 2013, p. 60)

[30] "En el caso de San Juan, no sabemos hasta qué punto conoció y saboreó a Garcilaso sin el intermedio lamentable de Sebastián de Córdoba." (PETRAZA; RODRÍGUEZ,1980, p. 393)

que "no ambiente pastoral de Garcilaso, cristianizado primeiro por Córdoba, se converteria mais tarde em poesia mística divina, graças a arte de San Juan."[31]

Partindo da análise que Alonso (1942) faz sobre o tema da *fonte* presente no poema *Égloga II* de Garcilaso e de Córdoba e, consequentemente, no poema *Cántico*, faz-se necessário expor as semelhanças e diferenças entre tais citações. De acordo com o autor, a *fonte* seria um tema tão velho como a literatura bucólica no mundo.[32] Vejamos os exemplos abaixo:

Égloga II

¡Ay dulce **fuente** mía, y de cuán alto.
con solo un sobresalto m'arrojaste!
Sabes que me quitaste, **fuente** clara,
¿los ojos de la cara?, que no quiero
menos un compañero que yo amaba,
mas no como él pensaba. […]
(VEGA, 1980, p. 105)

Egloga II

¡Oh celestial herida que del costado!
¡Oh **fuente** del tal lado derivada!
¡Oh alma descuidada!, ¿hasta cuándo?
tardas de ir lavando a tal ribeira? […]
(CÓRDOBA, 2013, p. 382)

Cántico Espiritual

12. ¡Oh cristalina **fuente**,
Si en esos tus semblantes plateados,
Formases de repente
Los ojos deseados,
Que tengo en mis entrañas dibujados!
(CRUZ, 2014, p. 736)

Nos referidos textos é possível notar as seguintes semelhanças: as personagens femininas, *Camila* de Garcilaso, *Celia* de Córdoba e a *esposa* de San Juan, se dirigem a fonte como um vocativo, e ela, por sua vez, representa, em ambos contextos, um lugar de contemplação. Porém, é percebível uma correspondência maior entre os poemas religiosos, pois

[31] "El ambiente pastoral de Garcilaso, cristianizado primero por Córdoba, se convertiría más tarde en 'poesía mística divina', gracias al arte de San Juan." (GALE, 1971, p. 84)

[32] De acordo com Ramírez (2010, p. 245, tradução nossa), "A agua corrente –rios, riachos, fontes- simboliza o amor sexual em numerosas culturas... É um elemento essencial do *locus amoenus*. Lá se encontram os amantes, e lá fazem seu ninho de amor." "El agua corriente -ríos, arroyos, fuentes- simboliza el amor sexual en numerosas culturas. Es un elemento esencial del locus amoenus. Allí se van a encontrar los amantes, y allí hacen su nido de amor."

ao usarem a palavra fonte (*fuente*), parecem fazer uma analogia à pessoa de Cristo, dado que em textos religiosos é comum o uso dessa simbologia para se referir à Divindade. Embora existam evidências que comprovam tal semelhança entre os seguintes textos, vale salientar que a determinada expressão aparece apenas uma única vez no texto sanjuanista, já na *Égloga* de Garcilaso aparece 19 vezes e, e na versão de Córdoba 11, de maneira explícita ou relacionada.

Em relação ao uso de elementos da natureza nos escritos da época, é importante destacar que tais elementos, usados pelos autores espanhóis introdutórios da lira petrarquista, também estão presentes na versão de Córdoba, como constatamos no exemplo:

> *Soneto XII*
>
> […] Él árbol de su cruz me dio valía
> y el viento de su gracia desengaño
> do vide el mal camino que seguía.
> (CÓRDOBA, 2013, p. 108)
>
> *Cántico Espiritual*
>
> 23. Debajo del manzano,
> allí conmigo fuiste desposada,
> allí te di la mano
> y fuiste reparada
> donde tu madre fuera violada.
> (CRUZ, 2014, p.738)

Embora elementos naturais apareçam nos referidos textos, não podemos afirmar que as obras sanjuanistas ao se referir a tais elementos faça uma intertextualidade com as obras de Córdoba. Desse modo, podemos notar que existem apenas especulações de alguns autores que acreditam que existe de fato uma relação dialógica entre os autores em questão. San Juan, por ser um intelectual, provavelmente leu as obras de Córdoba, mas não acreditamos na ideia que ele tenha tido contado com os escritos de Bóscan e Garcilaso, apenas por meio das adaptações feitas pelo autor em questão.

No tocante aos elementos mitológicos *ninfas* e *filomena*, citados anteriormente, que aparecem nos poemas de Garcilaso e no *CB*, os mesmos não estão presentes na versão elaborada por Sebastián de Córdoba. Não sabemos o motivo pelo qual o autor não cita tais figuras em suas obras, mas esse fato serve para comprovar não somente a influência de Córdoba na poesia sanjuanista, como também nos dá sinais concretos da presença de componentes da poética de autores não religiosos, uma vez que é discutido que não existe uma evidência clara que venha comprovar a interferência da poesia profana nas obras de San Juan.

Como pontua Hatzfeld (1976, p. 413-414, tradução nossa):

> Devemos observar que no desenvolvimento "ao divino" de San Juan não somente é surpreendente a imitação feita pelo autor, mas também sua qualidade e originalidade. O fato em si não é tão surpreendente, porque as gerações da Contrarreforma, em cuja época escreveu San Juan de la Cruz, sentiam verdadeira paixão em apagar os últimos restos das grandes poesias eróticas, convertendo-as em temas religiosos. No entanto, quase todos os demais poetas "ao divino", especialmente Sebastián de Córdoba, que se assemelha mais a San Juan de la Cruz, eram uns desleixados, que só sabiam destruir o sentido autêntico daqueles grandes poetas eróticos, mas que eram incapazes de purificar ou sublimar sua essência amorosa na fogueira experimental de uma paixão sagrada, de um amor fulgurante de Deus.[33]

Por esse motivo, observa-se que, diferentemente de Córdoba, como também de outros autores religiosos, as obras de San Juan não anulam as ideias dos grandes poetas eróticos, como é o caso de Bóscan e Garcilaso, posto que a poesia religiosa do autor encontra na poesia erótica da primeira fase do Renascimento uma inspiração para os relatos de suas experiências amorosas com o Divino.

[33] "Debemos observar que en el desarrollo "a lo divino" de San Juan no sólo resulta sorprendente en hecho mismo de su imitación, sino su calidad y originalidad. El hecho en sí mismo de su imitación, sino su calidad y originalidad. El hecho en sí mismo no es tan sorprendente porque las generaciones de la Contrarreforma, en cuya época escribió San Juan de la Cruz, sentían verdadera pasión por borrar los últimos restos de las grandes poesías eróticas dándoles un cauce espiritual. Sin embargo, casi todos los demás poetas "a lo divino", especialmente Sebastián de Córdoba, que es el que más se acerca a San Juan de la Cruz, eran unos chapuceros amanerados, que sólo sabían destruir el sentido auténtico de aquellos grandes poetas eróticos, pero que eran incapaces de purificar ni sublimar su esencia amorosa en la hoguera vivencial de una pasión sagrada, de un amor llameante de Dios." (HATZFELD, 1976, p. 413-414).

4 MÍSTICA E POESIA *NO CÁNTICO ESPIRITUAL B*

O misticismo configura uma comunhão com uma realidade espiritual, sua fundamentação provém de conhecimentos filosóficos e teológicos da Idade Média. Durante o século XVI, na Espanha, escritores, como San Juan e Santa Teresa, sentiram a necessidade de transpor para o papel suas experiências com o Divino. Em razão disso, temos o surgimento de uma literatura voltada para a propagação de valores religiosos e, sobretudo, de temas espirituais.

Porém, com o passar dos anos, estudiosos, religiosos ou não, discutiram sobre esses textos literários, principalmente os de San Juan, em que podemos encontrar uma mescla entre mística e poesia. A partir dessas discussões, encontramos algumas divergências no campo da interpretação, enquanto alguns escreveram sobre os textos sanjuanistas rejeitando a espiritualidade contida nos mesmos, outros destacaram mais o conteúdo doutrinal.

No final do século XIX, Menéndez Pelayo já evidenciava a existência de uma poesia mística nos escritos sanjuanistas. E desde então, críticos literários como Alonso (1942), Guillén (1969), entre outros, já mostravam que de fato os tais escritos possuíam um teor espiritual, como também sobressaía a estética poética. Em autores como Baralt (1978), Duque (1990) e Gallardo (1992), encontramos discussões bastante relevantes sobre o diálogo que ocorre entre mística e poesia nas obras do poeta. Segundo eles, a poesia é um meio eficaz de transmissão da experiência mística, pois é por meio da palavra poética que o místico torna visível o que é invisível, sem haver um esgotamento do mistério.

Diante disso, percebe-se que aspectos da realidade se entrelaçam e, com isso, dialogam entre si, estabelecendo uma conexão sem deixar de manter suas diferenças. Por este motivo no presente capítulo ao evidenciarmos uma dialética entre mística e poesia no *CB*, não defendemos a ideia de que ambos necessitam um do outro para existir. Dessa forma, O misticismo enquanto experiência religiosa não necessita da poesia, embora seja necessário o usa dela para a transmissão da mesma. E a poesia, como arte e criação, não é usada somente para fins de divulgação de um conteúdo religioso.

Sendo assim, neste capítulo abordamos um pouco sobre o que venha ser misticismo, a partir de uma vertente cristã, tendo em vista que o autor trabalhado é um santo da Igreja Católica. Ademais, evidenciamos pontos que acreditamos servir de diálogo entre a mística e a poesia. Por fim, expomos aquilo que encontramos ser novidade na poesia mística de San Juan.

4. 1 A mística cristã

San Juan de la Cruz foi um importante místico do ocidente, seus escritos são uma prova concreta de que o misticismo estava presente na sua trajetória como frade carmelita ou poeta. Isso podemos constatar pela canção de número 27 do *CB*, que é uma espécie de agradecimento à Divindade por lhe ter proporcionado tal conhecimento, que ele denomina de ciência muito saborosa:

> 27. Allí me dio su pecho,
> allí me enseñó ciencia muy sabrosa,
> y yo le di de hecho
> a mí sin dejar cosa;
> allí le prometí de ser su esposa.
> (CRUZ, 2014, p. 738)

Embora San Juan seja considerado um dos principais representantes do misticismo católico, por ter sido declarado pelo Papa Pio XI Doutor Místico, não foi ele o primeiro a tratar dessa temática no meio cristão. Ao longo da história da Igreja, principalmente na época da patrística, alguns santos, entre eles São Gregório de Nissa (séc. IV), denominado o pai da mística cristã, já falava de uma ascensão espiritual da alma em seus escritos, no entanto não usava a terminologia mística.

O termo "mística" foi usado, de fato, pela primeira vez, no cristianismo, por volta dos séculos V ou VI, quando foram encontrados um conjunto de textos em grego intitulados de *Corpus Areopagiticum*. Entre os textos existia um chamado *Teologia Mística*, atribuído a Dionísio de Areopagita[34]. Segundo McGinn (2003 apud MARIANI 2009, p. 362), Dionísio de Areopagita não só criou o termo "teologia mística", "como também deu expressão sistemática à visão dialógica entre Deus e o mundo que foi a fonte de sistemas místico-especulativos por pelo menos mil anos."

Desse modo, podemos observar que a referida obra de Dionísio foi de suma importância e contribuiu de maneira significativa para posteriores estudiosos do tema, como João Escoto Erígena (810-877), São Tomás de Aquino (1225-1274), Mestre Eckhart (1260-1328), Nicolau de Cusa (1401-1464), Santa Teresa de Jesús (1515-1582), San Juan de la Cruz (1542-1591), entre outros. Por meio dessa cronologia, percebe-se que essa temática só chega à Espanha por volta do século XVI, provavelmente impulsionada pelas ideias da Contrarreforma do Concílio de Trento, que convocava a Igreja para uma renovação na sua espiritualidade.

[34] Não se sabe de fato se foi o autor da obra, são apenas especulações.

A mística pode ser entendida como uma corrente de origem filosófica e teológica que tem por objetivo uma busca de unidade com uma realidade divina por meio de uma relação direta e íntima. Vale salientar que o misticismo não é só abordado no cristianismo, mas em outras religiões e filosofias de vida. Porém neste trabalho iremos apenas descrever o conceito do misticismo a partir de uma visão do catolicismo, uma vez que o autor estudado pertence a essa vertente.

Começando por Dionísio Areopagita, figura emblemática do misticismo no meio cristão, no seu tratado intitulado *Teologia Mística,* ele vai nos dizer que "nos falta palavras para evocar a Origem grandiosa e infinita de tudo aquilo que é [...] Ela está além de tudo aquilo que podemos dizer ou pensar... Ela transcende tudo aquilo que Ela permite ser" (2014, p. 17). A partir da presente afirmação, o autor nos apresenta Deus como uma realidade absolutamente transcendente. Sob esse pretexto, Vannini (2005, p. 50) nos evidencia que em Dionísio:

> a via apofática, ou negativa, da teologia, atinge aqui o seu cume: o autor tem a intenção de conduzir, de fato, não só "para além de toda luz", mas também "para além até mesmo do não-conhecimento", onde os mistérios simples e absolutos da teologia se manifestam na "obscuridade luminosíssima do silêncio", "mediante a inatividade de todo conhecimento, onde se é capaz de conhecer além da inteligência através do conhecer nada". "Com um êxtase irrefreável, absolutamente desamarrado de ti mesmo e de todas as coisas, liberado de tudo, poderás ser elevado em direção ao raio supersubstancial da treva divina", escreve efetivamente Dionísio, retomando temas e termos neoplatônicos e calando-os num contexto cristão.

Mediante a contextualização que o teólogo Vannini faz sobre o texto de Dionísio, torna-se oportuno uma explanação dos seguintes temas: neoplatonismo e via apofática, ou negativa, da teologia. Entende-se por neoplatonismo uma corrente de pensamento desenvolvida por filósofos, entre eles Plotino (séc. III) e Proclo (séc. V), que se baseavam no pensamento platônico, mas apresentando divergências. Plotino desenvolveu a teoria do Uno como fonte geradora de tudo e, ao mesmo tempo, destino final do que foi gerado. De acordo com Bezerra (2006, p. 130) a visão do Uno superior a todo ser é empregada por Plotino e Proclo como um sinônimo do Bem absoluto de Platão expresso em *A república*, "convertendo-se na expressão maior de um Deus que transcende de maneira absoluta toda determinação e categoria."

Os neoplatônicos contemplavam a realidade espiritual invisível como a causa e significado último por trás de uma realidade física visível. Plotino, por sua vez, defendia a ideia que o homem deveria rejeitar as coisas materiais, purificar sua alma para, assim, estabelecer uma comunhão com o Uno (identificado pela tradição cristã como Deus). Embora a corrente neoplatônica não estivesse ligada a nenhuma religião, a mesma influenciou grandes religiões

como o islamismo, o judaísmo e o cristianismo. Em relação ao cristianismo, esse movimento filosófico serviu de influência para alguns escritores, como Santo Agostinho de Hipona, São Boaventura de Bagnoregio, Pseudo-Dionísio, o Areopagita, entre outros.

No que diz respeito à via apofática, ou negativa, da teologia[35], entende-se que o discurso teológico místico é característico por ser negativo. De acordo com Carvalho (2006, p. 117):

> O discurso apofático está nas origens do pensamento cristão, marcadamente entre os escritores da patrística grega e sua gênese se encontra na questão fundamental nascida do encontro entre a filosofia grega, mas especificamente o platonismo e o estoicismo, e a doutrina de um Deus vivo e revelado, como o dos Evangelhos. Esta questão fundamental da qual se ocupa boa parte da teologia patrística, está em elaborar uma linguagem teológica que identifica o Deus vivo, verdadeiro, humanizado, santo e eterno, da revelação bíblica, como o Deus atemporal, impassível, imutável, e incompreensível da filosofia grega neoplatônica.

Sendo assim, percebe-se que, nos primórdios do cristianismo, os santos padres[36] tentaram construir um conceito a respeito de Deus, a partir do que foi revelado nas sagradas escrituras, uma espécie de teologia afirmativa que seguia o princípio tomista da *analogia entis*, em que se acreditava que era possível falar do divino a partir do conhecimento humano. No entanto, a patrística não negava a natureza transcendente de Deus, desse modo ela encontrou no discurso apofático (negativo), da filosofia grega neoplatônica, uma forma de evidenciar a inefabilidade divina, uma vez que seria impossível uma descrição lógica.

Para Pseudo-Dionísio, introdutor da palavra mística no meio cristão, não era possível compreender a natureza íntima de Deus através do entendimento humano, posto que o mesmo era limitado perante a infinitude do mistério divino. Em razão disso, segundo Carvalho (2006), Dionísio sugere três passos para se obter o conhecimento da Divindade, que começa a partir de uma teologia afirmativa, baseada nos nomes com os quais Ele se apresenta na Bíblia. Por meio desse exercício, percebe-se que quanto mais as tais afirmações se aproximam de coisas sensíveis, mais parecem inadequadas, e, assim, se chega a uma conclusão da transcendência divina. O segundo passo ocorre por meio de uma teologia negativa, que visa negar todos os nomes que se pode atribuir ao divino, visto que os mesmos delimitam uma finitude que não é

---

[35] O termo teologia negativa ou teologia apofática é o contrário da chamada teologia afirmativa. Se por um lado a teologia afirmativa procura descrever Deus, a teologia negativa segue um caminho inverso, mostrando que a inteligência humana não é capaz de realizar tal descrição, posto que Deus está acima de qualquer predicativo.

[36] Santos Padres (Patrística) foram grandes homens da Igreja, que viveram aproximadamente entre século II ao século VII, no Oriente e no Ocidente. São considerados Pais da Igreja, porque com os seus escritos firmaram os conceitos da fé cristã.

predicada. Por fim, o último passo consiste em conhecer a Deus mediante uma teologia simbólica de caráter afirmativo e negativo, nos quais são aplicados conceitos em sentido figurado. Quer dizer, Deus está além da afirmação e da negação e, com isso, se chega a um silêncio mediante à inefabilidade divina.

No século XIV, o alemão Eckhart, frade dominicano e mestre em teologia, elaborou um pensamento no qual se mesclava mística cristã e conhecimento neoplatônico. O seu pensamento tinha por objetivo primeiramente em apresentar a inefabilidade divina, uma realidade que transcende a razão humana. Em razão disso, a teologia apofática se apresentava, para ele, como uma melhor maneira de expressão.

Na obra *De docta ignorantia* de São Nicolau de Cusa escrita no ano de 1440, vemos o seguinte:

> A sagrada ignorância nos ensinou que Deus é inefável; e com isso, por ser infinitamente maior do que tudo que pode ser nomeado. Por ser isso absolutamente verdadeiro, falamos dele mais exatamente pela via da remoção e negação, assim como o grande Dionísio, o qual não queria que Deus fosse denominado verdade, nem inteligência, nem luz, nem outra coisa das que podem ser ditas. (Cusa, 2002, p. 100)

Em sua obra, Nicolau de Cusa já evidenciava também o uso de um discurso apofático como forma de expressão sobre o Divino. Com isso, nota-se que o autor percebe que todo esforço da racionalidade em definir a Divindade acaba limitando-o, posto que ele ultrapassa todo e qualquer esforço racional.

Não podemos deixar de mencionar São Tomás de Aquino, que foi leitor das obras de Pseudo-Dionísio, e influenciou os místicos espanhóis San Juan de la Cruz e Santa Teresa de Jesús, com o seu estudo sobre as vias. Tomás de Aquino, no século XIII, foi responsável por aproximar a ascética da mística. Ele propôs, a partir dessa proximidade, a purificação da alma pela disciplina do corpo. Ou seja, por meio da via purgativa, que corresponde a uma prática do ascetismo, a alma atingiria, portanto, a via iluminativa e unitiva da mística e, assim, se achegava a uma vida de contemplação e união com a Divindade.

No século XVI, com uma difusão do misticismo na Espanha, os carmelitas, San Juan de la Cruz e Santa Teresa de Jesús, se tornaram os principais representantes da época. Em San Juan, por excelência, vemos uma continuidade da tradição neoplatônica da teologia negativa, porém seus escritos poéticos representam uma tentativa de expressar a ausência de significado transcendental, como nos diz Carvalho (2006). Além disso, encontramos nos textos dos referidos místicos um discurso amoroso que corresponde as relações entre o Divino e o humano.

4.2 A mística como poética no *Cántico Espiritual B*

O *Cántico Espiritual B* é um poema de expressão da mística cristã, em que o autor elabora um itinerário que culmina com o estado unitivo entre a alma e a Divindade e, assim, se chega ao objetivo central do misticismo, à comunhão com a própria fonte de todo conhecimento (Deus). Sendo a mística uma experiência transcendental, o indivíduo encontra dificuldade em relatar o ocorrido. Por isso, San Juan vai dizer no prólogo do *CB* que escreveu à Madre Ana de Jesús:

> Os santos doutores da Igreja, por mais que digam ou queiram dizer, jamais poderão explicar com palavras o que com palavras não pode ser dito; portanto, o que desses livros se declara, ordinariamente, fica muito abaixo do que eles, em si, contêm. (CRUZ, 2014, p. 603, tradução nossa).[37]

Diante do afirmado, é nítido a inefabilidade da experiência, não existindo, assim, uma explicação satisfatória para o fato. Dessa forma, se o religioso quer transmitir o que podemos chamar de linguagem da união vai se deparar com o seguinte dilema, exprimir o inexprimível. Mediante o fato, o místico enfrenta o drama de nomear aquilo que não possui nome, dificultando, com isso, uma sequência lógica do discurso por meio de uma linguagem convencional, o que o induz a recorrer a poesia.

Segundo Paz (2014, p. 54), no ato de escrever "o poeta transforma, recria e purifica o idioma; e, depois, o compartilha. " Assim, o místico ao se apoderar do discurso poético encontra no mesmo um meio para dar significação aquilo que ele tenta comunicar aos demais. Nesse processo, a palavra surge como uma tentativa de explicar a situação, embora de maneira parcial, uma vez que não há uma compreensão e revelação por completo do mistério vivenciado por ele.

Gallardo (1992, p. 91-92, tradução nossa) nos diz que "se a experiência mística quer ser transmitida como tal, é preciso, com isso, recorrer à poesia [...] que, por sua vez, pode despertar nos leitores sugestões inesperadas e inefáveis."[38] Ou seja, o discurso poético do religioso apenas oferece ao leitor pistas do que pode ocorrer num contato mais íntimo com a Divindade, dado que nem a própria razão do sujeito que participa da ação é capaz de processar todas as

---

[37] "De donde se sigue que los santos doctores, aunque mucho dicen y más digan, nunca pueden acabar de declararlo por palabras, así como tampoco por palabras se pudo ello decir; y así lo que de ello se declara ordinariamente es lo menos que contiene en sí." (CRUZ, 2014, p. 603)

[38] "si la experiencia mística quiere ser transmitida como tal, entonces hay que recurrir a la poesía […] que puede despertar en los lectores sugerencias insospechadas e inefables." (GALLARDO, 1992, p. 91-92)

informações. Por isso, San Juan (2014), no prólogo do *Cántico*, vai dizer que seria uma ignorância supor que as expressões amorosas de inteligência mística, contidas no poema, possam ser explicadas claramente pelas palavras.

A respeito desta temática, outra estudiosa do assunto, Duque (1990, p. 2, tradução nossa) nos mostra que "mediante a palavra poética, o místico chega a tocar o mistério em sua desbordante plenitude e, com isso, sussurrar o que se pode dizer dessa experiência [...] A poesia é uma penetração real, embora parcial, do mistério."[39] Desse modo, torna-se claro que não existe outro meio de difusão da experiência mística que não seja por meio da linguagem poética, embora essa linguagem não contemple por completo o que foi vivenciado pelo sujeito.

Outros autores pesquisados como Guillen (1969), Baralt (1978), entre outros, também comungam desse mesmo ideal, que a poesia, como processo artístico e criador, é a melhor forma de transmissão da linguagem da união. Dessa forma, podemos dizer que existe um consenso entre os estudiosos em literatura mística sobre esse fator.

Ao tentarmos estabelecer uma conexão entre mística e poesia, é importante destacar que o nos mostra Paz (2014) em relação ao processo de criação do texto poético:

> Nem a angústia, nem a exaltação amorosa, nem a alegria ou o entusiasmo são estados poéticos em si, porque não existe o poético em si. São situações que, por seu próprio caráter externo, fazem desabar o mundo e tudo o que nos rodeia, incluindo a morta linguagem cotidiana. Só nos resta então o silêncio ou a imagem. E essa imagem é a criação, algo que não estava no sentimento original, algo que nós criamos para nomear o inominável e dizer o indizível. [...] uma vez escrito o poema, aquilo que ele era antes do poema e que o levou à criação – isto, indizível: amor, alegria, angústia, tédio, nostalgia de outro estado, solidão, ira – se fundem em imagem: foi nomeado e é poema, palavra transparente. (p. 174-175)

A partir das afirmações do autor, constata-se que a criação poética não corresponde propriamente aos sentimentos do autor, mas as imagens que são geradas por meio deles, na mente do poeta, que, mais adiante, se convertem em palavras. Diante disso, em relação ao misticismo, podemos afirmar que a experiência com Deus não se constitui um ato poético, mas os sentimentos que brotam de tal relação, como: amor, gozo, angústia, felicidade etc; faz com que, por meio dessas sensações, o místico elabore imagens, que se transformam em palavras, e essas, por sua vez, movidas por um ritmo se tornam poemas.

---

[39] "mediante la palabra poética, el místico llega a tocar el misterio en su desbordante plenitud y balbucir lo que puede de esa experiencia [...] La poesía es una penetración real, aunque parcial, del misterio." (DUQUE, 1990, p. 2)

A experiência espiritual vivenciada por San Juan se converteu em poemas líricos, e esses se caracterizam por apresentar duas particularidades, uma seria o fato de suas obras possuírem símbolos arquetípicos e outra por serem didáticas, que de acordo com Hatzfeld (1976) é uma caraterística da poesia mística autêntica; outra são as suas habilidades poéticas que mesclam seus conhecimentos intelectuais, sobretudo doutrinais, com uma suposta familiaridade com a poesia pastoril, devido a aproximação que há entre seus poemas e as obras de outros autores, como é o caso de Garcilaso de la Vega.

Partindo do pressuposto de que a melhor maneira de expressar o inefável é mediante a linguagem poética, analisamos o *CB* com o intuito de estabelecer possíveis conexões que possam evidenciar a dialética entre mística e poesia. Posto isto, encontramos em elementos contidos no poema, como por exemplo a utilização de símbolos, o uso de uma linguagem figurada, em especial, da antítese e do oxímoro, o plano sonoro e rítmico, como pontos fundamentais desse diálogo.

4.2.1 O símbolo

Sobre o uso de uma linguagem simbólica, Jung (1977, p. 21) vai nos dizer que "frequentemente utilizamos termos simbólicos como representação de conceitos que não podemos definir ou compreender integralmente. Esta é uma das razões por que todas as religiões empregam uma linguagem simbólica e se exprimem através de imagens." Dessa forma, podemos definir o símbolo como algo que não pode ser precisamente definido ou esclarecido. E o seu constante uso pelos religiosos se dá pelo fato da religião revelar um mistério que é externo ao homem.

No tocante ao uso símbolos por parte dos poetas e místicas como representação de algo, merece destaque o diz Paz (2014) sobre o uso da palavra na criação poética:

> a palavra que o poeta inventa – aquela que, por um instante que é todos os instantes, evaporou ou se transformou em um objeto impenetrável – é a palavra de todos os dias. O poeta não tira de si. Tampouco vem do exterior. Não há exterior nem interior [...] o poeta não ouve uma voz estranha, sua voz e sua palavra é que são estranhas: são as palavras e as vozes do mundo, às quais ele dá novo sentido. (p. 185)

Mediante as afirmações do autor, nota-se que o desenrolar do ato poético no geral, não requer o uso de um novo idioma, apenas o poeta dá um novo sentido para uma palavra que já existia e fazia parte do seu cotidiano. Assim, podemos entender que o símbolo empregado pelo

poeta não corresponde ao uso de uma palavra inventada pelo mesmo, mas diz respeito a vocábulos já existentes. Um exemplo concreto de tal afirmação é a poesia mística de San Juan, em que podemos constatar símbolos provenientes do texto bíblico e da tradição poética pastoril, como já comentamos no capítulo anterior.

De acordo com Duque (1990, p.4, tradução nossa) "a linguagem simbólica não possui limites semânticos precisos. E isso ocorre pelo fato do símbolo não possuir um significado unívoco, mas multivalente e de certo modo inesgotável."[40] Desse modo, por apresentar uma pluralidade de significados, o símbolo aparece para o poeta místico como um meio eficaz de transmitir algo que parece ser difícil por meio de uma linguagem habitual.

No que corresponde ao uso de simbologias por parte de San Juan, torna-se oportuno frisar que mesmo o autor se utilizando de inúmeras alegorias para se referir a sua experiência com a Divindade, como também pela sua interpretação das mesmas nos seus comentários sobre os poemas, não há com isso uma diminuição do grau de poeticidade de suas obras. Sua poesia nos põe além de uma mera análise religiosa, uma vez que o símbolo empregado pelo autor pode nos revelar algo mais, como acentua Bousoño (1985, p. 280), "às vezes a interpretação mística que o próprio poeta nos dá em suas maravilhosas estrofes não corresponde ao que está expresso nas tais estrofes quando as tornamos simplesmente como partes de uma excelente poesia."[41] Com isso, percebe-se que a simbologia empregada pelo autor não somente nos revela sua intenção, enquanto religioso, mas proporciona ao seu leitor uma participação em sua experiência.

A poética sanjuanista está impregnada de símbolos, e um dos mais relevantes é a *Noche (noite)*, um exemplo de símbolo arquetípico, presente no poema *Noche Oscura*[42]. Essa simbologia, segundo Cirlot (2012) pode possuir os seguintes significados: principio passivo, um estado prévio, a cor negra, a morte, entre outros. No tocante ao poema, à noite para o autor representa o momento de encontro com o Amado (Cristo). E em seus comentários sobre os poemas *Subida del Monte Carmelo* e *Noche Oscura* esse símbolo se transforma na base de sua doutrina, pois o mesmo afirma que existem dois tipos de noites, uma chamada noite ativa, que corresponde a uma vida ascética; e outra denominada noite passiva, que consiste em uma vida de submissão à vontade divina.

---

[40] "El lenguaje simbólico no posee límites semánticos precisos. Ello es debido a que el símbolo no posee un significado unívoco, sino multivalente y en cierto modo inagotable." (DUQUE, 1990, p. 4)

[41] "Por veces la interpretación mística que el propio poeta nos da en sus maravillosas estrofas nada tiene con lo que tales estrofas exprimen cuando las tomamos simplemente como partes de excelente poesía." (BOUSOÑO, 1985, p. 280)

[42] O poema se encontra no anexo II

No que diz respeito ao *CB,* podemos encontrar uma variedade de componentes simbólicos, conforme já foi discutido em capítulos anteriores, como a utilização de elementos mitológicos (*ninfas, serenas, filomena*), presentes também em outras obras renascentistas mencionadas anteriormente; a palavra *ciervo* (cervo) para se referir ao personagem Esposo (Cristo), os vocábulos *paloma* (pomba), *tortolica* (rolinha) usados para a esposa (alma), o personagem bíblico *Aminadad* que faz referência ao demônio, simbologias estas presentes também no livro do *Cântico dos Cânticos*. Os vocábulos (*ciervo*, *paloma* e *tortolica*) podem ser encontrados ainda em poemas profanos, além disso, podemos encontrar de uma infinidade de símbolos que fazem referência à natureza.

Em relação aos símbolos naturais, torna-se oportuno destacar que alguns deles se repetem, mas com significados distintos, como é o caso das seguintes vocábulos: *monte(s), riberas, flores, montañas, leones, agua(s).* A repetição dessas palavras nos comprovam a dinamicidade do símbolo, que pode possuir múltiplos significados, como vemos nos exemplos:

3. Buscando mis amores
iré por esos **montes** y **riberas**;
ni cogeré las **flores**
ni temeré las fieras,
y pasaré los fuertes y fronteras.

[…]

14. Mi Amado, las **montañas**,
los valles solitarios nemorosos,
las ínsulas extrañas,
los ríos sonorosos,
el silbo de los aires amorosos;

[…]

17. Detente, cierzo muerto:
ven, austro, que recuerdas los amores,
aspira por mi huerto
y corran tus olores,
y pacerá el Amado entre las **flores**.

18. ¡Oh ninfas de Judea!,
en tanto que en las **flores** y rosales
el ámbar perfumea,
morá en los arrabales
y no queráis tocar nuestros umbrales.

19. Escóndete, Carillo,
y mira con tu haz a las **montañas**
y no quieras decillo;

mas mira las campañas
de la que va por ínsulas extrañas.

20. A las aves ligeras,
leones, ciervos, gamos saltadores,
montes, valles, **riberas**,
aguas, aires, ardores
y miedos de las noches veladores:

[…]

24. Nuestro lecho florido,
de cuevas de **leones** enlazado,
en púrpura tendido,
de paz edificado,
de mil escudos de oro coronado.

[…]

34. La blanca palomica
al arca con el ramo se ha tornado,
y ya la tortolica
al socio deseado
en las **riberas** verdes ha hallado.

[…]

36. Gocémonos, Amado,
y vámonos a ver en tu hermosura
al **monte** y al collado,
do mana el **agua** pura;
entremos más adentro en la espesura.
(CRUZ, 2014, p. 735-740)

Começando pelo vocábulo *montes*, percebemos que na canção de número 3 esse símbolo se refere à altura, que, por sua vez, corresponde as metas a serem alcançadas pela alma, no caso as virtudes. Já em relação ao uso dessa simbologia na canção 20, nota-se que se trata de uma fala do Esposo, em que o mesmo evidencia algumas características comportamentais da sua amada. Nesse contexto, *montes* significa atos viciosos cometidos pela alma, ou seja, pecados graves. Na 36, *monte* aparece no singular indicando algo específico, a Divindade.

Por simbolizar algo que nos remete a um lugar baixo, a expressão *riberas* (ribeiras) aparece no texto por três vez, com significados distintos. Na canção 3, corresponde às mortificações da alma. Na 20, por se tratar de características da esposa, corresponde aos pecados venais (leves). E por fim, na canção 34, equivale a um estado de bem-estar da personagem por gozar da presença do seu Amado (Cristo).

A palavra *flores* é um dos símbolos naturais que aparece com mais frequência no texto, porém a partir de uma análise do poema, como também da leitura dos comentários feitos pelo

autor, percebe-se que essa simbologia geralmente se refere às virtudes da alma. Porém, encontramos em outros dois momentos o uso desse vocábulo com significados distintos, que corresponde as canções 3 e 4. Na primeira, *flores* corresponde a aspectos da vida mundana, por isso a personagem da esposa expressa, no texto, o seu desejo de não colhê-las. E na 4 representam, segundo o autor, os anjos e os santos.

O símbolo das *montañas* (montanhas), que remete à altura, aparece por duas vezes no poema, porém com diferentes significados. Em sua primeira aparição na canção 14 surge como uma metáfora da pessoa de Cristo, evidenciando, com isso, sua transcendência divina. Em outro momento, na 19, a palavra é usada para se referir à alma. Em seus comentários sobre a referida canção, San Juan (2014) vai dizer que as montanhas são as potências da alma, memória, entendimento e vontade.

A palavra *leones* (leões), por representar um animal forte, é usada duas vezes com significados contrários. Na canção 20, equivale às atitudes da alma. E na 24 representa um local seguro, ou melhor, um lugar que protege a alma contra o pecado.

A *agua* (água) surge no texto duas vezes com significados distintos, nas canções 20 e 36. Em um primeiro momento aparece no plural e corresponde as dificuldades encontradas pela alma no caminho místico. Em outro momento, no singular, representa o conhecimento adquirido na união mística.

Além dos símbolos naturais apresentados, podemos encontrar outras simbologias:

> 12. ¡Oh **cristalina fuente**,
> si en esos tus semblantes plateados
> formases de repente
> los ojos deseados
> que tengo en mis entrañas dibujados!
> (CRUZ, 2014, p. 736)

A *fuente* (fonte) é outro elemento simbólico retratado no texto. Em seus comentários sobre o poema San Juan (2014) vai nos dizer que a *fuente* (fonte) simboliza a fé, e ela é cristalina (pura) porque provém de Cristo, pessoa da qual manam todos os bens espirituais. Essa simbologia segundo o autor faz uma alusão ao evangelho de João (4, 7-14), em que Cristo aparece falando com a Samaritana próximo à fonte de Jacó. Além de ser um símbolo bastante utilizado na poesia profana, por representar o local de encontro dos amantes.

> 17. Detente, **cierzo** muerto:
> ven, **austro**, que recuerdas los amores,
> aspira por mi huerto

y corran tus olores,
y pacerá el Amado entre las flores.
(CRUZ, 2014, p. 737)

O vento também é representado no poema, por dois tipos de ventos típicos da Espanha, o *cierzo* e o *austro*. O *cierzo* é um vento setentrional que é sentido na Europa mediterrânica, caracterizado por ser muito frio, forte e destruidor. O *austro*, por sua vez, é um vento que sopra do sul responsável por trazer chuvas e bom para as plantações. Desse modo, entende-se que o *cierzo* representa o pecado, enquanto o *austro* designa as virtudes. E essas virtudes prevalecem, uma vez que o pecado já não existe, como notamos pela seguinte expressão: *cierzo muerto*.

23. Debajo del **manzano**,
allí conmigo fuiste desposada,
allí te di la mano,
y fuiste reparada
donde tu madre fuera violada.
(CRUZ, 2014, p. 738)

Manzano (macieira) é um dos símbolos que retrata a origem do pecado original no início do livro dos *Gênesis*. No contexto do *CB*, essa palavra simboliza a cruz de Cristo, onde, segundo uma tradição cristã, foram redimidos todos os pecados da humanidade. E por significar a cruz, a macieira é o local de desposório, onde Cristo estabelece uma comunhão plena com as almas.

4.2.2 A antítese e o oxímoro

O uso de figuras de linguagem que transmitem uma ideia contrária também é bastante corrente tanto no discurso místico como no poético, desse modo podemos estabelecer mais uma conexão entre mística (termo da teologia cristã) e poesia. Na poesia, essas figuras são utilizadas com a finalidade de criar um novo sentido na expressão por meio de dois conceitos opostos, além de dar ênfase a dualidade de sentimentos do poeta**.** Algo parecido vai ocorrer no discurso místico, que por ser apofático há uma necessidade de afirmar e negar não com finalidade de se ter a um resultado satisfatório, mas de acentuar a inefabilidade divina que constitui a experiência.

Para o misticismo cristão, Deus é uma realidade transcendente, com isso seria uma tarefa difícil descrevê-Lo somente a partir de uma linguagem afirmativa. Sendo assim, a negação constitui um mecanismo que põe a palavra no seu limite de significação, produzindo um silêncio que é fruto de falta de significantes. Nas obras de San Juan esse recurso é bastante utilizado, o seu próprio lema de vida do *Tudo-Nada*, em que o mesmo usa pronomes indefinidos

de maneira substantivada, já nos evidencia o emprego de palavras ou frases com sentido contrário.

No *CB*, encontramos alguns exemplos dessas figuras, como:

> 3. Buscando mis amores
> **iré por esos montes y riberas;**
> ni cogeré las flores
> ni temeré las fieras,
> y pasaré los fuertes y fronteras.
>
> […]
>
> 8. Mas ¿cómo perseveras,
> **¡oh vida!, no viviendo donde vives**
> **y haciendo porque mueras**
> las flechas que recibes
> de lo que del Amado en ti concibes?
>
> […]
>
> 15. **la noche sosegada**
> **en par de los levantes del aurora**,
> **la música callada,**
> **la soledad sonora,**
> la cena, que recrea y enamora.
>
> […]
>
> 29. Pues ya si en el ejido
> de hoy más no fuere vista ni hallada,
> diréis que me he perdido,
> que, andando enamorada,
> **me hice perdidiza, y fui ganada.**
>
> […]
>
> 37. **Y luego a las subidas**
> **cavernas de la piedra nos iremos**
> que están bien escondidas,
> y allí nos entraremos,
> y el mosto de granadas gustaremos.
> (CRUZ, 2014, p. 735- 740)

A canção de número 3 nos põe diante de algo oposto, *montes* (lugar que indica altitude) e *riberas* (lugares baixos), essa disparidade apresentada no verso pode significar a relação entre o Divino e o humano. A assimetria entre o plano espiritual e o natural é um recurso muito comum nos discursos religiosos, sendo que o espiritual sempre pressupõe o natural, representando, assim, um estado almejado pelo religioso.

Na canção 8 existe uma espécie de associação entre os vocábulos *vida* e *morte*, palavras com significados contrários, que podem ser vistas como a base da trajetória da mística cristã, uma morte do eu com a finalidade se obter a vida em plenitude (Deus). Neste contexto, a morte é vida, morrer não seria o fim, mas uma transformação de um estado para outro. O próprio San Juan (2014) vai nos dizer que ao atingir o estado místico a alma se transforma numa espécie de deus por participação nos mistérios divinos.

No começo da 15, encontramos uma discrepância entre escuro (*noche*, *noite*) e claro (*aurora*), que corresponde a um fim de uma noite, e traz uma espécie de tranquilidade para a alma, como se algo mais difícil tivesse passado. Além da antítese, podemos encontrar na presente estrofe os seguintes oximoros: *música callada* (música calada) e *soledad sonora* (solidão sonora). Assim, na tentativa de relatar o seu estado de desposório espiritual, a personagem da esposa faz uso das tais expressões com a finalidade de reafirmar a inefabilidade divina.

A canção 29 nos aponta um dilema entre perder (desejos próprios) para ganhar (salvação), uma das características fundamentais da união entre alma e Deus. Em outras palavras, a vida cristã requer do fiel uma renúncia das suas vontades próprias e, consequentemente, uma submissão à vontade divina.

Por fim, a canção 37 nos apresenta um paradoxo entre as palavras *subidas* (ascensão) e *cavernas* (mistério), com isso temos a noção da dimensão transcendental que se caracteriza a união mística, uma ascensão a Divindade, mas por ser algo superior ao entendimento humano, o mistério prevalece, é algo obscuro assim como é uma caverna. De acordo com Cirlot (2012), a caverna, em termos gerais, diz respeito algo oculto ou fechado, mas para certas identificações, como a medieval, esse termo alude ao coração humano como centro espiritual.

4.2.3 O plano sonoro e rítmico

Forma e conteúdo são duas características inseparáveis e se completam reciprocamente no texto poético. De acordo com Moisés (2012, p. 148), “o ritmo poético consiste na sucessão de unidades melódico-emotivo-semânticas movendo-se na linha do tempo, numa continuidade que gera a expectativa na sensibilidade e na inteligência do leitor.” Em outras palavras, o ritmo, assim como a sonoridade contida no poema constituem parte fundamental para a compreensão do mesmo.

A poesia sanjuanista segue o modelo do petrarquismo, com uma lira bem definida. Sendo assim, no poema *CB* encontramos no plano sonoro uma harmonia com aquilo que se

quer dizer, ou seja, a sonoridade empregada pelo autor nos auxilia numa melhor compreensão do que de fato parece ser difícil de expressar, a inefabilidade da experiência mística. Em razão disso, podemos estabelecer mais uma conexão entre mística e poesia, uma vez que os vocábulos usados pelo autor produzem determinados sons e esses, embalados por um ritmo, permitem se achegar com mais facilidade a mensagem.

A sonoridade contida no *CB* nos ajuda de fato a uma memorização do mesmo, visto que o próprio autor e Santa Teresa o recitava ou cantava sem estar com a letra em mãos. Aqui discutiremos a expressão sonora não somente como um meio utilizado para a memorização, mas como parte significativa para a difusão de um conteúdo. Dessa forma, podemos encontrar na sonoridade do texto em análise um importante mecanismo de apoio à palavra, como também um divisor do tempo no que corresponde as vias do caminho místico, dado que há um contraste sonoro que ajuda definir a função de cada uma.

Observemos como está organizada a via purgativa, que corresponde a uma prática da ascética, por meio de sua sonoridade e ritmo:

ESPOSA

1. ¿Adónde te escondiste,
Amado, y me dejaste con gemido?
Como el ciervo ***h***uíste,
h*abiéndome *herido;
salí tras ti **clamando**, y eras ido.

2. Pastores, los que fuerdes
allá por las majadas al otero,
si por ventura vierdes
aquel que yo más quiero,
decilde que adol***e***zc***o***, p***e***n***o*** y mu***e***r***o***.

3. Buscando mis amores
ir*é* por esos montes y riberas;
ni **coger*é*** las ***f***lores
ni **temer*é*** las ***f***ieras,
y **pasar*é*** los ***f***uertes y ***f***ronteras.

PREGUNTA A LAS CRIATURAS

4. ¡Oh bosques y espesuras,
plantadas por la mano del Amado!,
¡oh prado de verduras,
de flores esmaltado!,
decid si por vosotros ha pasado.

RESPUESTA DE LAS CRIATURAS

5. Mil gracias **derramando**
pasó por estos sotos con presura
y, yéndolos **mirando**,
con sola su figura
vestidos los dejó de su hermosura.

ESPOSA

6. ¡Ay!, ¿quién **podrá** sanarme!
Acaba de entregarte ya de vero;
no quieras enviarme
de hoy más ya mensajero,
que no saben decirme lo que quiero.

7. Y todos cuantos vagan
de ti me van mil gracias **refiriendo**,
y todos más me llagan,
y déjame **muriendo**
un no sé qué que quedan **balbuciendo**.

8. Mas ¿cómo perseveras,
¡oh vida!, no **viviendo** donde vives
y **haciendo** porque mueras
las flechas que recibes
de lo que del Amado en ti concibes?

9. ¿Por qué, pues has llagado
aqueste corazón, no le sanaste?
Y, pues me le has robado,
¿por qué así le dejaste
y no tomas el robo que robaste?

10. Apaga mis enojos,
pues que ninguno basta a deshacellos,
y véante mis ojos,
Pues eres lumbre dellos,
y sólo para ti quiero tenellos.

11. Descubre tu presencia,
y máteme tu vista y hermosura;
mira que la dolencia
de amor, que no se cura
sino con la presencia y la figura.

12. ¡Oh cristalina fuente,
si en esos tus semblantes plateados
formases de repente
los ojos deseados
que tengo en mis entrañas dibujados!

13. ¡Apártalos, Amado,
que ***v***oy de ***v***uelo!
(CRUZ, 2014, p. 735-736)

Um primeiro aspecto que nos chama a atenção na descrição da presente via é o pouco emprego de adjetivos, visto que nas onzes primeiras canções não encontramos nenhum. Com isso, consoante com as afirmações de Alonso (1942) pela falta de adjetivos nas primeiras canções, temos a impressão que o autor tinha uma pressa em relatar o ocorrido e passar, assim, para uma nova etapa que talvez fosse mais significativa para ele. Além desse fator, constata-se que há uma aceleração do ritmo com a utilização de formas verbais no gerúndio *(habiéndome, clamando, derramando, mirando, refiriendo, muriendo, balbuciendo, viviendo, haciendo)* e no fututo *(cogeré, temeré, pasaré, podrá)*, que adquire uma proporção maior pelo uso das aliterações *(h, f, v)* nas canções 1, 3 e 13 e assonâncias *(e, o, é)* nas canções 2 e 3. Evidenciando, assim, a constante busca da esposa pelo seu Amado (Cristo).

No que diz respeito ao plano rítmico das demais vias, constata-se a presença de um grande número de adjetivos, com isso certificamos que há uma redução na velocidade pela forma como os fatos são relatados, ou seja, o autor recorre à morfologia com a finalidade de intervir no ritmo do poema. Apenas a canção de número 20, que corresponde aos defeitos da amada, há uma rapidez imagética, pela enumeração de símbolos apenas separados por vírgulas. Essa velocidade na estrofe tem por finalidade ressaltar o estado de purificação alcançado pela alma, por isso o uso dos dois pontos no último verso, indicando uma continuidade da fala na próxima estrofe, que por sinal se apresenta de maneira mais lenta pelo emprego da sintaxe, como vemos nos exemplos:

> 20. A las aves ligeras,
> leones, ciervos, gamos saltadores,
> montes, valles, riberas,
> aguas, aires, ardores
> y miedos de las noches veladores:
>
> 21. por las amenas liras
> y cantos de serenas, os conjuro
> que cesen vuestras iras
> y no toquéis al muro,
> por que la esposa duerma más seguro.
> (CRUZ, 2014, p. 737-738)

Por meio de uma análise morfológica, podemos afirmar que pelo uso constante de adjetivos nos versos, trata-se de uma trajetória de deleite, uma vez que não há uma pressa na descrição dos fatos, sobretudo ao que corresponde ao estado unitivo. Na via iluminativa, encontramos a predominância de verbos no imperativo realçando, dessa forma, a preparação para a união com o Divino. E na unitiva, por sua vez, temos um grande número de verbos no

passado indicando, assim, a conclusão do caminho percorrido pela alma. Podemos constatar tais afirmações a partir de fragmentos que correspondem às presentes vias em questão:

ESPOSO

13 - ***V*uélvete**, paloma,
que el ciervo ***v*ulnerado**
por el otero asoma,
al aire de tu ***v***uelo, y fresco toma.

ESPOSA

14. Mi Amado, las montañas,
los valles ***s*olitarios nemorosos**,
las ínsulas **extrañas**,
los ríos ***s*onorosos**,
el silbo de los aires **amorosos**;

15. la noche **sosegada**
en par de los levantes del aurora,
la música **callada**,
la soledad **sono*r*a**,
la cena, que **rec*r*ea** y **enamo*r*a**.

16. Cazadnos las raposas,
que está ya florecida nuestra viña,
en tanto que de rosas
hacemos una piña,
y **no parezca** nadie en la montiña.

17. **Detente**, cierzo muerto:
ven, austro, que recuerdas los amores,
aspira por mi huerto
y **corran** tus olores,
y pacerá el Amado entre las flores.

[…]

ESPOSO

20. A las aves **ligeras**,
leones, ciervos, gamos **saltadores**,
montes, valles, riberas,
aguas, aires, ardores
y miedos de las noches veladores:

21. por las amenas liras
y cantos de serenas, os conjuro
que **cesen** vuestras iras
y no toquéis al muro,
por que la esposa duerma más seguro.

[…]

ESPOSA

26. En la interior bodega
de mi amado **beb*í***, y, cuando ***salía***
Por toda aquesta vega,
ya cosa no ***sabía***
y el ganado **perd*í*** que antes ***seguía***.

27. Allí me **dio** su pecho,
allí me **enseñó** ciencia muy **sabrosa**,
y yo le **di** de hecho
a mí sin dejar cosa;
allí le **prometí** de ser su esposa.

28. Mi alma se **ha empleado**
y todo mi caudal en su servicio;
ya no guardo ganado,
ni ya tengo otro oficio,
que ya sólo en amar es mi ejercicio.

29. Pues ya si en el ejido
de hoy más no fuere vista ni hallada,
diréis que me **he perdido**,
que, andando enamorada,
me hice perdidiza, y fui ganada.

[…]

(CRUZ, 2014, p. 737-740)

Em relação ao plano sonoro das presentes vias, merece destaque também o uso da aliteração por meio do fonema *v* na canção 13, essa canção possui seis versos, sendo dividida pelas falas da esposa e do Esposo. O uso da aliteração nesse contexto corresponde ao êxtase místico, representando, dessa maneira, a velocidade pela qual é arrebatada a alma após seu estado de purificação. Na canção de número 14 é perceptível o uso da aliteração por meio do fonema *s* nas seguintes palavras: *solitarios, nemorosos, sonorosos, amorosos*, em que a palabra *solitarios*, começada pela letra *s*, parece receber um destacada, para, com isso, evidenciar o silêncio da alma mediante a transcendência divina. Sendo assim, tudo que é dito por ela está abaixo do que Divino representa. A canção 15, nota-se que a aliteração se apresenta por meio do fonema *r* nas palavras *aurora, sonora, recrea, enamora*, esse efeito parece acentuar um acontecimento, a *aurora*, que representa um estado de tranquilidade vivenciado pela alma. Mais adiante na canção 26, o emprego do fonema *s*, pelo uso dos versos *salía*, *sabía* e *seguía*, seguido da assonância em í (bebí, salía, sabía e seguía), intensifica o significado da palavra *saída*. A trajetória mística configura uma saída de si mesmo para ir ao encontro do Amado (Deus).

4. 3 O novo da poesia mística de San Juan

A poesia sanjuanista não é uma novidade à poética universal quanto a sua métrica e ao abordar temas da natureza, uma vez que outros autores já faziam isso, como mostramos no capítulo anterior, mas podemos estabelecer como novidade a maneira como autor traduziu seu encontro com o Divino, com a utilização de nomes de coisas do mundo sensível. Como sabemos, a experiência mística possui um caráter inefável, dificultando, desse modo, uma tradução da mesma, por isso Baralt (1978) diz que parece uma tarefa condenada ao fracasso, uma vez que San Juan tenta traduzir uma experiência a-racional e infinita através de um instrumento racional e limitado que é a linguagem. Além deste fato, a autora nos evidencia que o poeta é um verdadeiro alquimista da linguagem, pois ele transmuta os vocábulos fazendo com que nem os seus próprios contemporâneos o compreendessem e, com isso, lhe exigissem comentários.

Dessa forma, em um mesmo poema sanjuanista é possível encontrar uma palavra com significados diferentes, dificultando a compreensão do texto. Uma prova concreta desse feito podemos observar na parte da análise dos símbolos contidos no *CB*, em que o autor se utilizou de um mesmo vocábulo para transmitir algo distinto, a exemplo de *monte(s)*:

> 3. Buscando mis amores
> iré por esos **montes** y riberas;
> ni cogeré las flores
> ni temeré las fieras,
> y pasaré los fuertes y fronteras.
>
> […]
>
> 20. A las aves ligeras,
> leones, ciervos, gamos saltadores,
> **montes**, valles, riberas,
> aguas, aires, ardores
> y miedos de las noches veladores:
>
> […]
>
> 36. Gocémonos, Amado,
> y vámonos a ver en tu hermosura
> al **monte** y al collado,
> do mana el agua pura;
> entremos más adentro en la espesura.
> (CRUZ, 2014, p 735-739)

Canção 3 (virtude) ⟶ Canção 20 (pecado) ⟶ Canção 36 (Deus)

Outra característica que podemos apontar, embora a palavra mística esteja associada a mistério, a segredo e a ocultismo, por se tratar de algo transcendental, no Século de Ouro essa temática não foi tratada como algo privado a uns poucos, mas, ao contrário, os escritores religiosos espanhóis da época, como é o caso de San Juan, difundiram, a partir dos seus textos poéticos, suas experiências místicas. E um dos fatos que comprova essa ruptura entre mística e algo privativo foi o fato dos autores escreverem em espanhol e não em latim, como faziam outros religiosos. Segundo Paz (2014, p. 48): "A linguagem do poeta é a linguagem da sua comunidade", dessa forma, tanto o místico como o poeta ao escreverem não o fazem para si, mas para o outro (leitor).

Consoante com as ideias de Alonso (1942), podemos evidenciar outro fator que parece novidade no que corresponde aos textos poéticos de San Juan. Trata-se do emprego do adjetivo posposto ao substantivo, prática essa que não era comum nos escritos da época. Para comprovarmos tal fato comparamos um fragmento do *CB* com poemas de poetas que antecederam ao autor, como Garcilaso de la Vega e Juan Boscán.

Cántico Espiritual

[…]
14. Mi Amado, las montañas,
los valles **solitarios nemorosos**,
las ínsulas **extrañas**,
los ríos **sonorosos**,
el silbo de los aires **amorosos**;

15. la noche **sosegada**
en par de los levantes del aurora,
la música **callada**,
la soledad **sonora**,
la cena, que recrea y enamora.
[…]
(CRUZ, 2014, p. 737)

Canción V

Si de mi **baja** lira
tanto pudiese el son que en un momento
aplacase la lira
del **animoso** viento
y la furia del mar y el movimiento

y en **ásperas** montañas
con el **suave** canto enterneciese
las fieras alimañas,
los árboles moviese

y al son confusamente los trujiese:
no pienses que cantando
seria de mí, hermosa flor de Gnido,
el **fiero** Marte airado,
a muerte convertido,
de polvo y sangre y de sudor teñido.
[...]
(VEGA, 1980, p. 47)

Soneto VI

El **alto** cielo, que en sus movimientos,
por **diversas** figuras discurriendo,
en nuestro sentir flaco está influyendo
diversos y **contrarios** sentimientos,
y uma vez mueve **blandos** pensamientos,
otra vez asperezas va encendiendo,
y es su uso traernos revolvendo,
agora com pesar y ora contentos,
[...]
(BOSCÁN, 1999, p. 178)

A partir dos seguintes fragmentos, observa-se que existe uma preferência por parte de San Juan em usar o adjetivo após o substantivo. Essa forma de escrever parece realçar mais o substantivo, além de deixar o ritmo do poema mais lento, devido as qualidades que são atribuídas às palavras.

Devido as habilidades poéticas de San Juan, podemos afirmar que o mesmo foi um alquimista com as palavras, pela sua maneira de tentar exprimir o inexprimível. Seus escritos, apesar de serem religiosos, nos comunicam algo além da religião, uma vez que é perceptível a dualidade de linguagem presente nos mesmos. Sendo assim, os seus textos poéticos, escritos num contexto de inquisição da época, fogem de uma formalidade eclesiástica de escrever as relações entre o humano e o Divino.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O místico é alguém que deseja estabelecer uma comunhão direta com a Divindade. No cenário cristão, essa palavra aparece pela primeira vez, por volta dos séculos V e VI, nos escritos atribuídos a Dionísio, o Areopagita. Para os estudiosos da área, o misticismo se configura como uma teoria ou sistema religioso que concebe Deus como uma realidade transcendente, que está além da razão, do pensamento e do intelecto humano.

No século XVI, esse conhecimento se expandiu pela Espanha, mais precisamente com as ideias da Contrarreforma do Concílio de Trento. Religiosos, como San Juan de la Cruz, sentiram a necessidade de transpor para um plano cognitivo suas experiências com o Sagrado. Encontrando, assim, na poesia uma melhor forma de expressar tais fatos, apesar de que os mesmos afirmassem que não era possível uma descrição total da experiência devido ao caráter transcendental da mesma.

Desse modo, a literatura produzida na Espanha no século XVI, durante o reinado de Felipe II, se configurou por apresentar uma junção entre as formas poéticas do petrarquismo, introduzidas no país pelos poetas Garcilaso de la Vega e Juan Boscán, com conceitos religiosos provenientes da teologia mística. Por isso, a poesia sanjuanista se caracteriza por apresentar uma mescla entre o sagrado e o profano, em que conhecimentos provenientes de uma poesia pastoril se une a relatos de experiências com a Divindade.

Os textos poéticos do autor em sua forma e conteúdo se assemelham a poesia de outros poetas da primeira fase do Renascimento espanhol, embora possuam suas particularidades e apresentem algo inovador para a época como pontua Alonso (1942), pelo fato de San Juan ter empregado o adjetivo com frequência posposto ao substantivo. Porém, o fator maior que vai determinar a originalidade de sua poesia é a maneira como ele lida com a linguagem na tradução de seus êxtases.

A sua poética também está enraizada na sua intimidade com o texto bíblico, em especial com o livro do *Cântico dos Cânticos*, que apresenta uma leitura nupcial, segundo uma visão cristã, das relações entre Cristo e a Igreja. O seu amor por esse livro o impulsionou a escrever os poemas *Noche Oscura*, *Cántico Espiritual* e *llama de amor viva*, textos esses que também trazem uma visão do amor esponsal de Cristo.

Outra característica da poética de San Juan é a forma como a linguagem foi empregada pelo religioso, ou seja, trata-se de expressões que fogem de um formalismo eclesiástico, que aos moldes do *Cântico dos Cânticos*, mais parecem relatos amorosos de um casal. Com isso, podemos constatar em sua poesia uma dualidade na linguagem que proporciona ao leitor uma

interpretação além da mensagem religiosa. Leitura essa que gerou e continua gerando muitas discussões até os dias atuais, tendo em vista que alguns estudiosos tendem a destacar umas das particularidades da sua poesia, aspectos religiosos ou profanos.

Vale ressaltar que o erotismo contido nos versos sanjuanistas não quer dizer que o autor desejava romper com os seus princípios religiosos, mas por se tratar de um texto poético a linguagem aplicada pelo poeta nos comunica algo além daquilo que ele nos queria dizer. Também é próprio das narrativas dos místicos o uso de expressões amorosas para descrever as relações entre a alma e Deus.

A respeito de uma crítica literária sobre as obras de San Juan, podemos afirmar que a *Geração de 27* foi de suma importância para a construção de uma fortuna crítica que embasou outros pesquisadores. Estudiosos como os espanhóis Alonso (1942) e Guillén (1969), contribuíram de maneira significativa para que trabalhos como este fossem desenvolvidos pelo mundo. A partir dos presentes autores foi possível um estudo mais profundo sobre as criações literárias do poeta, além da aproximação de seus textos com outros provenientes de uma poesia religiosa e profana.

Dessa forma, por meio de uma crítica literária que apontava particularidades da poesia sanjuanista, estudiosos como Baralt (1978), Duque (1990), Gallardo (1992), entre outros, sentiram a necessidade de estudar a relação entre mística e poesia nas obras do referido autor. Segundo os mesmos, a poesia, com suas características, aparece para o místico como uma maneira de exprimir o inexprimível, mesmo que não seja em sua totalidade.

O poema *Cántico Espiritual B,* obra relevante do autor, é uma prova concreta da dialética entre mística e poesia, dado que o texto foi escrito a partir das vivências místicas do escritor, que na tentativa de explicar tais fatos encontrou na linguagem poética uma forma de expressar sua experiência com a Divindade. Experiência essa que se caracteriza por ser inefável. Assim, sendo o *CB* uma obra que nos põe diante de um texto poético e ao mesmo tempo teológico, devido ao teor místico que o envolve, encontramos elementos que podem servir de elo nesse diálogo, como a utilização de uma linguagem impregnada por símbolos, o uso de figuras de linguagem, em especial, da antítese e do oxímoro e o plano sonoro e rítmico.

O uso de símbolos nas obras sanjuanistas, sobretudo no poema *Cántico*, nos indica uma tentativa de comunicar algo que parece ser tarefa difícil por meio de uma linguagem usual. Ele nos faz penetrar no mistério que representa a Divindade, sem desassociar seu caráter transcendental. Além disso, nos põe diante de vocábulos que podem nos revelar outas coisas, fora daquilo que autor quer nos comunicar. No caso do *CB*, a simbologia empregada pelo autor nos sinaliza um discurso além do religioso, devido as inúmeras imagens que podem nos levar

a crer que se trata apenas de um texto erótico, principalmente se o leitor em questão não tiver uma intimidade com o discurso teológico místico, em que o místico ao se referir a Deus utiliza expressões próprias de um casal.

No que diz respeito ao uso da antítese e do oxímoro, percebe-se que essas figuras são usadas com o objetivo de criar um novo sentido na expressão por meio de dois conceitos opostos, além de dar ênfase a dualidade de sentimentos do poeta. Ademais, o uso de expressões que indicam oposição dentro de um discurso místico, nos evidencia que é necessário o uso de um discurso apofático, para se referir ao Divino, uma vez que a via afirmativa não contempla a dimensão total do Ser. Em outras palavras, Deus está acima da linguagem humana, desse modo, ela não é capaz de descrevê-Lo, embora haja uma tentativa por parte dos religiosos, nunca será uma descrição satisfatória, como vai nos apontar San Juan (2014, p. 603) "jamais poderão explicar com palavras o que com palavras não se pode exprimir."

No texto poético a linguagem é expressa não somente por palavras, mas por um plano sonoro e rítmico, que, por sua vez, auxiliam na compreensão do mesmo. Dessa forma, no *CB* encontramos no plano sonoro e rítmico uma harmonia com aquilo que se pretende dizer, ou seja, a sonoridade empregada pelo autor nos auxilia para uma melhor compreensão sobre a linguagem da união, em que é possível perceber de maneira mais clara as vias que constituem o caminho místico.

O poema aqui analisado, além de possuir uma beleza estética e um conteúdo religioso teológico, é uma prova que embora a poesia e a mística possuam suas divergências, pode-se estabelecer um diálogo entre ambos, mediante a produção de textos. Desse modo, na elaboração *do Cántico Espiritual B*, o autor encontrou na linguagem poética uma melhor maneira de descrever aquilo que aos olhos humanos parecia indescritível, mesmo que de forma parcial.

Por tudo isso, desejamos que as informações contidas aqui sirvam para uma melhor compreensão do poema *Cántico Espiritual B* de São João da Cruz, como também, para sintetizar, de certa forma a relação que pode ocorrer entre mística e poesia. Esperamos, ainda, que com a leitura deste trabalho outras pessoas possam se interessar pelo assunto e produzir, com isso, outros trabalhos sobre essa temática.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, N. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ALONSO, D. **La poesía de San Juan de la Cruz** (desde esta ladera). Madrid: Aguilar editor, 1942.

ÁLVAREZ, M. A. Experiencia y expresión de lo inefable en San Juan de la Cruz. **Revista Hipertexto,** v. 3. n. 7, Jan. / Jun. 2008, p. 1-17.

ARAÚJO, R. T**. Experiência mística e psicanálise**. São Paulo: Edições Loyola, 2015.

AREOPAGITA, D. **A Teologia mística de Dionísio, o Areopagita**. Tradução e comentários de Jean-Yves Leloup. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

ARINTERO. J. G. **Influencia de Santo Tomas en la mística de San Juan de la Cruz e Santa Teresa**. Campinas: Livre, 2016.

AZNAR, J. C. **Arte y pensamiento en San Juan de la Cruz**. Madrid: La Editorial Católica, 1972.

BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

BARALT, L. L. San Juan de la Cruz: una nueva concepción del lenguaje poético. **Bulletin of Hispanic Studies**, Liverpool, v. 1, n. 55, 1978, p. 19-32.

_____. **San Juan de la Cruz y el islam**: estudios sobre afiliaciones semíticas de su literatura. México: Colegio de México, 1985.

BARBOZA, M. A. **Pedagogia, mística e espiritualidade na configuração do pensamento de São João da Cruz (1542-1591).** 2007, x.f. 172. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2007.

BARUZI, J. **San Juan de la Cruz y el problema de la experiencia mística**. Valladolid: Junta de Castilla y León, 1991.

BATAILLON, M. La tortolica de Fontefrida y del Cántico espiritual. **Nueva Revista de Filología Hispánica.** Ciudad de México, v. 7, n. 1, 1953, p. 291-306.

BATAILLE. G. **O erotismo**. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BEZERRA, C. C. **Compreender Plotino e Proclo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006.

BEZERRA, J. S. C. **Poesia e espiritualidade no Cântico Espiritual de San Juan de La Cruz**.2011, x.f. 92. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal de Sergipe, Sergipe, 2011.

BÍBLIA de Jerusalém. São Paulo: Paulus, 2012.

BOSCÁN, J. **Poesía**. Edición de Pedro Ruiz Pérez. Madrid: Ediciones Akal, 1999.

BOUSOÑO, C. San Juan de la Cruz, porta contemporáneo. In: **Teoría de la expresión poética**. Tomo I. Madrid: Editorial Gredos, 1985.

CARVALHO, V. M. **Fora da poesia não há salvação**: uma hermenêutica literária da poesia de Mário Quintana à luz da via negativa. 2007, x.f. 205. Tese (Doutorado em Literatura Romântica) – Universidade de Passau, Alemanha, 2006.

CASTRO. F. L. M. **São João da Cruz – um nômade de deus***:* a mística do TUDO-NADA e seu significado psicanalítico. 2010, x.f. 115. Dissertação (Mestrado em Psicologia). Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

CIRLOT, J. E. **Dicionário de símbolos**. Tradução de Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Centauro, 2012.

CÓRDOBA, S. **Las obras de Boscán y Garcilaso trasladadas en materias cristianas y religiosas**. Madrid: Edicción de Aurelio Valladares Reguero, 2013.

CRUZ, S. J. Cántico Espiritual B. In: **Obras Completas**. Edición crítica, notas y apéndices por Lucinio Ruano de la Iglesia. Madrid: Biblioteca de autores cristianos, 2014[i].

CUSA, N. **A douta ignorância**. Tradução de Reinholdo Aloysio Ullmann. Porto Alegre: Edipucrs, 2002.

DUQUE, M. J. M. Expresiones antitéticas en la obra de San Juan de la Cruz. In: **La espiritualidad del siglo XVI**: aspectos literarios y lingüísticos. Salamanca: Ediciones Universal, 1990. p. 25-35.

_____. **Creación poética y componente simbólico en la obra de San Juan de la Cruz.** Centro Virtual Cervantes, 1990. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/creacion-poetica-y-componente-simbolico-en-la-obra-de-san-juan-de-la-cruz--0/html/c7d97a1a-0135-445c-b1ed-29eb5a9db8f8_11.html#I_0_>. Acesso em: 20 jan. 2017.

ELIADE, M. **O sagrado e o profano:** a essência das religiões. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FERNÁNDEZ, J. J. B. La versión a lo divino de Sebastián de Córdoba de los sonetos de Garcilaso de la Vega. **Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación de Lingüísticas y Filología de la América Latina**. Universidad de las Palmas de la Gran Canaria, 1996, p. 2085-2093.

GALLARDO, J. **Poesía y mística**. Centro Virtual Cervantes. Actas XI, 1992, p. 205-213.

GALE, G. R. **Garcilaso a lo divino**. Introducción, textos y notas. Madrid: Castalia, 1971.

GUILLÉN, J. San Juan de la Cruz o lo inefable místico. In: **Lenguaje y poesía**. Madrid: Alianza Editorial, 1969, p. 75-109.

HATZFELD, H. **Estudios literarios sobre mística española**. Madrid: Gredos, 1976.

HARO, P. A; et al. **Breve historia de la literatura española**. 7. ed. Madrid: Editorial Playor, 1988.

HERNÁNDEZ, O. C. Algunos símbolos eróticos de la Antigua lírica popular hispánica en el Cántico espiritual de San Juan de la Cruz. **Revista Emergencia**, n. 16, 2014. Disponível em: <https://emergenciarevista.wordpress.com/2014/04/16/algunos-simbolos-eroticos-de-la-antigua-lirica-popular-hispanica-en-el-cantico-espiritual-de-san-juan-de-la-cruz/>. Acesso em: 15 de maio de 2017.

IGLESIA, L. R. Iniciación en San Juan de la Cruz. In: **Obras Completas**. Edición crítica, notas y apéndices por Lucinio Ruano de la Iglesia. Madrid: Biblioteca de autores cristianos, 2014.

JESÚS, S. T. Las moradas del castillo interior. In: **Obras completas**. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2015.

JOÃO PAULO II, Papa. C. **A doutrina da fé segundo São João da Cruz**. 1948, x.f. 356 Tese (Doutorado em Teologia). Pontifícia Universidade de Estudos São Tomás de Aquino, Roma, 1948.

JUNG, C. G. **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.

KRISTEVA, J. **Introdução à Semanálise**. Tradução de Lúcia Helena Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LÁZARO, F.; TUSÓN, V**. Literatura Española**. 2. ed. Barcelona: Anaya, 1995.

MARIANI, C. B. Mística e Teologia: Desafios contemporâneos e contribuições. **Revista Atualidade Teológica**, Rio de Janeiro, v. 13, n. 33, set./dez. 2009, p. 260-380. Disponível em: < https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/18285/18285.PDFXXvmi=> Acesso em: 20 de set. de 2017.

MOISÉS, L. P. **Texto, escrita, escritura**. São Paulo, Ática, 1978.

MOISÉS, M. **A criação literária**. São Paulo: Cultrix, 2012.

NAVARRO. D. D. De Yerushalayin a Roma: Cantar de los Cantares e intertextualidad cristiana en Cántico espiritual de San Juan de la Cruz. **Revista Lemir. Valencia, n.** 15, 2011, p. 171-184. <Disponível em: http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista15/07_Dominguez_David.pdf>. Acesso em: 20 de fev. de 2017.

NIETO, J. C. **Místico, poeta, rebelde, santo**: en torno a San Juan de la Cruz. México, Madrid, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1979.

NYGREN, A. **Eros e Ágape**. La noción cristiana del amor y sus transformaciones. Barcelona: Sagitario, 1969.

PAZ, O. **A dupla chama**. Tradução de Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

_____. **O arco e a lira**. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 2014.

_____. **Os filhos do barro**. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PEDRAZA, F. B.; RODRÍGUEZ, M. **Manual de Literatura Española**, Vol. II. Navarra, Tafalla, Cénlit, 1980.

RAMÍREZ, P. M. P. Poesía Flamenca: Lyra Minima. Los Símbolos Naturales. In: **Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras**, Sevilla, v. 1, n.28, 2010, p. 241-265.

RODRÍGUEZ, I. A. **Introducción a la mística de San Juan de la Cruz.** Nashville: Abdinton Editorial Press, 2009.

ROSENFELD, A. Teoria dos gêneros. In: **Teatro épico**. São Paulo: Perspectiva,1985.

RUIZ, F. **Introducción a San Juan de la Cruz**. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos,1968.

_____. **Místico e mestre São João da Cruz**. Tradução de Frei Patrício Sciadini; revisão da tradução Nancy B. Faria. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

SCIADINI, P. (Org.) São João da Cruz: Doutor da Igreja. **Obras completas**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

_____. **Cânticos Espirituais**: São João da Cruz. Fortaleza: Edições Shalom, 2003.

SOUZA, C. F. B. de. **Religio Cordis***:* Um estudo comparativo sobre a concepção de coração em Ibn ´Arabī e João da Cruz. 2008. x.f. 525. Tese (Doutorado em Ciência da Religião). Faculdade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2008.

SUÁREZ, L. G. Finitud, erotismo y experiencia mística en San Juan de la Cruz. **Revista Open Insight**. Querétaro, v. 4, n. 6, 2013, p. 43-68.

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

VEGA, G. **Poesías completas**. Madrid: Alianza Editorial, 1980.

ANEXO I - Poema

Cántico Espiritual A

ESPOSA

1. ¿Adónde te escondiste,
Amado, y me dejaste con gemido?
Como el ciervo huíste,
habiéndome herido;
salí tras ti clamando, y eras ido.

2. Pastores, los que fuerdes
allá por las majadas al otero,
si por ventura vierdes
aquel que yo más quiero,
decidle que adolezco, peno y muero.

3. Buscando mis amores
iré por esos montes y riberas;
ni cogeré las flores
ni temeré las fieras,
y pasaré los fuertes y fronteras.

4. ¡Oh bosques y espesuras,
plantadas por la mano del Amado;
¡oh prado de verduras,
de flores esmaltado!,
decid si por vosotros ha pasado.

Respuesta de las Criaturas

5. Mil gracias derramando
pasó por estos sotos con presura
y, yéndolos mirando,
con sola su figura
vestidos los dejó de su hermosura.

ESPOSA

6. ¡Ay!, ¿quién podrá sanarme?
Acaba de entregarte ya de vero.
no quieras enviarme
de hoy más ya mensajero;
que no saben decirme lo que quiero.

7. Y todos cuantos vagan
de ti me van mil gracias refiriendo,

y todos más me llagan,
y déjame muriendo
un no sé qué que quedan balbuciendo.

8. Mas ¿cómo perseveras,
¡**oh vida**!, no viviendo donde vives
y haciendo porque mueras
las flechas que recibes
de lo que del Amado en ti concibes?

9. ¿Por qué, pues has llagado
aqueste corazón, no le sanaste?
Y, pues me le has robado,
¿por qué así le dejaste
y no tomas el robo que robaste?

10. Apaga mis enojos,
pues que ninguno basta a deshacellos,
y véante mis ojos,
Pues eres lumbre dellos,
y sólo para ti quiero tenellos.

11. ¡Oh cristalina fuente,
si en esos tus semblantes plateados
formases de repente
los ojos deseados
que tengo en mis entrañas dibujados!

12. ¡Apártalos, Amado,
que voy de vuelo!

ESPOSO

- Vuélvete, paloma,
que el ciervo vulnerado
por el otero asoma,
al aire de tu vuelo, y fresco toma.

ESPOSA

13. Mi Amado, las montañas,
los valles solitarios nemorosos,
las ínsulas extrañas,
los ríos sonorosos,
el silbo de los aires amorosos;

14. la noche sosegada
en par de los levantes de la aurora,
la música callada,

la soledad sonora,
la cena que recrea y enamora.

15. Nuestro lecho florido,
de cuevas de leones enlazado,
en púrpura tendido,
de paz edificado,
de mil escudos de oro coronado.

16. A zaga de tu huella
las jóvenes discurren al camino
al toque de centella,
al adobado vino;
emisiones de bálsamo divino.

17. En la interior bodega
de mi amado bebí, y cuando salía
Por toda aquesta vega,
ya cosa no sabía
y el ganado perdí que antes seguía.

18. Allí me dio su pecho,
allí me enseñó ciencia muy sabrosa,
y yo le di de hecho
a mí, sin dejar cosa;
allí le prometí de ser su esposa.

19. Mi alma se ha empleado
y todo mi caudal en su servicio.
ya no guardo ganado,
ni ya tengo otro oficio,
que ya sólo en amar es mi ejercicio.

20. Pues ya si en el ejido
de hoy más no fuere vista ni hallada,
diréis que me he perdido;
que, andando enamorada,
me hice perdidiza, y fui ganada.

21. De flores y esmeraldas,
en las frescas mañanas escogidas,
haremos las guirnaldas,
en tu amor florecidas,
y en un cabello mío entretejidas.

22. En solo aquel cabello
que en mi cuello volar consideraste,
mirástele en mi cuello,
y en él preso quedaste,
y en uno de mis ojos te llagaste.

23. Cuando tú me mirabas,
su gracia en mí tus ojos imprimían;
por eso me adamabas,
y en eso merecían
los míos adorar lo que en ti vían.

24. No quieras despreciarme,
que, si color moreno en mí hallaste,
ya bien puedes mirarme
después que me miraste,
que gracia y hermosura en mí dejaste.

25. Cogednos las raposas,
que está ya florecida nuestra viña,
en tanto que de rosas
hacemos una piña,
y no parezca nadie en la montiña.

26. Deténte, cierzo muerto;
ven, austro, que recuerdas los amores,
aspira por mi huerto
y corran tus olores,
y pacerá el Amado entre las flores.

ESPOSO

27. Entrado se ha la esposa
en el ameno huerto deseado,
y a su sabor reposa,
el cuello reclinado
sobre los dulces brazos del Amado.

28. Debajo del manzano,
allí conmigo fuiste desposada,
allí te di la mano,
y fuiste reparada
donde tu madre fuera violada.

29. A las aves ligeras,
leones, ciervos, gamos saltadores,
montes, valles, riberas,
aguas, aires, ardores
y miedos de las noches veladores;

30. por las amenas liras
y cantos de serenas, os conjuro
que cesen vuestras iras,
y no toquéis al muro,
por que la esposa duerma más seguro.

ESPOSA

31. ¡Oh ninfas de Judea!;
en tanto que en las flores y rosales
el ámbar perfumea,
morá en los arrabales,
y no queráis tocar nuestros umbrales.

32. Escóndete, Carillo,
y mira con tu haz a las montañas,
y no quieras decillo;
mas mira las campañas
de la que va por ínsulas extrañas.

ESPOSO

33. La blanca palomica
al arca con el ramo se ha tornado;
y ya la tortolica
al socio deseado
en las riberas verdes ha hallado.

34. En soledad vivía,
y en soledad ha puesto ya su nido,
y en soledad la guía
a solas su querido,
también en soledad de amor herido.

ESPOSA

35. Gocémonos, Amado,
y vámonos a ver en tu hermosura
al monte u al collado,
do mana el agua pura;
entremos más adentro en la espesura.

36. Y luego a las subidas
cavernas de la piedra nos iremos,
que están bien escondidas,
y allí nos entraremos,
y el mosto de granadas gustaremos.

37. Allí me mostrarías
aquello que mi alma pretendía,
y luego me darías
allí tú, vida mía,
aquello que me diste el otro día:

38. El aspirar del aire,
el canto de la dulce filomena,
el soto y su donaire
En la noche serena,
con llama que consume y no da pena.

39. Que nadie lo miraba…
Aminadab tampoco parecía;
y el cerco sosegaba,
y la caballería
a vista de las aguas descendía.
(CRUZ, 2014, p. 604-609)

ANEXO II – Poema

Noche Oscura

1.En una noche oscura
con ansias en amores inflamada
¡oh dichosa ventura!
salí sin ser notada
estando ya mi casa sosegada,

2. a oscuras y segura
por la secreta escala disfrazada,
¡oh dichosa ventura!
a oscuras y en celada
estando ya mi casa sosegada.

3. En la noche dichosa
en secreto que nadie me veía
ni yo miraba cosa
sin otra luz y guía
sino la que en el corazón ardía.

4. Aquesta me guiaba
más cierto que la luz del mediodía
adonde me esperaba
quien yo bien me sabía
en sitio donde nadie aparecía.

5. ¡Oh noche, que guiaste!
¡Oh noche amable más que la alborada!
¡Oh noche que juntaste
amado con amada,
amada en el amado transformada!

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

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

8.Quedéme y olvidéme
el rostro recliné sobre el amado;

cesó todo, y dejéme
dejando mi cuidado
entre las azucenas olvidado
(CRUZ, 2014, p. 106-107)

Os poemas em anexo foram extraídos das Obras Completas de San Juan de la Cruz. Edición crítica, notas y apéndices por Lucinio Ruano de la Iglesia. Madrid: Biblioteca de autores cristianos, 2014