MULHERES

MÍSTICA E LITERATURA

André Luís de Araújo, SJ
Maria Clara Lucchetti Bingemer
Eduardo Marques Almeida
[orgs.]

EDITORA PUC RIO
25 ANOS
INTERSEÇÕES

MULHERES

MÍSTICA E LITERATURA

André Luís de Araújo, SJ
Maria Clara Lucchetti Bingemer
Eduardo Marques Almeida
[orgs.]

EDITORA PUC RIO
25 ANOS
INTERSEÇÕES

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio)

Reitor
Pe. Anderson Antonio Pedroso, S.J.

©Editora PUC-Rio
Rua Marquês de São Vicente, 225,
7º andar do prédio Kennedy
Campus Gávea/PUC-Rio
Rio de Janeiro, RJ – CEP: 22451-900
Tel.: +55 21 3736 1838
edpucrio@puc-rio.br
www.editora.puc-rio.br

Conselho editorial
Alexandre Montaury, Felipe Gomberg, Gabriel Chalita, Gisele Cittadino, Pe. Ricardo Torri de Araújo, S.J., Rosiska Darcy de Oliveira, Welles Morgado.

Diretor editorial
Felipe Gomberg

Editoras
Livia Salles
Tatiana Helich

© Selo Interseções, Editora PUC-Rio
Em parceria com o Departamento de Teologia da PUC-Rio

Revisão
Carolina Thomé

Projeto gráfico de capa
Ully Cabral

Editoração de miolo
SBNigri Artes e Textos

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Mulheres [recurso eletrônico] : mística e literatura / André Luís de Araújo, Maria Clara Lucchetti Bingemer, Eduardo Marques Almeida (orgs.). – Rio de Janeiro : Ed. PUC-Rio, 2025.
1 recurso eletrônico (444 p.)

Obra publicada através do Selo Interseções da Ed. PUC-Rio.
Descrição baseada na consulta ao recurso eletrônico em 2 de jul. de 2025
Inclui bibliografias
Exigências do sistema: conexão com a Internet, World Wide Web browser e Adobe Acrobat Reader

ISBN: 978-85-8006-355-4

1. Misticismo. 2. Misticismo e literatura. 3. Misticismo na literatura. 4. Mulheres místicas. 5. Mulheres – Aspectos religiosos. I. Araújo, André Luís de. II. Bingemer, Maria Clara Lucchetti. III. Almeida, Eduardo Marques

CDD: 204.22

Elaborado por Marcelo Cristovão da Cunha – CRB-7/6080
Divisão de Bibliotecas e Documentação – PUC-Rio

SUMÁRIO

PREFÁCIO _7

APRESENTAÇÃO _15

PARTE I – MULHERES: MÍSTICA LITERÁRIA _19

1. CECÍLIA MEIRELES: TRANSFIGURAÇÃO E TRANSCENDÊNCIA _23
Fernando Augusto Arcanjo Barcellos Rosa

2. CLARICE LISPECTOR: A MÍSTICA DO SILÊNCIO _39
Letícia dos Santos Calheiros

3. RACHEL DE QUEIROZ: MÍSTICA NORDESTINA EM *O QUINZE* _55
Frederico Augusto de Oliveira, C.Ss.R

4. RACHEL DE QUEIROZ: *O QUINZE* E A FABULAÇÃO REALIZANTE _79
Lucas Santana Viana Pontes

5. ADÉLIA PRADO: CORPO INOCENTE _97
Letícia Alves Duarte Corrêa

6. ANA CRISTINA CESAR: A PERFORMANCE DE UM CORPO À DERIVA _117
Mariana Souza Paiva de Barros

7. HENRIQUETA LISBOA: A MÍSTICA ENTRE A POESIA E A METÁFORA _127
Maycon da Silva Tannis

8. SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN: A MÍSTICA DESDE A INFÂNCIA _147
Pedro Henrique Borges

PARTE II – MULHERES: LITERATURA MÍSTICA _165

1. TERESA DE ÁVILA: O AMOR MÍSTICO NA INTER-RELAÇÃO ENTRE MÍSTICA E EROTISMO _169
Anderson Moura Amorim

2. TERESA DE ÁVILA: A HUMANIDADE COMO MEDIAÇÃO PARA A EXPERIÊNCIA TRINITÁRIA DE DEUS _195
Rogério Guimarães de Almeida Cunha

3. SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ: O PROTAGONISMO DA MULHER NO SÉCULO XVII _207
José Eder Ribeiro Lima

4. SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ: A MÍSTICA DA FINEZA DO AMOR DE DEUS E DA INTEIREZA DO FEMININO _225
Luciano Tokarski

5. SCHOLASTIQUE MUKASONGA: A LITERATURA COMO TESTEMUNHO E REVERÊNCIA À MEMÓRIA COLETIVA _249
Ricardo Alexandre Ferreira

6. SIMONE WEIL E JÜRGEN MOLTMANN: UMA APROXIMAÇÃO A PARTIR DO SOFRIMENTO COMO LUGAR COMUM _273
Ivanilton Almeida de Andrade Júnior

7. ETTY HILLESUM E BELCHIOR: UM DIÁLOGO DA CENTRALIDADE DA MESA PARA A VIDA _289
Sergio Ovidio Wermelinger Goulart

PARTE III – HERMENÊUTICAS DO FEMININO _309

1. HERMENÊUTICA LITERÁRIA: A BUSCA DO SENTIDO ORIGINAL _313
Jonathan Alexis Ruiz Ruiz

2. A LINGUAGEM COMO HERMENÊUTICA E COMUNICAÇÃO DO PENSAMENTO E O FEMININO NA HISTÓRIA DA SALVAÇÃO, NA MÍSTICA E NA LITERATURA _331
Diogo do Amaral Linhares

3. LITERATURAS MÍSTICO-FEMININAS: O QUE O ESPÍRITO DIZ _347
Washington Luiz Barbosa da Silva

4. EVANGELIZAÇÃO COMUNITÁRIA INTEGRADA: O QUE PODE ENSINAR A LITERATURA _371
Eduardo Marques Almeida

5. CLARICE LISPECTOR: ESSA SEDE QUE ME PROVOCA, UMA APROXIMAÇÃO MÍSTICA EM *ÁGUA VIVA* _395
Deivis de Souza Macedo

6. CECÍLIA MEIRELES: A EXPERIÊNCIA MÍSTICA PELA POESIA _411
Clintton Furtado de Mendonça da Rocha

7. FOED CASTRO CHAMMA E WALMIR AYALA: A MÍSTICA COMO EXPRESSÃO DO TRAUMA _427
Gyzelle Góes

PREFÁCIO

Foram ter com a profetisa Hulda.
(2Rs 22,14; 2Cr 34,22)

Foi com muita alegria que aceitei prefaciar a obra organizada por André Luís de Araújo, Maria Clara Lucchetti Bingemer e Eduardo Marques Almeida, intitulada *Mulheres: mística e literatura* e voltada para uma leitura de interface entre a mística e a literatura, duas áreas desenvolvidas pelas proeminentes mulheres aqui abordadas. Essa alegria se faz ainda maior em meu coração, seja pelos(as) organizadores(as) e autores(as), seja pela temática aqui abordada, que, de fato, é espetacular, envolvente e atual. Antes de tudo, já parabenizo todos(as) os(as) envolvidos(as) nessa empreitada de reflexão sobre o tema e igualmente pelas mulheres aqui trabalhadas, tão significativas na vida da humanidade e da Igreja. Elas serão sempre atuais e terão sempre uma palavra a dizer em todos os tempos e situações em que o ser humano estiver envolvido: são ícones para a ciência e a fé.

O tema *Literatura* e *Mística* tem despertado cada vez mais o interesse de pessoas dentro e fora dos "recintos" religiosos, visto que realiza o encontro e o diálogo entre Palavra e Mistério. A primeira busca exprimir o conteúdo da segunda, e essa fornece combustível para a primeira. Ao lidar com expressões, ideias, testemunhos, sentimentos diversos etc., a Literatura, a partir dessa "matéria-prima", procura decifrar e transmitir o processo de transbordamento da *Mística*, que lida com o totalmente Outro por excelência, o Divino ou a Divindade, procurando entender como o ser humano tem dialogado com os fenômenos misteriosos, sobrenaturais, espirituais e transcendentes, em todas as tradições religiosas, e, para nós, de forma muito carinhosa, com a tradição das chamadas "religiões do livro". Contudo, não lida apenas com o já registrado, mas

tenta igualmente interpretar e difundir toda a riqueza que vem da tradição oral, transmitida e cultivada ao longo dos séculos, entre os povos e as culturas.

Nesse sentido, a Literatura e a Mística procuram dizer algo sobre o que julgaríamos ser indizível, ou traduzir o intraduzível, como diria Paul Ricoeur. E os poetas e os místicos são homens e mulheres que lidam com essa realidade cotidianamente, inclusive indo além das palavras, lutando com elas, para que essas consigam traduzir os sentimentos que não cabem dentro dos limites da manipulação verbal, visto que a gramática dos sentimentos humanos vai além e clama por elasticidade em relação à gramática linguística, para ser mais bem compreendida e transmitida.

Esta obra, entre suas belezas, tem a grandeza de trabalhar a temática do encontro e diálogo entre Palavra e Mistério no legado de algumas das grandes mulheres que nos precederam e deixaram augustas reflexões e testemunhos para ajudar a humanidade a ser melhor com Deus e com o próximo, trabalhando a sensibilidade humano-divina. Nesse sentido, traz uma riqueza e uma diversidade muito grandes de exemplos de mulheres que realmente deixaram um enorme legado na Literatura e na Mística, auxiliando muito na compreensão e na vivência da hermenêutica e do sagrado, contribuindo com a mistagogia e com a relação de reciprocidade entre os seres humanos e desses com Deus e com a obra da criação, com a natureza, no cuidado de todo o criado e da casa comum.

Outro dado marcante desta coletânea de artigos, como um grande diferencial de conteúdo e didática, é que ela não apenas nos oferece um contato com o legado dessas mulheres eleitas para o estudo e a pesquisa, com suas belíssimas obras, tanto as literárias que se tornam místicas quanto as místicas que procuram expressar suas experiências pela literatura, mas também nos proporciona um forte contato com a experiência que cada uma delas teve com o humano-divino, superando os desafios de seu tempo e cultura. Assim, elas promovem uma leitura do Humano e do Divino que proporciona um espaço de enriquecimento e aprofun-

damento teológico-literário, com a singular ousadia que é própria da arte e do mistério e que, por conseguinte, tem muito a contribuir para a construção de um mundo justo, fraterno, igualitário, pacífico, próspero, respeitoso etc.

A presente obra, após sua apresentação geral, está dividida em três grandes partes, subdivididas em capítulos, com uma introdução geral a cada capítulo, apresentando os tópicos. Cada tópico, além de toda a riqueza temática devolvida, também traz suas referências bibliográficas, que auxiliarão consideravelmente em ulteriores e futuras pesquisas.

A Parte I tem como título "Mulheres: mística literária" e é subdivida em oito capítulos, abordando a temática em sete grandes mulheres da literatura, com especial carinho para a colaboração de mulheres brasileiras: professoras, poetisas, filósofas, romancistas, contistas, críticas literárias, jornalistas e escritoras; ou seja, mulheres com grande destaque em todos os campos do conhecimento e das artes, que souberam resistir às duras provações de seu tempo e superar os desafios da época e da cultura em que viveram, com resiliência destemida, com "ardor viril", como se diz da mãe dos sete filhos mortos em um único dia em 2Mc 7,20-23.

A Parte II tem como título "Mulheres: literatura mística" e é subdivida em sete capítulos, abordando a temática em cinco grandes místicas, com especial carinho para a colaboração de mulheres com fortes experiências místico-teológicas, de diversos países e continentes: religiosas, santas, professoras, escritoras etc.; ou seja, mulheres com grande destaque em todos os campos da experiência mística do humano e do divino; de povos e culturas diversas, de experiência de dor, sofrimento, resistência, resiliência e superação de situações e momentos da história muito desafiadores, que vão desde a Reforma Protestante (século XVI) até a Segunda Guerra Mundial (século XX).

A Parte III tem como título e temática: "Hermenêuticas do feminino" e é subdivida em sete capítulos, que enriquecem ainda mais a vasta reflexão sobre o feminino a partir da mística literária e da literatura mística, pois essa parte traz uma reflexão sobre as hermenêuticas do

feminino ligadas ao campo da linguagem, da literatura, da pastoral e da evangelização, do encontro entre o humano e o divino, no relacionamento com Deus, com o outro, conosco mesmos e com o todo o criado, com o cosmos e o universo. Essa terceira parte, sem dúvida, traz uma enorme contribuição, a partir do feminino, de hermenêuticas como a antropológica, a filosófica, a teológica, a literária, a bíblica etc. Ou seja, são muitas as colaborações femininas que ajudam o mundo a ser melhor, mais justo, fraterno e solidário. A obra conduz a uma leitura de interface entre as várias hermenêuticas a partir de suas múltiplas reflexões, a exemplo do que também propõe Paul Ricoeur, que, a partir da filosofia e da teologia, oferece um especial destaque à teologia bíblica, convidando todos a se tornarem "ouvintes da Palavra", contida nas Sagradas Escrituras da tradição judaico-cristã.

Todas essas mulheres souberam trabalhar e articular a diversidade dos discursos da gramática humano-divina, a exemplo dos diversos textos bíblicos, que manifestam uma plurivocidade que ousa "nomear Deus" sem nunca perder de vista uma complexa polissemia e o caráter inefável, portanto indizível, de Deus e da realidade humana, com todos os desafios tanto de seu tempo quanto dos hodiernos. Nesse sentido, as mulheres souberam dizer o indizível, traduzir o intraduzível e falar do não traduzível literalmente, mas perceptível nos sentimentos, nas palavras e no silêncio do coração humano, a exemplo do que acontece na manifestação da alegria e da dor, comuns a muitas pessoas e realidades.

Mais ainda, as contribuições dessas mulheres são fundamentais para a compreensão da lida e, ao mesmo tempo, desafiadora e complexa teia da vida. Elas abriram diversas perspectivas para a compreensão teológica da linguagem simbólico-religiosa e para se distanciar de qualquer tipo de fundamentalismo ou fuga do mundo; elas foram mulheres muito fortes e resilientes, antenadas com seu tempo e com olhares lungimirantes, ajudando na construção de um futuro, com igualdade de simetria de gênero, pois diante de Deus "não há judeu nem grego, não há escravo nem

livre, não há homem nem mulher" (Gl 3,28). O conhecimento literário e a mística são, portanto, muito úteis à exegese.

O feminino está fortemente presente em toda a Escritura, tanto no Antigo Testamento quanto no Novo Testamento; aliás, Cristo veio ao mundo por meio de uma mulher (Gl 4,4). Como biblista, gostaria de lembrar e citar aqui alguns exemplos de mulheres que ajudaram a construir o povo de Israel e a Igreja, desde seus primórdios, a começar pela primeira mulher, Eva ("mãe de todos os viventes", Gn 3,20), até a segunda Eva, Maria (a Mãe de Jesus e de todos nós, Mt 1,1-25 e Lc 2,1-20). Entre elas, do Antigo Testamento, recordemos de: Sara (Gn 17-21), a esposa de Abraão, a matriarca idosa estéril que se torna "mãe de multidões", mencionada entre os heróis da fé (Hb 11,11); Rebeca (Gn 24-25), a jovem estéril que concebe e dá à luz gêmeos: Esaú e Jacó; Raquel, esposa de Jacó e mãe de José e Benjamim (Gn 29-30; 35,18-20), tribo da qual nasceu Paulo apóstolo, missionário e escritor; Miriam, a irmã de Moisés, aquela que exulta de alegria pela libertação do Egito (Ex 3,3-4; 15,20-21); Débora, juíza e esposa: "mãe de Israel" (Jz 4,4-16; 5,1-23.28-31), líder nata, estrategista e conselheira em uma época e contexto em que apenas homens poderiam ser juízes e líderes, mas ela o era pela força moral e espiritual diante do povo; Jael, mulher combatente e determinada, que mata um gigante para defender Israel (Jz 4,17-23; 5,24-27); Tamar, a filha de Davi e irmã de Absalão, a qual se defende de ser violentada e que estará na genealogia de Jesus (Mt 1,3); a anônima esposa de Manué (Manoá) e mãe de Sansão, o nazireu consagrado ao Senhor (Jz 13,2); Ana, a mulher fiel a Deus e esposa predileta de Elcana e mãe de Samuel (1Sm 1,2.5-6.8.15-20; cântico de Ana: 1Sm 2,1-10); a pobre viúva de Sarepta, o milagre do vinho e do óleo com Elias (1Rs 17,12), com a multiplicação desses bens; a mulher rica, sunamita, aquela que fez o que pôde para Eliseu, o homem de Deus (2Rs 4,8s); Judite, o orgulho de Israel, a mulher frágil que degola o grande general *Holofernes, o inimigo de Israel*, cortando-lhe a cabeça e fugindo (Jt 15,9-10); Rute, a moabita, nora de Noemi (Rt 1,16), a qual tem um livro em seu nome na

Bíblia e está na genealogia de Jesus (Mt 1,5; cf. Jz 4,13.16-17), que conta como principais virtudes e características: a amizade, a responsabilidade, a confiança, a fidelidade, a dedicação e o desprendimento; a mulher anônima e virtuosa de Pr 31,10-31; Ester, a Rainha, o encanto de Israel, a qual tem um livro da Bíblia com seu nome e conta com características e virtudes como: sabedoria, coragem destemida e humildade edificantes; Raab, a meretriz (Js 2 e 6), uma mulher que confia em Deus, a qual está na genealogia de Jesus (Mt 1,5), tida como modelo de fé (Hb 11,31) e de boas obras (Tg 2,25); Abigail, uma mulher pacificadora, a esposa de Nabal (1Sm 25,2-42); Bersabea, a esposa de Davi e mãe de Salomão, a qual está na genealogia de Jesus (Mt 1,6); a profetisa Hulda, esposa de Salum, que habitava a cidade baixa de Jerusalém, atuou na reforma de Josias e decifrou os escritos descobertos na reforma do Templo ao povo de Israel (2Rs 22,14; 2Cr 34,22); a jovem mulher da profecia de Isaías e a releitura de Mateus, a mãe de Emanuel, o Deus conosco (Is 7,14; Mt 1,23); a mãe dos sete filhos mortos em um único dia, tida como mulher de "força varonil", a que permanece firme e forte (2Mc 7,20-29).

E, entre as mulheres neotestamentárias, recordemos de: a jovem Maria, figura do Novo Testamento, a qual visita Isabel, figura do Antigo Testamento (Lc 1,39-47); Ana, a viúva e profetisa da tribo de Aser, que estava no Templo quando Maria e José levam o menino Jesus para sua apresentação, momento em que o menino é acolhido pelo profeta Simeão (Lc 2,37); Marta e Maria, as irmãs de Lázaro e amigas de Jesus Cristo (Lc 10,38–42; Jo 12,2; Mt 26,7-13); as várias mulheres que, utilizando recursos próprios, auxiliam Jesus e os apóstolos na missão (Lc 8,1-3; Mt 27,55; Mc 15,41); a mulher anônima que, ao ver Jesus, enfrenta a multidão, levanta a voz e diz: "Feliz o ventre que te trouxe e os seios que te amamentaram" (Lc 11,27); Maria Madalena, da qual Jesus expulsou sete demônios e que se tornou sua seguidora, ficando perto da cruz quando ele morreu, tendo sido a primeira pessoa a quem Jesus apareceu após sua ressurreição (Jo 20,11-18) e a quem o Papa Francisco deu o título de "Apóstola dos Apóstolos"; a mulher samaritana,

anônima, a qual tem um encontro com Jesus junto ao poço de Jacó e leva uma cidade inteira a ouvi-lo (Jo 4,21-42); Lídia, a primeira convertida batizada por Paulo na Europa, uma comerciante de Tiatira que vendia púrpura e que creu no Senhor mediante a pregação paulina (At 16,11-15); Loide e Eunice, avó e mãe de Timóteo, mulheres de fé sem fingimento (2Tm 1,5).

Além disso, seria possível falar das sete santas mártires do início do cristianismo, que são recordadas na Oração Eucarística I do Missal Romano: Felicidade, Perpétua, Águeda, Luzia, Inês, Cecília e Anastácia, populares e bem conhecidas; ou ainda das quatro santas doutoras da Igreja (algumas tratadas nesta obra): Teresa de Ávila, Catarina de Sena, Teresa de Lisieux e Hildegarda de Bingen; por fim, seria possível citar ainda o grandioso exército de beatas e santas da Igreja Católica Romana, que chega até as últimas brasileiras: Beata Nhá Chica, pobre e negra (Minas Gerais), Madre Paulina (Santa Catarina) e Irmã Dulce dos Pobres (Bahia). Todas elas formam aquilo em que o Papa Francisco insistiu muito: "o rosto feminino da Igreja", que é feminina (Homilia da missa em Santa Marta, 21 de maio de 2018).

Esta obra, sem sombra de dúvidas, amplia horizontes e abre a novas colaborações, compartilha ideias e renova o compromisso com o diálogo como forma de construção do saber de forma inter, pluri e transdisciplinar entre os vários campos, especialmente entre literatura, teologia, espiritualidade e hermenêutica, a partir da ótica feminina, como serviço ao mundo e à Igreja, às ciências e à casa comum. A construção da fraternidade, da amizade social e da justiça social espera e conta com nossa colaboração, e as mulheres têm muito a ensinar ao mundo, ajudando-o a ser melhor. Assumamos cada vez mais o diálogo de forma pessoal e comunitária, interdisciplinar, interdepartamental e interinstitucional, com todos os saberes e ciências, em vista da construção do bem comum. Não tenhamos dúvidas. Assim, a teologia, a literatura, a mística, a espiritualidade e a hemenêutica crescem e ganham mais espaço de atuação, saem sempre mais fortalecidas, vão se expandindo e se revitalizando. Falando

agora como diretor e responsável pelo Departamento de Teologia da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio): parcerias, produções e publicações como esta fortalecem nossos programas de pós-graduação (PPG) em sua função e razão de ser, no serviço às diversas áreas da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), com o abraço entre academia e inserção social.

Enfim, *alia iacta est!* Mãos à obra! Os votos são de que esta obra possa contribuir com o avanço das pesquisas teológicas no Brasil, seja pela relevância do tema, seja porque ela abre possibilidades para novos estudos nas áreas da literatura e da mística, pois almeja despertar novas pesquisas. Que ela possa ser usada nos cursos de teologia, nos seminários, nas faculdades e universidades, nos campos da literatura, da teologia, da mística, da espiritualidade, da hermenêutica etc. Sem sombra de dúvidas, trata-se de uma obra de estudo e consulta, por sua envergadura e didatismo. Nesse sentido, deverá ser muito utilizada tanto por docentes quanto por discentes. Parabéns e grato aos(as) organizadores(as) e autores(as) pela produção; e aos(às) leitores(as) pela aquisição. Boa leitura e bons estudos a todos(as) os(as) que tiverem contato com este lindo livro!

Pe. Waldecir Gonzaga

Diretor e professor do Departamento de
Teologia da PUC-Rio

APRESENTAÇÃO

A literatura e a mística se alimentam mutuamente para transmitir o conteúdo da razão e da alma: a primeira, como arte da palavra; a segunda, como expressão do mistério. Por meio de instrumentos como a mimese e a fabulação, a literatura é a arte que tem como matéria-prima a palavra para expressar emoções, ideias, testemunhos, traumas e os mais diversos sentimentos.

A mística tem diversas significações, mas o *mystikós* (palavra grega) vem sempre relacionado ao misterioso, ao sobrenatural, ao espiritual e ao transcendente. A mística é, portanto, uma experiência: um processo de transbordamento e de transgressão. "O misticismo é então, e de fato, conhecimento, mas um conhecimento que vem da experiência e onde a inteligência e o intelecto chegam depois, no sentido de captar e interpretar, não a experiência abstratamente falando, mas o que o sujeito concreto sente, os sentimentos daquele que está no centro do próprio ato de experienciar."[1] "É aquilo que de certo modo evidencia a caducidade e finitude humanas, alarga as experiências sensoriais da pessoa e realiza uma relação harmônica entre transcendência e imanência."[2] "Exige uma atitude de entrega ou de espera, uma vez que só pode ser percebida com os olhos do espírito, sendo o silêncio sua melhor expressão."[3]

Os místicos e os poetas têm em comum o fato de falarem sobre o indizível. Para Octavio Paz, "um poema que não lutasse contra a natureza das palavras, obrigando-as a ir além de si mesmas e dos seus significados relativos, um poema que não tentasse fazê-las dizer o indizível não passaria de simples manipulação verbal".[4]

Apresentamos esta coletânea de artigos sobre exemplos de mulheres que nos presentearam com a literatura e a mística, em uma relação de reciprocidade. O livro é também uma tentativa de expressar alguns elementos da literatura e da mística que podem ser utilizados para a mistagogia: a arte ajudando a compreensão e a vivência da hermenêutica e do sagrado.

Já no Prefácio, contamos com a valiosa contribuição do Padre e doutor Waldecir Gonzaga, professor e diretor do Departamento de Teologia da PUC-Rio, que nos faz passear pela história de mulheres da Sagrada Escritura, ora através da palavra, ora do mistério da salvação.

Está estruturada em três partes. Na primeira, "Mulheres: mística literária", foram agrupados capítulos que apresentam exemplos de mulheres que se tornaram conhecidas por seus trabalhos literários, e, por meio deles (ou com eles), tiveram sua conexão com a mística. A segunda, "Mulheres: literatura mística", no sentido oposto, apresenta exemplos de mulheres que tiveram suas experiências místicas e as expressaram posteriormente na literatura. A terceira, "Hermenêuticas do feminino", dá indicações sobre como a literatura e a mística podem, em conjunto, auxiliar a hermenêutica e as práticas de evangelização.

Esperamos que o acesso às obras de mulheres, tanto as literárias que se tornam místicas quanto as místicas que expressam suas experiências pela literatura, possam tocar o leitor ou a leitora na motivação pelo aprofundamento teológico-literário. Esperamos também que algumas lições de instrumentos literários possam ajudar o leitor ou a leitora a desenvolver sua missão ontológica de ser evangelizador(a) em qualquer lugar ou função em que se encontre. Que a valentia das mulheres místicas e literárias sirva de exemplo para todos nós para a recriação de um mundo mais próspero e mais pacífico: que a paz seja construída, então, pela ousadia da arte e do mistério!

André Luís de Araújo, SJ
Maria Clara Lucchetti Bingemer
Eduardo Marques Almeida

NOTAS

1 BINGEMER, Maria Clara. Mystical Experience: Women's Pathway to Knowledge. *Religions*, v. 14, n. 2, p. 230, 2023. Disponível em: https://doi.org/10.3390/rel14020230. Acesso em: 15 maio 2024.
2 TOKARSKI, Luciano. *Sor Juana Inés de la Cruz*: a mística da fineza do amor de Deus e da inteireza do feminino.
3 OLIVEIRA, Frederico Augusto. *Rachel de Queiroz*: mística nordestina em *O quinze*.
4 CORREA, Letícia A. D. *Adélia Prado*: corpo inocente, citando Octavio Paz (*O arco e a lira*).

PARTE I
MULHERES: MÍSTICA LITERÁRIA

Nos dias de hoje, muitas mulheres se destacam em todos os campos do conhecimento e das artes. Mas nem sempre foi assim. Por muitos séculos, elas tiveram que lutar por meio da mística para se imporem. Outras lutaram por sua "emancipação" por meio da literatura. Ambas se tornaram conhecidas pela herança de seus textos líricos ou narrativos. Muitas traçaram e expressaram "com clareza um itinerário interior, um movimento que surge de dentro e extravasa, seja no proceder, no falar ou no redigir literário".[1] Muitas o fizeram expressando o Deus que lhes aparecia nos êxtases ou nas "transverberações", mas também nos sofrimentos e nos traumas da vida.

Nesta parte, apresentamos Cecília Meireles (1901-1964), que faz uma ligação direta entre a literatura e a teologia. Em sua busca por um ideal artístico de "perfeição", que emerge como uma característica central, fruto de uma insatisfação contínua com o que já foi realizado, Cecília utiliza a linguagem como meio de explorar o absoluto e o inefável, temas recorrentes em sua lírica. Ao eleger a atividade poética como campo de investigação dessas ideias transcendentais, Meireles confere um "fundamento ontológico" à forma poética, sugerindo que sua obra não é apenas uma busca estética, mas também filosófica, pela essência do ser e do existir. Esse processo revela a profundidade de seu compromisso com a arte, em que cada poema é uma tentativa de capturar e expressar o inatingível por meio da palavra.[2]

Em seguida, a mística de Clarice Lispector (1920-1977) é expressa por seu silêncio, que se revela como espaço de significados latentes e inexplorados, os quais não são apenas incompletude da linguagem, mas uma dimensão mística que transcende o discurso convencional. O silêncio fala, portanto, pelo intervalo de sons, gerando uma comunicação profunda e intuitiva, bem como uma conexão sutil e espiritual, em que a busca pelo indizível se torna o cerne na experiência humana.[3]

Por meio do clássico brasileiro *O quinze*, Rachel de Queiroz (1910-2003) revela a religiosidade e a mística do Nordeste do Brasil, em particular, no cenário da dramática seca do Ceará de 1915, que durou quatro anos. Rachel narra, aos 19 anos, com maestria, as belezas e as calamidades das fissuras abertas no árido solo de parte da vasta região Nordeste, bem como as fragmentações no interior de suas culturas. Nas entrelinhas, sobressaem, na vida da natureza árida, a mística, a espiritualidade e a fé, próprias do sertanejo que vive os sofrimentos, a fome, a morte, mas sempre com generosidade e altruísmo. A religiosidade nordestina se mistura ao imaginário dos beatos e beatas, dos cangaceiros e retirantes, dos religiosos e benzedeiras, do catolicismo oficial e popular.[4] Mas Rachel antecipa também a emancipação da mulher nordestina. A personagem Conceição não falava em se casar aos 22 anos: que ousadia para um período e uma região patriarcais! Conceição quebra preceitos etários e de gênero no sentido de não se empenhar para fazer aquilo que a mulher deveria fazer. Além disso, Conceição "tinha ideias", a professorinha era um sujeito consciente e com "atividade intelectiva".[5]

Adélia Prado (1935-) é analisada por sua mística do corpo. Para ela, as experiências poética, religiosa e mística procedem de uma mesma fonte: Deus; a mística se sente no corpo, pois é o corpo imanente que se abre ao transcendente, é na carne que se experimenta essa fonte.[6]

Na mesma linha de Adélia, Ana Cristina Cesar (1952-1983) é apresentada pela defesa do corpo como lugar de convivência entre o secreto e o sublime, conversando com o místico. Vivendo na escuridão dos anos 1960 no Brasil, na ditadura militar e na cultura patriarcal, Ana C. é uma voz

de rebeldia, com uma obra que faz dialogarem a corporeidade e a autoria feminina, o corpo material e o incorpóreo, o místico e o profano.[7]

Caminhando algumas décadas para trás, Henriqueta Lisboa (1901-1985) é tratada pelas marcas em sua vida de um misto de civilização e barbárie: viu duas guerras mundiais, o nascimento e o apagar do comunismo soviético, o nazismo, o Estado Novo, a revolução sexual, o Concílio Vaticano II e a virada linguística. Em sua obra, o poema se realiza formalmente, uma vez que sua virtualidade tenta dar conta do real. Para ela, o poema também se realiza esteticamente, tornando-se real a partir da experiência estética que o leitor terá com ele. Quanto mais profunda a experiência estética com a poesia, mais profunda é a apropriação do mundo e de si mesmo, de forma que mundo e leitor saem transformados.[8]

Finalmente, em Sophia de Mello Breyner Andresen (Portugal, 1919-2004), vemos uma formação católica moldar a visão de mundo e influenciar a produção literária e a espiritualidade, que caminham juntas. Sendo uma das mais destacadas escritoras portuguesas do século XX, Sophia aborda temas profundos e universais, como a relação entre vida e morte, a finitude humana, a busca por transcendência e a ligação intrínseca entre o mundo natural e o destino do homem.[9]

NOTAS

1 OLIVEIRA, Frederico Augusto. *Rachel de Queiroz*: mística nordestina em *O quinze*.
2 ROSA, Fernando A. A. B. *Cecília Meireles*: transfiguração e transcendência.
3 CALHEIROS, Letícia S. *Clarice Lispector*: a mística do silêncio.
4 OLIVEIRA, Frederico Augusto. *Rachel de Queiroz*: mística nordestina em *O quinze*.
5 PONTES, Lucas S. V. *Raquel de Queiroz*: *O quinze* e a fabulação realizante.
6 CORRÊA, Letícia A. D. *Adélia Prado*: corpo inocente.
7 BARROS, Mariana S. P. *Ana Cristina Cesar*: a performance de um corpo à deriva.
8 TANNIS, Maicon S. *Henriqueta Lisboa*: a mística entre a poesia e a metáfora.
9 BORGES, Pedro Henrique. *Sophia de Mello Breyner Andresen*: a mística desde a infância.

1. CECÍLIA MEIRELES: TRANSFIGURAÇÃO E TRANSCENDÊNCIA

Fernando Augusto Arcanjo Barcellos Rosa[1]

Cecília Meireles em duas partes

A análise da obra de um artista, herdeira das metodologias moderno-cientificistas, frequentemente exige uma fragmentação de sua vida e produção literária que nem sempre se faz sentir no transcurso da experiência mesma de seu objeto. Um poeta, e talvez até mesmo sua obra, não precisa ser visto artificialmente seccionado. A inteireza pode ser muito bem uma forma de contrair, legítima e assertivamente, uma obra. Todavia, Cecília Meireles é uma autora que, em sua própria autoavaliação artística, faz desse procedimento crítico uma sugestão impossível de contornar.

Seguindo seu movimento de ruptura com parte de sua obra – flagrantemente expressa na *Antologia poética*, publicada em 1960, em que a autora deixa de fora seus primeiros escritos –, muitos dos principais teóricos da obra de Cecília Meireles compreendem-na dividida em duas fases. A primeira dessas fases, intitulada de imatura, compreende as produções realizadas entre os 16 e os 21 anos. Durante essa fase, foram escritos e publicados os livros *Espectros*, *Nunca mais…* e *Poemas e baladas para o el-rei*. Segundo Leila Gouvêa, nesse tempo, Cecília está fortemente influenciada pelo Simbolismo, o traço de sua dicção está no limite do parnaso-simbolismo e do neossimbolismo. Não se sabe com solidez o que motivou essa ruptura. O que se especula é uma possível consciência de maturidade da autora.

> Embora, ao que se sabe, ela não se tenha detido a explicar essa cisão, parece claro que isto se deu pelo fato de não considerar a primeira como parte da identidade poética e estilística alcançada na maturidade, possivelmente atribuindo-lhe o estatuto de primeiras "exercitações". […]. No lento processo de maturação poética que atravessam múltiplos autores – e este foi o caso de Cecília Meireles –, nem todos terão manifestado auto-rigor a ponto de considerar apenas a produção de maturidade na reunião de sua obra, como fez a escritora carioca.[2]

Para Leila, sua postura excludente testemunha não apenas seu procedimento poético, mas seu comportamento diante da linguagem:

> Mas ressalta desde aí uma diretriz que nortearia toda a obra ceciliana, especialmente a de maturidade, iniciada com Viagem (1939): a busca de um ideal artístico da "perfeição", como fruto da permanente insatisfação com o já realizado. […]. É como se a poeta elegesse a atividade com a linguagem como terreno de busca do absoluto e do inefável que atravessaria quase toda a sua lírica, assim conferindo "fundamento ontológico" à forma poética.[3]

Cecília, quer na fase de experimentação, quer em sua fase reconhecida por ela mesma como de maturidade, busca por um ideal artístico de "perfeição" que emerge como uma característica central, fruto de uma insatisfação contínua com o que já foi realizado. Essa insatisfação impulsiona a poeta a utilizar a linguagem como um meio de explorar o absoluto e o inefável, temas recorrentes em sua lírica. Ao eleger a atividade poética como campo de investigação dessas ideias transcendentais, Meireles confere um "fundamento ontológico" à forma poética, sugerindo que sua obra não é apenas uma busca estética, mas também uma busca filosófica pela essência do ser e do existir. Esse processo revela a profundidade de seu compromisso com a arte, em que cada poema é uma tentativa de capturar e expressar o inatingível por meio da palavra.

Como já mencionado, o conjunto poético que forma *Viagem* marca o ponto de passagem para sua maturidade literária. Tanto essa publi-

cação quanto sua obra de maturidade estão marcadas por simetrias e assimetrias com a literatura de seu tempo. Do ponto de vista formal, Cecília comporta muitos dos traços de ruptura com o conservadorismo poético, representado pelo Parnasianismo e pelo Simbolismo, em gradual declínio. Por outro lado, não se engaja no ideário modernista que lhe foi contemporâneo. Entretanto, não se pode negar ter mantido com esse movimento íntima e profícua relação. Não era apenas conhecida, mas reconhecida entre os principais autores de seu tempo. Mantinha com Manuel Bandeira, Murilo Mendes e Carlos Drummond uma afinidade maior, e mais excelente, que o ideário modernista poderia promover, uma inquietação com a poesia.

Entre seus críticos de honrosa admiração está o poeta Manuel Bandeira, que, de maneira singular, traduziu a poética ceciliana com poderosa avidez, porque cirúrgica, quando afirmou:

> Cecília Meireles já se assinalara como uma voz distinta em nossa poesia. Mas este novo livro vem juntar à sua glória aquele elemento de força que a situa desde agora entre os nossos maiores poetas. O que logo chama a atenção de quem lê estes poemas é a extraordinária arte com que estão realizados. O verso livre foi uma porteira aberta para os maus artistas. Mas há um mata-burro nessa porteira aberta. E o que se está vendo todo dia é muita perna quebrada nesse mata-burro insidioso.
>
> Nos versos de Cecília se verifica mais uma vez que nunca o esmero da técnica, entendida como informadora e não decoradora da substância, prejudicou a mensagem de um poeta. Pode-se torcer o nariz à arte de um Banville e mesmo à de um Gautier: nunca à de um Milton ou de um Joyce. Esta, todo poeta tem o dever de procurar com todas as suas forças. Sente-se que Cecília Meireles está sempre empenhada em atingi-la, valendo-se para isso de todos os recursos tradicionais ou novos.
>
> Vemos neste livrinho as qualidades clássicas, as melhores sutilezas do gongorismo, a nitidez dos metros e dos consoantes parnasianos, os esfumados de sintaxe e toantes dos simbolistas, as aproximações inesperadas dos surre-

> alistas. Tudo bem assimilado e fundido numa técnica pessoal, segura de si e do que quer dizer. Arte pela poesia, jamais arte pela arte.[4]

As palavras de elogioso reconhecimento poético erigido por Manuel Bandeira traduzem com clareza duas características da poética ceciliana. Primeiro, captam sua transversalidade inspirativa. Parnasianismo, Simbolismo, Surrealismo e Modernismo são caminhos os quais Cecília atravessa para fazer despontar, para além de suas convenções, sua dicção poética. Sua obra está marcada por uma transversalidade no uso das tradições literárias que marca o que podemos chamar de uma diafonia poética provocadora. Essa habilidade em assimilar e fundir diversas influências literárias a partir de uma técnica pessoal robusta reflete seu compromisso com a poesia como forma de arte que transcende o mero esteticismo, buscando significação e profundidade. A segunda característica tem a ver com esse ideal poético, que só poderá ter expressão no poema, e esse, perfeito.

> […] o excesso de interesse pela forma pode inutilizar a expressão e vice-versa. Todos sabem que um poema perfeito é o que apresenta forma e expressão, num ajustamento exato. Não sei se as condições atuais do mundo permitem esse equilíbrio, porque serão raros os poetas tão em estado de vivência puramente poética, livres do atordoamento do tempo, que consigam fazer do grito, música – isto é, que criem a poesia como se formam os cristais. […] afinal se sente que o grito é o grito; e a poesia já é o grito (com toda a sua força) mas transfigurado.[5]

O fragmento da entrevista concedida pela poeta ao jornalista e escritor Haroldo Maranhão ganha contornos de confissão. Cecília admite, mesmo por múltiplas inferências, a forte preocupação com o poema e sua perfeição. Tanto Bandeira, referindo-se à poeta, quando Cecília, falando do exercício poético, dão ênfase ao processo alquímico no trato da linguagem, figurados nas expressões "assimilados e fundidos", de Bandeira, e "ajustamento exato e a pretensão de equilíbrio entre forma

e expressão", de Cecília. O que sua entrevista acrescenta a essa já mencionada "perfeição do poema" é o modo como ela intenciona fazer, por meio da *transfiguração*, a passagem do gutural à melodiosa e delicada expressão poética. Ou seja, como ela faz daquele dado concreto da realidade uma forma de expressão do belo, em sentido literário.

Transfiguração é, como expressão judaico-cristã, uma forma estética de transcendência do inquestionável e puro imante. Nas palavras e no pensamento de Benedetto Croce, é a operação perfeita de "interpenetração de conteúdo com a forma, em que é obtida a suprema simplicidade na mais bela elaboração".[6] E esse ajustamento exato e equilibrado entre expressão e forma, em outras palavras, é a conjunção indistinguível da forma e da expressão no poema realizado. A transcendência do poema é sua inseparabilidade. Nesse ponto, é importante destacar como Cecília torna esse movimento possível. Otto Maria Carpeaux observa esse procedimento denotando como "intemporal" seu modo de transfiguração:

> Considerando o envolvimento da intelectual Cecília Meireles com as questões de seu tempo – especialmente na área educacional – e o teor urbano e contemporâneo de grande parte de suas crônicas, essa inespacialidade e essa intemporalidade com sua lírica devem ser interpretadas como claramente deliberadas. Tais ausências ou negatividades farão parte do caminho poético que a poeta escolheu, independente da leitura que fizeram do modernismo nossos outros principais poetas, embora dela aproveitando o que lhe parecia convir […].
> Com efeito, essa lírica, quando não de interioridade pura, filtra da exterioridade o que lhe convém, segundo um *ethos* próprio e um modo muito peculiar de olhar e de recolher a matéria do real observado.[7]

Cecília, como fizemos ecoar nas notas de seus leitores imediatos, não é cativa do ideário modernista. Enquanto seus contemporâneos valorizaram as contingências do real, isto é, "a matéria do cotidiano e do banal, da cidade e do povo, do humorístico e do prosaico", a poeta carioca concentra-se na essencialidade das coisas. Carpeaux observa que,

embora Meireles estivesse profundamente engajada em debates educacionais e sociais de sua época, suas crônicas e poesias mantinham uma distância deliberada do contexto imediato, optando por uma abordagem mais universal e introspectiva. Essa escolha poética, segundo Carpeaux, não é apenas um afastamento do Modernismo, mas uma adaptação seletiva, em que Meireles extrai da realidade apenas o que serve à sua visão artística, abstraindo quase todo resquício da experiência concreta, conservando apenas o irredutível.

No poema "Motivo", amplamente considerado por seus críticos a elegia poética fundamental de Cecília Meireles, as nuances de seu procedimento são bastante evidentes.

Motivo

Eu canto porque o instante existe
e a minha vida está completa.
Não sou alegre nem sou triste:
sou poeta.

Irmão das coisas fugidias,
não sinto gozo nem tormento.
Atravesso noites e dias
no vento.

Se desmorono ou se edifico,
se permaneço ou me desfaço,
– não sei, não sei. Não sei se fico
ou passo.

Sei que canto. E a canção é tudo.
Tem sangue eterno a asa ritmada.
E um dia sei que estarei mudo:
– mais nada.[8]

Além de ter como tema a própria poesia, "Motivo" é uma vitrine convidativa, não apenas ao livro de poesia em que está reunido, mas ao ambiente poético de especial singularidade de sua autora. A menor unidade determinada do tempo, o instante, é o dado concreto da realidade mais essencial captada pela autora, pois é da soma infinita de instantes que a vida se dá a nós. Todavia, não é o instante, e sua completude reduzida ao irredutível, o objeto do poema, ou de seu verso, mas o "canto" do poeta, embora parte da oração subordinada, o verbo "existir", que dá ao instante seu testemunho, não é secundária à unidade do verso, isso porque compõe o modelo dominante de todo o poema em sua redondilha maior, além de compor a assonância melódica do poema, nos versos alternados a/b/a/b.

Olhando atentamente para não muito mais que o primeiro verso, temos uma pequena demonstração dos significados de "perfeição" e "transfiguração" até aqui atribuídos à autora. No poema "Motivo", de Cecília Meireles, observa-se a operação perfeita de "interpenetração de conteúdo com a forma", conforme descrito por Benedetto Croce, em que a simplicidade suprema é alcançada mediante uma elaboração poética complexa. A métrica heptassílaba, a escolha cuidadosa das palavras e o ritmo variado criam uma musicalidade que transcende o simples verso. Meireles combina técnica e emoção de maneira sublime, extraindo as experiências pessoais e existenciais por via de uma estrutura lírica que parece, ao mesmo tempo, espontânea e meticulosamente trabalhada. A transfiguração ocorre quando a poeta, ao abordar a incerteza da existência e a dualidade de emoções, transforma esses sentimentos universais em uma expressão poética que é ao mesmo tempo acessível e profunda. A rima, a aliteração e a assonância são utilizadas não apenas como ornamentos estilísticos, mas como meios para intensificar a conjunção entre a forma e o conteúdo. Assim, cada verso não só comunica uma ideia, mas também a encapsula dentro de uma forma que amplifica seu impacto emocional e estético, tal como descrito por Croce.

Transfiguração: literatura e espiritualidade

Assim como Carpeaux considera que a espacialidade e o intemporal são ausências deliberadas do fazer poético de nossa autora, igualmente devemos observar de mesma natureza a opção dela em fazer, por via do transcendente, isto é, da transfiguração, o procedimento poético que dá ao grito uma expressão lírica, e não apenas gutural. Todavia, não podemos falar em qualquer associação religiosa específica de Cecília, apenas delinear e apontar os sinais de certa assimilação do transcendente. E, nesse sentido, Cecília Meireles soma-se a tantos outros místicos e poetas de profunda consciência espiritual, que, filhos da modernidade e de uma forte diluição das convenções religiosas em franca decadência ética e moral, decidiram se manter distante das amarras da tradição como forma de afirmação, ou reafirmação, de um mundo efetivamente pluralista, "que não mais se deixa interpretar por um pensamento que deseja unificá-lo a qualquer custo, em nome de uma verdade definida".[9] Poetas e místicos desse tempo são facilmente identificados como "irmãos das coisas fugidias".

Não devemos ser seduzidos, como tantos outros o são, por uma preocupação de natureza confessional, isto é, uma declaração de fé, quer cristã, budista, ou filosófico-metafísica. O dado que nos importa para essa análise é o dito, ou o revelado na depuração da linguagem poética como fundamento ontológico. O que nos basta saber é que, de um modo ou de outro, a cultura conserva, mesmo diante da ruptura do ideal moderno, os rastros do sagrado. Tanto a linguagem e os principais signos de nosso modo de significação do real quanto certas preocupações assimilam os fragmentos memoriais deixados pela história enraizados no tempo. A linguagem ceciliana, por ter esse fundamento do ser como meta, utiliza-se do material que melhor procurou captar o ser para além das exterioridades, a religião, buscando, assim, uma pura essencialidade. Religião, aqui, poderá ser entendida nos termos de Paz: é uma forma de "interpretação da condição original do homem, atirado em um mundo

estranho e no qual sua primeira sensação é de abandono, orfandade, desamparo",[10] ou, em outras palavras, o conjunto de sentimentos universais que atravessam e esfumaçam a mente humana.

Neste ponto, encontramo-nos com o teólogo alemão Karl-Josef Kuschel em franca harmonia, isso porque o professor de Tubinga propõe, para captar esse conjunto de sentimentos universais, o método teopoético de *analogia estrutural*, que consiste em considerar simultaneamente *correspondências* e *diferenças* como formas positivas de articulação teológico-literária. Ele afirma: "Pensar em termos de analogias estruturais significa justamente evitar que a interpretação literária da realidade seja cooptada como cristã, semicristã ou anonimamente cristã",[11] ao passo que as eventuais contradições com a realidade mesma da fé têm valor positivo para o trabalho teológico, pois "justamente quem consegue reconhecer e aceitar o outro, o estranho, como estranho, torna-se, diante da contradição, capaz de protestar e de delinear uma alternativa".[12] Por manter o caráter autônomo do fazer literário contido em uma obra, considerando suas correspondências e contradições como *ethos* teologal, a analogia estrutural é facilmente identificada como essencialmente interdisciplinar, por simultaneamente considerar, nas singularidades do discurso teológico e literário, uma via integradora de sentido.

Kuschel não está, como poderia parecer, preocupado em fazer do conteúdo literário o único objeto do fazer teopoético; pelo contrário. Como deixa claro em *Talvez escute Deus alguns poetas*, tal despreocupação com a relação entre forma e conteúdo constituiria erro. Ele declara, em tom testemunhal:

> Apercebo-me que tinha de evitar um erro: investigar a literatura apenas em função dos conteúdos, negligenciando a forma, a técnica, o estilo. Não podia incorrer no erro de um "conteudismo" puro e duro! Na realidade, é sobretudo a beleza da linguagem e a coerência da forma que nunca deixam de me fascinar quando me deparo com a grande literatura.[13]

A atenção da teologia não pode estar restrita ao conteúdo, mas ater-se igualmente à forma, à técnica, aos estilos que compõem o valor estético da obra literária. Quer pelo ideário de um poema perfeito, quer por sua via de transfiguração das materialidades a uma essencialidade pura e espiritual, Cecília é teopoética. Os temas com os quais se ocupa poeticamente não são banais, embora até esses tenham lugar na teologia, mas inclina-se ao fundamento do ser, suas percepções existenciais, suas razões e desatinos, seus afetos e desafetos, tudo ordenado, porém, por um procedimento estético que eleva de significado sua obra lírica. Cecília não carece de confessionalidade. Seus "poemas nas alturas", como afirmou José Paulo Reis, são já eivados de transcendência em forma e conteúdo, e vice-versa. Em "Canção", em cujos versos são igualmente predominantes os heptassílabos, porém com quebras em versos compostos em seis sílabas poéticas, a experiência do vento é tanto de revelação quanto de transformação.

Canção

Nunca eu tivera querido
dizer palavra tão louca:
bateu-me o vento na boca,
e depois no teu ouvido.

Levou somente a palavra,
deixou ficar o sentido.

O sentido está guardado
no rosto com que te miro,
neste perdido suspiro
que te segue alucinado,
no meu sorriso suspenso
como um beijo malogrado.

Nunca ninguém viu ninguém
que o amor pusesse tão triste.
Essa tristeza não viste,
e eu sei que se vê bem…
Só se aquele mesmo vento
fechou teus olhos também…[14]

O vento que vai à boca e desperta palavras de devaneio e loucura é o mesmo que dá, talvez igual, disposição de escuta. Vento que é interior, porque toda palavra que se nos desatrela é ventígena, mas exterior, vem de outro. O vento, que inicialmente carrega as palavras ditas pelo eu lírico, simboliza a força invisível que transporta e transmuta significados, deixando apenas o sentido mais profundo das emoções. Ele também é responsável por criar um vínculo entre os amantes, ao mesmo tempo que sugere a possibilidade de incompreensão e distanciamento, como quando fecha os olhos do amado para a tristeza do eu lírico. Além de o vento se tornar uma metáfora poderosa para os movimentos imprevisíveis do amor e da comunicação, todo o poema e sua rítmica suave e musical, assegurada pelas aliterações e assonâncias próprias do ideal ceciliano, exploram sentimentos profundos e complexos, em que o vento assume papel crucial como elemento transformador e criativo.

A presença divina, muitas vezes identificada como um sopro, uma brisa suave, é por ao menos duas célebres vezes mencionada como contendo o germe das disposições comunicativas entres os seres humanos. Primeiramente, na Torre de Babel, em que, tal como na "Canção", de Cecília, ficam marcadas a fragilidade e a complexidade da comunicação humana diante da intervenção espiritual, ou divina. O vento, no poema de Meireles, carrega as palavras, mas deixa o "sentido" como algo guardado e misterioso, evocando a ideia de que a verdadeira compreensão e comunicação vão além das palavras proferidas – um eco da dispersão e da confusão de Babel, em que a unidade de linguagem foi desfeita para trazer um novo tipo de entendimento e diversidade. Em segundo

lugar, ainda mais semelhante em disposições simbólicas no que tange à movimentação do vento e suas consequências de fala e de escuta, quase que desponta para o leitor como um paralelo invertido. A narrativa de Atos 2 se desenvolve positiva, ou seja, o vento é sinal da presença divina conciliadora do fazer comunicativo, ao passo que, no poema, a expressa e inteligível comunicação dá lugar à incompreensão. Em Atos 2, como na reflexão última do poema, a dúvida sobre a origem dos distanciamentos é igual: "Só se aquele mesmo vento/ fechou teus olhos também"; isto é, há mais que o vento etéreo ou espiritual nas disposições comunicativas.

Em "Cantiguinha", o vento novamente, agora mais radical e firme em sua proposta transformadora, vem como um vendaval, mudando a limpidez do espaço, do horizonte próprio do eu lírico; seus sonhos projetados ordenadamente nesse rio de vida e esperança se perdem no turvar das águas que o vento transfigurara.

Cantiguinha

Meus olhos eram mesmo água,
– te juro –
mexendo um brilho vidrado,
verde-claro, verde-escuro.
Fiz barquinhos de brinquedo,
– te juro –
fui botando todos eles
naquele rio tão puro.
.....
Veio vindo a ventania,
– te juro –
as águas mudam seu brilho,
quando o tempo anda inseguro.
Quando as águas escurecem,
– te juro –

todos os barcos se perdem,
entre o passado e o futuro.
São dois rios os meus olhos,
– te juro –
noite e dia correm, correm,
mas não acho o que procuro.[15]

A temática do poema, que explora a nostalgia, perda e busca, é magistralmente incorporada na estrutura formal por meio de imagens visuais e sensoriais, como os olhos que se transformam em rios e os barcos que se perdem. A musicalidade proporcionada pelas rimas internas e aliterações reforça a fluidez das emoções, enquanto os elementos naturais simbolizam a mudança e a efemeridade dos sentimentos. Essa fusão harmoniosa de forma e conteúdo, em que, por exemplo, a repetição de "eu juro" marca o ritmo musical do poema, exemplifica a transfiguração, segundo Croce, resultando em uma obra de arte em que a simplicidade é obtida por uma elaboração poética profundamente bela e significativa.

A transfiguração bíblica jamais poderia ser pensada aqui como resultado da decomposição apenas do conteúdo, pois, tal como se pode inferir da narrativa bíblica de Mateus 17,1-13, ou seus correlatos nos demais sinóticos, embora os ventos de morte pronunciassem a paixão de Jesus, a transfiguração é o vislumbre de uma glorificação, "uma clara antecipação simbólica da ressurreição".[16] Tal como no poema, o conteúdo aponta para um vazio de sentido, de esperança, e a paixão do Messias, já anunciada aos discípulos, é, como parecerá a esses, o fim. Porém, a beleza da forma poética é, igualmente, a beleza antecipada da transfiguração. Cecília é capaz de, mesmo no mais angustioso discurso, na mais desesperançosa cantiga, fazer sorver em cada gole dos versos que assimilamos uma porção da beleza lírica que somente na unidade de sua forma e conteúdo se pode apreender. E, ao mesmo tempo, fazer debulhar da alma humana esse estado essencial de não referencialidade, a angústia da existência, por assim dizer.

Portanto, esse é o ponto mais poderoso da teopoética de Cecília Meireles, porque, ao conduzir o leitor a esse estado conjugado de beleza e simplicidade lírica e profundidade existencial, coloca-o diante do dado que, segundo Tillich, em sua teologia do "Novo ser", é antecipatório da revelação.

> Só as pessoas que experimentam o choque da transitoriedade, a angústia na qual se tornam conscientes de sua finitude, a ameaça do não-ser, podem entender o que significa a palavra Deus. Só as que experimentam as ambiguidades trágicas de nossa existência histórica e questionaram totalmente o sentido da existência podem compreender o que significa o símbolo do Reino de Deus.[17]

No campo conceitual e teológico de Tillich, Cecília Meireles apresenta esse estado de ser existencial. A poeta carioca elabora em versos, no leitor, o sentimento íntimo e latente do ser, muitas vezes silenciado nos movimentos distraídos dos sonhos humanos: noite e dia correm, correm, mas não acho o que procuro. A inquietação da alma buscadora de sentido é, assim, o cerne da pergunta existencial da humanidade por Deus. Segundo o teólogo sistemático alemão, Deus apresenta-se como resposta à depuração do ser, sua forma mais essencial. Isso significa que quem mergulha no ambiente etéreo e espiritual construído por Cecília Meireles pode esbarrar com o divino, pois "Deus é a resposta implícita na questão da finitude humana".[18]

Não é assim que a narrativa de Mateus 14,22-36 apresenta o encontro de Jesus e seus discípulos em pleno mar, enquanto o vento e as ondas fustigam o barco no qual se encontravam seus seguidores? Não era o sentimento dos discípulos o de puro medo e abandono, por serem levados a seguir sozinhos sem o mestre? Não é o mesmo sentimento, dos discípulos e do eu lírico diante da salvação que se procura? Tillich acompanha a narrativa bíblica e apresenta Deus como oportuno a todo vento de transformação abismal. O que o poema, simbólica e experien-

cialmente, produz é o diagnóstico da alma humana, igualmente retratado pelas escrituras.

Conclusão

Considerando a dimensão teopoética presente no estudo sobre Cecília Meireles e a interseção entre teologia e literatura, podemos concluir que a obra da autora transcende os pretensos limites da linguagem poética, demonstrando os aspectos divinos e sagrados do fazer poético. Cecília Meireles, em sua poesia, busca a perfeição artística como expressão de uma busca incessante pelo inefável e pelo absoluto, conferindo, assim, um "fundamento ontológico" à sua forma poética. A transfiguração e a transcendência presentes em seus versos revelam não apenas uma busca estética, mas também uma busca filosófica pela essência do ser e do existir. A interconexão entre a linguagem teológica e a criação literária na obra de Meireles ressalta a importância da poesia como forma de expressão que vai além do estético, alcançando as profundezas da experiência humana e espiritual. Cecília Meireles, por meio de sua poesia, convida-nos a refletir sobre a natureza da existência e a busca constante pela perfeição artística como um caminho para a compreensão do divino e do mistério que permeia a vida, revelando, assim, a riqueza da teopoética em sua obra.

Referências

BANDEIRA, Manuel. Sorriso suspenso. *In*: *Andorinha, andorinha*. Seleção e coordenação de texto: Carlos Drummond de Andrade. 11. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986. p. 209-210.

CARPEAUX, Otto Maria. *Poesia intemporal*: livros na mesa. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1960. p. 203-208.

CROCE, Benedetto. *A poesia*. Tradução: Flávio Loureiro Chaves. Porto Alegre: Ed. da Faculdade de Filosofia da UFRGS, 1967.

GOUVÊA, Leila Vilas Boas. *Pensamento e "lirismo puro" na poesia de Cecília Meireles*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

MEIRELES, Cecília. *Viagem*. Edição digital. São Paulo: Global Editora, 2014.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*: do romantismo à vanguarda. Tradução: Olga Sorary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

TILLICH, Paul. *Teologia sistemática*. Tradução: Getúlio Bertelli e Geraldo Komdõrfer. 7a ed. São Leopoldo: Sinodal, 2005.

VATTIMO, Gianni. *Depois da cristandade*. Tradução: Cynthia Marques. Rio de Janeiro: Record, 2004.

NOTAS

1 Doutorando em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela PUC-Rio. Mestre em Teologia Sistemático-Pastoral pela PUC-Rio. Formado em Letras pelo Centro Universitário Gama e Souza (Unigama) e em Teologia pela Faculdade Evangélica de Tecnologia, Ciências e Biotecnologia (Faecad).
2 GOUVÊA, Leila Vilas Boas. *Pensamento e "lirismo puro" na poesia de Cecília Meireles*, p. 26.
3 *Ibid.*, p. 27.
4 BANDEIRA, Manuel. *Sorriso suspenso*, p. 209.
5 MEIRELES, Cecília. *Obra poética*, p. 87.
6 CROCE, Benedetto. *A poesia*, p. 158.
7 CARPEAUX, Otto Maria. *Poesia intemporal*, p. 203.
8 MEIRELES, Cecília. *Viagem*, [*n. p.*].
9 VATTIMO, Gianni. *Depois da cristandade*, p. 11.
10 PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*, p. 125.
11 KUSCHEL, Karl-Josef. *Os escritores e as escrituras*, p. 222.
12 *Ibid.*, p. 222.
13 KUSCHEL, Karl-Josef. *Talvez escute Deus alguns poetas*, [*n. p.*].
14 MEIRELES, Cecília. *Viagem*, [*n. p.*].
15 *Ibid.*
16 TILLICH, Paul. *Teologia sistemática*, p. 446.
17 *Ibid.*, p. 76.
18 *Ibid.*, p. 78.

2. CLARICE LISPECTOR: A MÍSTICA DO SILÊNCIO

Letícia dos Santos Calheiros[1]

Introdução

A obra de Clarice Lispector é marcada por uma profunda reflexão sobre o silêncio, que se revela não apenas como ausência de palavras, mas como um espaço de significados latentes e inexplorados. A autora utiliza a pontuação de forma peculiar, criando pausas e intervalos que convidam os leitores a adentrar um universo simbólico e misterioso. Esses silêncios apontam para uma dimensão mística que transcende o discurso convencional.

Ao explorarmos a mística do silêncio em um contexto mais amplo, é possível notar que a ausência de palavras pode ser vista como um intervalo entre sons que permite nos aproximarmos do que é inefável e metafísico. Nesse espaço de comunicação profunda e intuitiva, a linguagem como a conhecemos se transforma e dá lugar a uma conexão íntima, sutil e espiritual, em que a busca pelo indizível se torna o cerne na experiência humana.

É, contudo, ao explorarmos o silêncio clariceano por um viés mais místico, que encontramos uma expressão singular do fenômeno. A escrita de Clarice, permeada por silêncios significativos, por meio de suas pontuações sugestivas, convida os leitores a adentrar um território de contemplação e transcendência. É nesses silêncios que ecoa uma voz interior, que Clarice consegue acessar uma dimensão mais profunda da existência, em que a inefabilidade se manifesta em seus mistérios.

Clarice e o silêncio

A pontuação é uma das principais peculiaridades da escrita de Clarice. Suas transgressões das regras ortodoxas da língua portuguesa, como utilizar maiúsculas no meio das frases ou iniciar parágrafos com minúsculas, rompem com a normatização. Esses traços linguísticos característicos de Clarice constroem um sentido emocional para a escrita da autora.[2]

A pontuação proposta por Clarice vai marcar essencialmente a incompletude do texto, e até das palavras, levando os leitores para fora das fronteiras linguísticas; isto é, carrega-nos a uma reflexão sobre a constituição da linguagem. A pontuação na escrita da autora tem a intenção de evidenciar uma relação entre o silêncio e o dizer, entre o silêncio e a linguagem. Esses silêncios marcados são capazes de promover nos leitores reflexões, pelo incômodo que causam, pela ausência de respostas de um texto, que não apresenta sentidos fechados. Há, em Clarice, e é o que queremos trazer para o foco deste estudo, o silêncio. O indizível, o inalcançável, impossível de ser dito, esses espaços de silêncio nos quais as palavras não dão conta, se farão presentes nas obras da autora por meio de sua pontuação.[3]

A consciência sobre o silêncio se deu a partir do surgimento da palavra, tal como elucida Noeli; ocorre com o conceito de luz e trevas. O surgimento da luz traz visibilidade às trevas. A teórica Eni Orlandi, em *No início é o silêncio*, faz menção ao Evangelho de João, no qual está escrito que, *no princípio, era o verbo.* Com isso, ela dá um pontapé nas reflexões desenvolvidas sobre os caminhos da linguagem. O silêncio apresenta uma dimensão meio negativa, como um nada ou um vazio; com essa autora, ele toma uma dimensão mais aprofundada, pois agora ganha destaque, caráter de incompletude da fala, do dizer, do que se pensa e sente. O silêncio é essencial. Segundo Orlandi: "Não se pode pensar o sentido sem silêncio".[4]

De acordo com Orlandi, a linguagem produz um sentido que pode ser volátil; o sentido pode depender da formação discursiva que se tem. Essa produção discursiva está sujeita a deslizamentos, e o sentido, então, pode estar sujeito a tal instabilidade. No silêncio, no entanto, o sentido é, de modo que perpassa as palavras e é o que permite a movimentação dos sentidos; eles, portanto, não são fixos por conta do silêncio que atravessa as palavras. O *status* do silêncio, que simplesmente é, pode ser explicado por Lisbôa como um fornecimento de sentido que não é preciso. Em suas palavras "… significa que, no silêncio, o sentido não pode ser precisado, não pode ser colocado em palavras, na medida em que colocá-lo em palavras já significa uma interpretação, ou seja, já não é mais silêncio".[5]

Linguagem e silêncio, a despeito das diferenças apontadas, têm suas similaridades em seus funcionamentos. Lisbôa aponta que, uma vez que decidimos o que dizer, a linguagem expressa nossas ideologias, e, uma vez que decido o que não vou dizer, isso também pode expressar minhas ideologias. Contudo, há no silêncio essa dualidade. Ele pode ser ideológico, mas também nele se encontra o que é real, o que não pode ser compreendido pelas palavras, ou seja, fora do que é ideológico. O silêncio é, pois, determinante na produção do sentido: "É o que vimos, por exemplo, ocorrendo na literatura a partir do nazismo, quando o silêncio literário passa a adquirir força".[6]

A compreensão do funcionamento primordial do silêncio é importante, sobretudo, quando formos olhar mais de perto as obras de Clarice e sua mística. Logo, segundo Orlandi, há dois funcionamentos primordiais para o silêncio: como fundante e como política do silêncio. O silêncio fundante é o fato de que toda linguagem se organiza e cria percepções no mundo que não são indefinidas, como o silêncio pode ser. Isso quer dizer que, antes de a linguagem intervir e gerar um significado que se deseja, existe uma infinidade de possibilidades potenciais estabelecidas pelo silêncio. Quanto à política do silêncio, divide-se em duas categorias: silêncio constitutivo e silenciamento. O último diz respeito

à censura, pois alguns significados ficam interditados à recepção para determinados grupos. Já o silêncio constitutivo descreve situações em que a falta de uma resposta implica uma resposta, ou seja, o silêncio é interpretado como concordância a uma solicitação, que a princípio não foi respondida.[7]

O silêncio, então, move-se de um lugar vazio de insignificância para o campo dos sentidos. Ele se torna, por conseguinte, categorizado por meio da linguagem. Se, por um lado, é necessário entender a importância do silêncio na constituição do sentido, é igualmente necessário analisar o silêncio, considerando sua relação com a linguagem, uma vez que ele só pode ser percebido em relação à linguagem. Isto é, o silêncio é real a partir da existência da linguagem.[8]

Segundo Orlandi, o silêncio é aquilo que é impossível de ser dito ou impossível de se dizer de outra maneira. "O silêncio é o real do discurso", nas palavras de Orlandi. Dessa maneira, o silêncio é o espaço no qual os sentidos ganham movimentos, possibilitando a percepção de que o próprio da linguagem é a incompletude. George Steiner aponta que, na linguagem, observamos as interrupções humanas, isto é, estão impressas na linguagem a identidade do homem, sua presença histórica, a ponto de o fato ao qual nos referimos poder estar totalmente coberto pelas parcialidades da língua, distanciando-nos da realidade. Wittgenstein questiona se a realidade pode mesmo ser expressa pela fala, uma vez que a fala traz suas parcialidades, é uma "regressão infinita, palavras ditas sobre outras palavras".[9]

A imprecisão da língua, segundo Steiner, está relacionada à falta de simetria entre as palavras e as coisas e entre o pensamento e a palavra. A língua falha, está impossibilitada de dizer o que se deseja. Isso pode ser explicado diretamente pela constituição do sujeito, segundo Authier-Revuz:

> E é dessa falha em nomear […] que estruturalmente se constitui o sujeito, em um irredutível desvio (*écart*) de si mesmo, sujeito, pelo fato de que ele é falante e, por consequência do que, ele é falho.[10]

É nessa falha em nomear, pela inexatidão da língua, por não existir palavras que deem conta, que Clarice desenvolve seus textos. Ela busca nessas falhas o preenchimento com suas mais profundas palavras, mas não alcança, e, não alcançando a integralização da falha, Clarice nos dá o indizível. Ela escreve buscando captar e apreender a essência da *coisa*; contudo, a essência é anterior à fala, ao próprio pensamento até, está completamente fora do alcance da palavra. Essa impossibilidade de nomeação é frequentemente encontrada na escrita clariceana, como no seguinte exemplo:

> – Olhou-a aflita:
> – Olhe, a coisa de que eu mais gosto no mundo… eu sinto aqui dentro, assim se abrindo… Quase, quase posso dizer o que é, mas não posso…
> – Tente explicar, disse ele de sobrancelhas franzidas.
> – É como uma coisa que vai ser… É como…
> – É como?… – inclinou-se ele, exigindo sério.
> – É como uma vontade de respirar muito, mas também o medo… Não sei… Não sei, quase dói. É tudo… É tudo.
> – Tudo? … – estranhou o professor.
> – Ela assentiu com a cabeça, emocionada, misteriosa e intensa: tudo… Ele continuou a olhá-la um instante, o seu rostinho angustiado e poderoso.
> – Bem.[11]

Nesse recorte, podemos perceber como Joana, personagem de Clarice em *Perto do coração selvagem*, tenta expressar um sentimento inconcebível por palavras. É sobre esse silêncio que estamos nos propondo, o silêncio da palavra que falta. O silêncio, aqui, é marcado pela pontuação, pelas reticências: "Quase, quase, posso dizer o que é, mas não posso…; é como uma coisa que vai ser… é como…". Elas apontam para o que excede as possibilidades do léxico (quero apontar para uma falta de palavras contidas no dicionário). Essa impossibilidade é mais fortemente marcada, no fim desse recorte, quando, perguntada se era "Tudo?", Joana

responde: "É tudo". É tudo, não há suficiência nas palavras, o que Joana sente é tudo.[12]

Podemos acrescer, contudo, que esse silêncio da palavra que falta pode expressar algumas significações. Segundo Lisbôa, do ponto de vista da psicanálise, há uma essencial diferenciação entre "o silêncio da palavra que falta" e o "calar-se". Enquanto um vela, o outro desvela, nas palavras de Maria Claude Thomas. Enquanto um traz clareza, o outro deixa obscuro. Essa clareza é profundamente provocada nos textos de Clarice, pois ela faz utilização da palavra como mediação que traz ao destaque o silêncio. Os títulos em *Perto do coração selvagem* são ótimos exemplos:

O pai…
…A mãe…
…A tia…
…O banho…
…Otávio…

Esse silêncio presente nos títulos é destacado pela pontuação (nesses casos, reticências), é revelado aos leitores, insinuando que há sentidos a serem interpretados nesse hiato. Contudo, é interessante porque os sentidos, por mais que queiram ser percebidos, permanecem nesse espaço de indefinição, no interdiscurso. Nesse lugar de interpretações livres, o leitor se encontra; nesse ultrapassar os limites das palavras, Clarice escreve e rompe o campo ideológico e chega ao inconsciente.[13] Nesse silêncio, a mística toma seu lugar e cresce, o que é metafísico pode adentrar a insuficiência da comunicação humana.

A mística do silêncio

O autor Carlos Silva nos guia para um entendimento mais profundo e claro do silêncio que percorre a mística. Ele nos relata um segundo nível

de categorização do silêncio em termos relativos, isto é, um nível que não trata de um silêncio, que é mudo ou completamente eloquente. Esse modo de compreensão trata o *silêncio como pausa*, como intervalo entre os sons, que podem ser palavras, ou, como ele mesmo fala, "dimensões apenas dizíveis". Essa pausa caracteriza-se por ser uma interrupção do discurso, uma interrupção da coerência do que se estava argumentando, e pode ser também uma "*impossibilidade de falar* pela *inefabilidade* suposta disso que assim suscita o silêncio".[14]

O sinal de "reticências", segundo o autor, indica essa falha de alcance do sentido. Em suas palavras:

> E várias terão sido as marcas, os sinais dessa pontuação de "reticência", sobretudo como *interrogação sem resposta*, como *palavra abortada em silêncio*, *incapacidade de nomear* indicada num desdizer, num modo negativo do discurso, num só poder referir pela impossibilidade de dizer.[15]

A descoberta da força que a palavra tem para ser uma mediação humana, um recurso para transmitir seus desejos, pensamentos, ideologias, aponta para outra performatividade da palavra. A palavra como via de revelação e transcendência da parábola divina, da mensagem de Deus. Nessa concepção metafísica, faz-se necessária a cautela que a mensagem divina exige. Passa-se a demandar a reserva, pudor ao falar, pois a palavra profética é um caminho para saber escutar o nome divino, que é interdito. Isso nos conduz à compreensão de que não se limita a uma "decifração da *signatura rerum* em todas as criaturas",[16] mas é um recolhimento da palavra, que não fala nada, mas tem capacidade para perceber a presença divina silenciosa, "o Deus que não se manifesta no vento forte e ruidoso, mas se revela na brisa mais ligeira, na subtileza desse pausar de escuta".

> Então foi-lhe dito:
> – "Saia daí e fique diante do Senhor no monte". Eis que o Senhor estava passando. E um grande e forte vento fendia os montes e quebrava as rochas

> diante do Senhor. Mas o Senhor não estava no vento. Depois do vento, houve um terremoto. Mas o Senhor não estava no terremoto. Depois do terremoto, veio um fogo. Mas o Senhor não estava no fogo. E, depois do fogo, veio um som de um suave sussurro. Quando Elias ouviu isso, cobriu o rosto com o manto e, saindo, pôs-se à entrada da caverna.[17]

O autor Carlos Silva discorre, sobretudo, acerca de um silêncio monástico, diferente do silêncio de Clarice, que é resultante de um indizível. Esse silêncio proposto aqui pelo autor é um silêncio que não é apenas exteriorizado pela ausência do audível, mas é indispensavelmente marcado pela quietude interior, dada pela supressão do diálogo interior, que permite escutar a palavra espiritual, dita como "voz do silêncio".[18]

Para a mística, o limite do dizer marca algumas transcendências. Esse sentido espiritual, que é irredutível ao âmbito humano natural, ou seja, seu âmbito psíquico, vai marcar a transcendência da sabedoria divina, para a qual não dispomos de meios para alcançar. A mística nos mostra o limite do dizer, apontando para essa experiência que transcende e é inefável. Essa incapacidade de dizer aponta, segundo Silva, para uma evidência interior de uma *alteridade radical*, para esse ser Outro que se manifesta dentro desse limite humano. O autor discorre sobre a dupla consciência que tomam os místicos, isto é, ora a mente humana se encontra incapaz de compreender essa infinitude lógica divina, ora ela é inspirada na compreensão dos mistérios vindos por meio do silêncio. Essa dupla consciência diz respeito às virtudes intrínsecas (teologais), intensificadas, ou seja, um aprofundamento espiritual que conduzirá a um conhecimento racional que enriquece e aprofunda a fé.[19]

Conforme a capacidade de pensar e dizer se expande, por meio de nossas experiências e conhecimento adquirido, expande-se também a habilidade para encontrar palavras para descrever o que a princípio é "indizível". Contudo, o resíduo de inconsciente, isso que se tenta excla-

mar e permanece *aquém, além do sentido*, é o puro mistério. O autor, de forma poética, propõe que esses são os *véus do silêncio*, que, à medida que se dizem, passam a revelar o que a alma pensa.[20]

No mais íntimo do ser, encontra-se a escuta. A partir da formulação do âmbito de encontro silencioso de Deus com o ser humano, fundamentado pelo verbo alemão *hineinhorchen*, Etty Hillesum, por exemplo, diz o seguinte:

> Hineinhorhen – desejaria poder encontrar uma boa expressão neerlandesa para traduzir o que significa. De facto, a minha vida é um contínuo hineinhorchen, em mim mesma, nos outros, em Deus. E, quando digo que eu "hineinhorch" (que escuto no fundo, no íntimo), isso quer dizer afinal que é o próprio Deus quem escuta no mais profundo de mim. O que há de mais essencial e de mais profundo em mim escuta o que há de mais essencial e de mais profundo no Outro. Deus escuta Deus.

> A compreensão de que dizer o que é indizível não resulta em apenas não dizer nada, mas aponta para um dizer que descobre o silêncio interior da palavra, que é como uma sombra ou um eco desse diálogo interior.[21]

O silêncio clariceano e a mística

> O mundo independia de mim – esta era a confiança a que eu tinha chegado. O mundo independia de mim, e não estou entendendo o que estou dizendo: nunca! Nunca mais compreenderei o que eu disser. Pois como poderia eu dizer sem que a palavra mentisse por mim? Como poderei dizer senão timidamente assim: a vida se me é. A vida se me é, e eu não entendo o que digo. E então adoro – – – – – –.[22]

Existe uma diferença fundamental entre o que é silêncio e o que está implícito. Esse último carrega uma significação que está velada, e isso que está velado se sobrepõe a outra significação. Contudo, tratando-se de silêncio, esse por si só carrega seu próprio sentido. O sentido do implícito encontra seu lugar nas palavras; já o silêncio, não há palavras que deem conta dele.[23]

Sobre o silêncio, Carlos Silva discorre haver um quinto sentido místico. Um sentido que se aproxima ainda mais do inefável, que caminha ao lado da experiência espiritual, por ser tida como uma inspiração ou uma locução que foi interiormente escutada, que se traduz em dom poético de dizer o que é indizível, revelando o que uma vez estava escondido. Nesse ápice, o místico já não diz que é inalcançável o que ele quer expressar e não chega até ele; o silêncio já não é mais seu limite. Nesse momento, ele diz o que é próprio do indizível, e faz isso "tanto pela linguagem imagética, quanto pela própria encarnação linguística do ser de silêncio, que, afinal, é cada um também, como 'templo do Espírito Santo'".[24]

A escrita de Clarice reflete profundamente sobre o não dito; ela faz constantemente uso de imagens ou sons para determinar o que não foi possível expressar por meio das palavras. Em *A hora da estrela*, por exemplo, Clarice, antecipadamente, nos diz que seu livro é feito sem palavras: "Juro que este livro é feito sem palavras. É uma fotografia muda. Este livro é um silêncio. Este livro é uma pergunta". Clarice, como uma mística que sabe dar cores e vibrações ao silêncio, diz o indizível pela captação das sensações:

> Devo acrescentar um algo que importa muito para a apreensão da narrativa: é que esta é acompanhada do princípio ao fim por uma levíssima e constante dor de dentes, coisas de dentina exposta. Afianço também que a história será igualmente acompanhada pelo violino plangente tocado por um homem magro bem na esquina. A sua cara é estreita e amarela como se ela já tivesse morrido. E talvez tenha.[25]

Nessa incapacidade de as palavras de expressarem o que é da ordem do indizível, Clarice opta por expressar por meio de sensações, como *levíssima dor de dentes*, ou pela música associada à imagem de um *violino plangente tocado por um homem magro*, e também por imagens: *uma fotografia muda*. A reflexão sobre o silêncio, do ponto de vista da análise discursiva, diz que o discursivo prescinde do verbal e que ele pode nos chegar de diversas maneiras: verbalmente, pela imagem, por um som, e ainda pelo silêncio, que é a condição pela qual a linguagem existe.[26]

O silêncio não é um vazio transparente sem forma ou significação; ele tem suas formas, vibrações, espessuras e processos muito complexos quanto a seus significados, faz parte da produção dos sentidos. É exatamente por isso que ele é o real do discurso, porque o real se sente, e, por ser multidimensional e inalcançável pela linguagem, por esse fator, está cheio de significados mais complexos, até incompreensíveis, a que se chega pelo que é verbalizado.[27]

O silêncio místico no qual a escrita de Clarice se encaixa é o da pausa que transforma e permite a realização de outra presença, presença essa que não é desencarnada, mas é um eco interior indizível. Para além disso, segundo Silva, fica a hermenêutica, a tentação da explicação teológica. Contudo, a mística, na realidade, é o que ele chama de *desconstrução da linguagem*, é o retorno ao estado de escuta que é real, que mexe com a gente, que vibra por meio do silêncio. É exatamente nesse espaço, como chama São João da Cruz, de *balbucio das crianças*, que se dão as experiências mais significativas, de mais proximidade, em que há "comunicação" e em que ela ocorre sem distrações, sem verbalização, no silêncio, minimalisticamente.[28]

Quietude simples e infantil, na qual a mística se encaixa e seu testemunho declara apenas um "não sei quê", refletindo o mistério das coisas no campo da língua.

> Às vezes, o pensamento que brota dá cócegas de tão leve e inexprimível. Tenho pensamentos que não posso traduzir em palavras – às vezes, penso em

> triângulo. Mas quando procuro pensar, fico preocupado com procurar pensar e nada surge. Às vezes, meu pensamento é apenas o sussurro de minhas folhas e galhos. Mas para o meu melhor pensamento não são encontradas as palavras.[29]

O silêncio fundante faz parte de todo o processo de significação, tem sua razão por si só. Embora seja somente percebido a partir do dizer, ele se diferencia do que é silenciamento. O silêncio não é um momento em que as falas são interrompidas, porque não está necessariamente ligado ao que foi dito, ele é um *continuum* de significados, isto é, pode ser percebido por se contrapor a palavra, mas ele próprio não é nulo, é significante. De forma poética, Silva diz ser uma sonoridade reveladora, como se fosse um perfeito ajuste da música para que a pausa exata seja encontrada, fazendo desse silêncio um diferencial do espírito; ele é livre, "sopra onde quer".[30]

Clarice se aproxima dos mistérios da vida, segundo o professor Faustino Teixeira. Ela vive ansiando por esse estado de graça: "nesse estado, além da tranquila felicidade que se irradia das pessoas e coisas, há uma lucidez que só chamo de leve porque na graça tudo é tão, tão leve".[31] Esses estados de descoberta são indizíveis. Por essa razão, Clarice prefere se manter "sentada, quieta, silenciosa". Esses estados de graça, característicos do silêncio, apenas chegam, sem esforços humanos.[32]

O silêncio em Clarice tem essa conotação metafísica, buscando evidenciar a diferença entre o ser e o sujeito, isto é, diferenciar essa essência humana, nossa existência objetiva, que é o ser do sujeito, que são nossas experiências individuais e subjetivas. A mística em Clarice tem lugar nessa busca constante marcada pelo indizível. Por meio da reflexão da linguagem, que percorre toda a obra da autora, trabalha-se a relação entre palavra e a coisa, fazendo a diferenciação entre aquilo que é da ordem do ser e do inefável e aquilo que é da ordem do sujeito, o simbólico.[33]

> Eu tenho à medida que designo – e este é o esplendor de se ter uma linguagem. Mas eu tenho muito mais à medida que não consigo designar. A realidade é a matéria-prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la – e como não acho. Mas é do buscar e não achar que nasce o que eu não conhecia, e que instantaneamente reconheço. A linguagem é o meu esforço humano. Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas – volto com o indizível. O indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem. Só quando falha a construção, é que obtenho o que ela não conseguiu.[34]

Clarice desdobra esse sujeito que narra. E, em suas narrações, busca um esvaziamento de si, das vozes exteriores, das palavras que limitam, do que já se sabe. Nesse mergulho para dentro de si em busca do existencial, mergulho marcado pelo silêncio, que é apenas indizível, mas repleto de vibrações e cores, ela encontra o místico e se depara consigo. Seu silêncio fica entre o que se diz e o que se é, entre o que se escreve e o que se vive. É a tentativa máxima de extrair tudo da palavra e perceber que seu fracasso é seu maior triunfo, porque encontra o que foge aos esforços humanos, encontra graça e leveza, encontra a si mesma, que sempre esteve lá, mas que precisou ser esvaziada das pilhas de palavras que a soterravam e a "definiam". Agora, Clarice e a vida intensa são um só: apenas são o que são.

Conclusão

A obra de Clarice Lispector, permeada pelo silêncio e pela mística, revela-se como um convite à contemplação e à transcendência. Por meio do silêncio, ela nos conduz a uma jornada interior. Nessa jornada, o indizível e o inefável são lugares alcançados pela falha da palavra, de forma sutil e poderosa. O silêncio, longe de ser mera ausência de palavras, torna-se um portal para uma dimensão mais profunda da existência, em que a linguagem convencional cede lugar a uma comunicação interior e espiritual.

Assim, ao fim desta análise, pudemos expor que o silêncio na obra de Clarice Lispector não é apenas uma técnica literária, mas um convite à busca interior, aproximando-se do sagrado, no cotidiano, um convite à conexão com o que há de mais real, a graça, por meio do limite da palavra e do próprio não dito. A mística do silêncio clariceano é um convite para adentrar um universo de significados latentes e de possibilidades infinitas, em que a palavra se cala para que a alma possa falar.

Referências

LISBÔA, T. Noeli. *A pontuação do silêncio*: uma análise discursiva da escritura de Clarice Lispector. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo GH*. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

LISPECTOR, Clarice. Estado de graça. *In*: *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

SILVA, Carlos H. do C. *Aposiópesis*. O silêncio na linguagem dos místicos. *Revista Didaskalia*, v. XLI, n. 2, p. 99-184, 2011.

TEIXEIRA, Faustino. Os caminhos enigmáticos de busca mística em Clarice Lispector. *Revista do Instituto Humanitas Unisinos*, ano XXI, n. 547, p. 7-17, 5 abr. 2021.

NOTAS

1 Mestranda em Teologia pela PUC-Rio.
2 LISBÔA, T. Noeli. *A pontuação do silêncio*: uma análise discursiva da escritura de Clarice Lispector, p. 90.
3 *Ibid.*, p. 90.
4 *Ibid.*, p. 115.
5 *Ibid.*, p. 115.
6 *Ibid.*, p. 115-116.
7 *Ibid.*, p. 116.

8 *Ibid.*, p. 117.
9 LISBÔA, T. Noeli. *A pontuação do silêncio*: uma análise discursiva da escritura de Clarice Lispector, p. 118-119.
10 AUTHIER-REVUZ *apud* LISBÔA, 2008: 119.
11 LISPECTOR, Clarice, *Perto do coração selvagem*, p. 49.
12 LISBÔA, T. Noeli. *A pontuação do silêncio*: uma análise discursiva da escritura de Clarice Lispector, p. 119-120.
13 *Ibid.*, p. 120-121.
14 SILVA, Carlos H. do C. *Aposiópesis*: o silêncio na linguagem dos místicos, p. 127.
15 *Ibid.*, p. 127
16 *Ibid.*, p. 130.
17 1 Rs 19,11-12.
18 SILVA, Carlos H. do C. *Aposiópesis*: o silêncio na linguagem dos místicos, p. 131.
19 *Ibid.*, p. 133-135.
20 *Ibid.*, p. 136.
21 IHILLESUM *apud* SILVA, Carlos H. do C. *Aposiópesis*: o silêncio na linguagem dos místicos, p. *136*.
22 LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo GH*, p. 122.
23 LISBÔA, T. Noeli. *A pontuação do silêncio*: uma análise discursiva da escritura de Clarice Lispector, p. 129.
24 SILVA, Carlos H. do C. *Aposiópesis*: o silêncio na linguagem dos místicos, p. 146.
25 LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*, p. 33.
26 LISBÔA, T. Noeli. *A pontuação do silêncio*: uma análise discursiva da escritura de Clarice Lispector, p. 130.
27 *Ibid.*, p. 130.
28 SILVA, Carlos H. do C. *Aposiópesis*: o silêncio na linguagem dos místicos, p. 147.
29 LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida*, p. 68.
30 SILVA, Carlos H. do C. *Aposiópesis*: o silêncio na linguagem dos místicos, p. 147; LISBÔA, T. Noeli. *A pontuação do silêncio*: uma análise discursiva da escritura de Clarice Lispector, p. 130-131.
31 LISPECTOR, Clarice. Estado de graça. *In: A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
32 TEIXEIRA, Faustino. *Os caminhos enigmáticos de busca mística em Clarice Lispector*, [*n. p.*]
33 LISBÔA, T. Noeli. *A pontuação do silêncio*: uma análise discursiva da escritura de Clarice Lispector, p. 123
34 LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo GH*, p. 119.

3. RACHEL DE QUEIROZ: MÍSTICA NORDESTINA EM *O QUINZE*

Frederico Augusto de Oliveira, C.Ss.R[1]

Introdução

A mística é um vocábulo que se refere a uma experiência espiritual profunda, interior e pessoal, que transcende a compreensão racional e lógica. Difícil de se explicar porque se dá numa esfera, às vezes, indescritível pelos próprios sujeitos místicos. É uma busca pelo conhecimento e pela conexão com o divino, através de práticas religiosas, meditação, contemplação e experiências místicas do cotidiano. Ela envolve história e sensibilidade humana. Faz com que o místico se deixe levar pelas moções internas, mais íntimas, que provocam mudanças de vida e elevam o ser humano ao mais alto grau de consciência de si mesmo e do mundo que o circunda.

Ao passo que o místico imprime sua busca pelo sagrado, é interessante que ele não consegue desvencilhar-se dos problemas da humanidade. Torna-se mais atento, mais humanizado e mais convicto da necessidade de transformação humanizadora. A mística cristã, especificamente, tem essa peculiaridade em promover o desprendimento de nós mesmos para lançar-nos na aventura do compromisso por uma sociedade justa, fraterna, solidária. Necessariamente, a mística passa – não somente – pelo emaranhado existencial da pessoa, mas também pela experiência do próximo, especialmente dos feridos do mundo. Abraça a causa dos pequenos, dos empobrecidos, dos injustiçados em busca da

felicidade, do bem-estar, da realização concreta para todos. O místico é aquele que não pensa somente em si, mas deseja que todos estejam imbuídos do mistério da vida, que é concomitantemente "bem viver".

É exclusivamente este o caminho por onde a Mística Cristã se desenvolve: a partir da experiência do Outro, do Absoluto, da pessoa em si mesma, em contato com as realidades circundantes, sem desvincular-se do próximo. Quer seja na profundidade dos corações, no silêncio respeitoso e contemplativo, nos claustros ou mesmo nos subúrbios agitados da vida, envoltos por ruídos dissonantes de uma cultura cada vez mais alienada de Deus, vazia de sentido e de valores transcendentes, vemos o irromper da mística com toda a sua força, pois nada pode suprimir o gosto por Deus e nem mesmo inibir a ação do próprio Deus.

Mesmo o insigne filósofo jesuíta Henrique Vaz, em sua sensibilidade espiritual e fina criticidade, evidencia o florescimento da mística na tradição ocidental, acentuando o carácter antropológico do fenômeno místico, que ultrapassa toda e qualquer raiz confessional e dispõe-se sobretudo de duas formas: a ligação com o transcendente e a transformação dessa tradução nas formas da vida. Ele dirá que todo ser humano tem por disposição própria uma transcendentalidade que é desenvolvida ao longo da vida, na construção pessoal.[2]

Sob esse ângulo, reconhecemos verdadeira mística em figuras femininas de nosso tempo, algumas estudadas por nós no decorrer desse semestre e outras não. Nos permitimos mergulhar profundamente na vida de insignes mulheres que na literatura, através de suas obras, demonstram uma performance literária e sublime agudez do olhar, uma sensibilidade apurada e atenção silenciosa ao que se passa dentro e fora de si, no desejo de captar o inacessível, o incomensurável, o indizível. Elas traçam e expressam com clareza um itinerário interior, um movimento que surge de dentro e extravasa, seja no proceder, no falar ou no redigir literário. Não se trata de fechamento em si mesmo, mas de uma fruição marcada por alegrias e tristezas, gozos e dores, na concretude da vida. Além de falarem de si mesmas, são mulheres que apontam para um

Outro – que é Deus – e descortinam, em seus escritos literários poéticos, o mistério do humano entrelaçado com o Divino. Literalmente, elas dão vida aos seus escritos e delas mesmas jorram a vida abundante.

Indubitavelmente, podemos então dizer que mística e poesia, teologia e literatura (teopoética), caminham juntas. Não há dicotomia e sim uma conexão profunda. O poeta é necessariamente um místico e a literatura (a poesia) se dá como expressão máxima do Mistério. O místico e o poeta expressam o indizível. Assim como Deus se dá totalmente, também o poeta e a poetisa, o literato, imperiosamente se oferece, se lança por inteiro em seu proceder.

Fascinados pelo ser místico, redigimos o presente artigo no intuito de esquadrinhar – não a exaustão – essa comunhão com Deus e esse impulso de dar a vida tão visível na vida e obra das autoras por nós estudadas. Aqui, fazendo um recorte, descortinamos a mística tão presente na vida dos nordestinos, inseridos em realidades difíceis de aflição e ansiedade, fome e seca, morte e desespero, generosidade e altruísmo, descritas tão minunciosamente pela grande e respeitável mulher, Rachel de Queiroz, em seu magnífico romance *O quinze*. Primeiramente, apontamos para o significado e particularidades da mística (cristã). Seguidamente, fazemos uma análise sintética cadenciada do romance *O quinze* em seu contexto literário e histórico, para depois passarmos à mística do cotidiano e à nomeação de alguns místicos e místicas nordestinos de ontem e hoje. Por fim, concluímos com a tomada de consciência de que a mística cristã por excelência está alicerçada na simplicidade das coisas.

Como entendemos a mística

A palavra "mística" tem sua fundamentação no grego "*mystikós*", que tem sua raiz no verbo *myo*, cujo significado é a ação de fechar, principalmente relacionada à boca e aos olhos. Podemos dizer, assim, que o sentido do termo mística faz referência a algo misterioso, "escondido" ou "secreto", que exige uma atitude de entrega ou de espera, uma vez que só pode

ser percebido com os olhos do espírito, sendo o silêncio sua melhor expressão.

Em meio às várias definições que podemos encontrar de mística, importa notar que o significado da mística varia de acordo com a tradição religiosa e cultural. Em geral, a mística envolve uma busca pela união com o divino, uma experiência de transcendência e uma conexão profunda com a realidade última. Nos dirá a professora Maria Clara Bingemer que *o impulso na origem da experiência mística seria, então, sentir o Absoluto. Isto significaria, em outras palavras, um desejo de sentir o Mistério, o Transcendente, o Divino, e de experimentar a união com este Mistério.*[3] É uma jornada espiritual que busca ir além do propriamente humano em direção a uma experiência direta com o Absoluto. É uma experiência de amor, paz, êxtase e plenitude. Místicos descrevem a sensação de serem absorvidos em uma realidade maior, de perderem a noção de tempo e espaço, e de experimentarem uma profunda transformação interior. Trata-se de uma experiência que produz transformação radical do ser humano.

Essas experiências pessoais e intransferíveis da mística, como já afirmamos, podem ocorrer de forma espontânea ou ser buscadas através de práticas espirituais específicas, como meditação, contemplação, oração, dança, canto ou rituais religiosos. Cada pessoa pode ter sua própria experiência mística, que pode variar em intensidade e duração. Mais uma vez nos dirá o padre Vaz: o místico é o condutor de sua própria experiência.[4]

A mística no Cristianismo

A mística não está presente somente no Cristianismo, mas em diversas tradições religiosas. Outras correntes como Budismo, Hinduísmo e Islamismo, também trazem a mística em seu bojo. No cristianismo, porém, a mística é associada à busca incessante pela união com Deus e à experiência da presença divina, sem desvinculação com o humano, com o próximo.

Por excelência, a mística cristã está alicerçada no mistério de um Deus que se dá a nós, que assume o humano para si. Nela o humano e o divino se entrelaçam. Por isso, primordialmente, a mística é experiência de Deus que se dá à criatura. Pode até parecer emergir dos desejos pessoais, da busca de Deus, do esforço humano de subir e encontrar o totalmente Outro, mas, na verdade, é o contrário. A mística cristã nasce de Deus, alimenta-se dele e caminha para ele na força do Espírito. Não é um desvario, um perder-se em si mesmo, nem mesmo abraçar uma divindade cósmica difusa. É encontro com a Pessoa divina que vem ao encontro do humano por puro amor.

Nessa linha não poderíamos deixar de ressaltar grandes místicos cristãos que, imersos em contextos totalmente diferentes, seja de um vazio interior e pessoal, em meio às desordens conflitantes do próprio "Eu", seja em meio a realidades seculares de um mundo materialista, hedonista, de rejeição de toda Transcendência e soterramento de qualquer ímpeto místico, emergem como modelos dessa comunhão profunda com o divino. Por exemplo, Santo Agostinho trava dentro de si uma luta constante, uma tensão interior de um coração que anseia e os sentidos que escamoteia, sabota, corrompe. Posteriormente, o seu coração se rende a uma explosão de amor: "Tarde te amei, ó Beleza tão antiga e tão nova, tarde te amei! Eis que habitavas dentro de mim, e eu lá fora a procurar-te! Disforme, lançava-me sobre estas formosuras que criastes. Estavas comigo, e eu não estava contigo!".[4]

Como não recordar o século XVI que viveu o esplendor místico nas figuras de Santa Teresa de Ávila, de São João da Cruz e outros. Eles que descreveram suas experiências místicas em escritos e poesias.

> Sobre Aquelas Palavras: Meu Amado é meu e eu sou Dele Entreguei-me toda, e assim
> Os corações se hão trocado:
> Meu Amado é para mim,
> E eu sou para meu Amado.

Quando o doce Caçador
Me atingiu com sua seta,
Nos meigos braços do Amor
Minh'alma aninhou-se, quieta.
E a vida em outra, seleta,
Totalmente se há trocado:
Meu Amado é para mim,
E eu sou para meu Amado

Era aquela seta eleita
Ervada em sucos de amor,
E minha alma ficou feita
Uma com seu Criador.
Já não quero eu outro amor,
Que a Deus me tenho entregado:
Meu Amado é para mim,
E eu sou para meu Amado[5]

O século XX, então, assiste a conversão de inúmeros místicos e místicas cercados por experiências diversas. Brilha nesta constelação de místicos e místicas, o coração ardente da judia Edith Stein que chega a um alto nível de mística numa vida contemplativa, entregue totalmente a Deus em profunda união com o sofrimento de seu povo. Ela também faz a entrega de sua própria vida como que em sacrifício. Onde encontrar a força para dar a vida senão numa experiência profunda, mística de Deus?

Quanta fina mística vemos, quanta sensibilidade, quanto abrasamento, que revelam a incansável paixão de Deus pela humanidade e do humano por Deus. Frisamos que mística não é uma experiência que surge tão somente do querer humano, mas sobretudo do querer de Deus. É o atuar de Deus mesmo no mais íntimo da pessoa. É a voz divina que seduz e irrompe toda crosta do humano e perpassa até mesmo as paixões e angústias da vida, nas quais se encarcera a humanidade.

Deste modo, vemos que a mística ocupa uma preponderante dignidade na vida espiritual de muitas pessoas. A mística propicia a união com Deus e impulsiona uma ressignificação da própria vida. Através dela, é possível encontrar respostas para questões existenciais, experimentar essa integração com o universo e desenvolver uma consciência mais profunda de si e do outro. Trata-se, sem dúvidas, de uma experiência fantástica e desafiadora. O místico nunca mais será o mesmo.

Contudo, a mística não se limita apenas a momentos de meditação ou práticas religiosas, e nem mesmo está reservada somente a religiosas e religiosos, monjas e monges, iniciados e seletos. A mística pode ser vivenciada e integrada à vida cotidiana. É possível cultivar uma consciência mais profunda e uma união plena com Deus em todas as atividades do dia a dia. Essa mística ou espiritualidade, vinculadas às práticas do cotidiano, entrevemos, de modo muito latente, na obra escriturística *O quinze*, de Rachel de Queiroz.

O romance de Rachel de Queiroz e a sequidão do sertão

> *Depois de se benzer e beijar duas vezes a medalhinha de São José, Dona Inácia, concluiu:*
> *"Dignai-vos ouvir nossas súplicas, ó castíssimo esposo da Virgem Maria, e alcançai o que rogamos.*
> *Amém".*[6]

O quinze é um romance que encena as características do sertanejo, bem como a forma como esse sujeito lida com a terra e, em particular, com o fenômeno da seca. A belíssima e triste história começa com Dona Inácia rezando, na esperança de que viesse a chuva. Portanto, o enredo já começa com a terrível seca que se alastrou no Ceará. Conceição, sua neta, estava ao seu lado passando suas férias na fazenda da família.

> […] E, deitada, à luz vermelha do farol, que ia enegrecendo o alto da manga com a fumaça preta, na calma da noite sertaneja, enquanto no quarto vizinho a avó, insone como sempre, mexia as contas do rosário, Conceição ia se embebendo nas descrições dos ritos e na descritiva mística, e soletrava os ásperos nomes com que se invocava Deus, pelas terras do mundo.[7]

Ali também está o dedicado Vicente, primo de Conceição e com quem ela mantém um trocar de olhares constante. Com a seca, ambas se mudam para Fortaleza, mas Vicente permanece trabalhando com coragem e disposição na fazenda.

> Encostado a uma jurema seca, defronte ao juazeiro que a foice dos cabras ia pouco a pouco mutilando, Vicente dirigia a distribuição de rama verde ao gado. Reses magras, com grandes ossos agudos furando o couro das ancas, devoravam confiadamente os rebentões que a ponta dos terçados espalhava pelo chão.[8]

Assim, o livro conta com dois eixos principais de narrativa: um, o de Conceição e Vicente, e outro, do Chico Bento. No segundo caso, Chico Bento, que é vaqueiro, perde o seu trabalho, único meio de subsistência, devido à seca e sua família decide se mudar também para Fortaleza. Entretanto, sem dinheiro, vendo-se na penúria, e perdendo a ida de trem, acabam tendo que realizar o trajeto a pé. "Agora, ao Chico Bento, como único recurso, só restava arribar".[9] Torna-se um retirante da vida, figura tão presente no sertão nordestino.

Nesse árduo itinerário, Chico Bento, sua esposa e seus cinco filhos passam uma fome constante. Algumas vezes, quando encontram pessoas com mais fome ainda, acabam dividindo sua comida – o pouco que tem – como um gesto de dignidade, generosidade e altruísmo.

> E o bode sumiu-se todo…
> Cordulina assustou-se:
> – Chico, que é que se come amanhã?

> A generosidade matuta que vem na massa do sangue, e florescia no altruísmo singelo do vaqueiro, não se perturbou:
> – Sei lá! Deus ajuda! Eu é que não haveria de deixar esses desgraçados roerem osso podre…[10]

Em outros momentos, acabam sendo mais egoístas. E como se não bastassem as condições de sofrimentos numa vida de retirantes, o filho menor do personagem acaba falecendo, envenenado por ter comido *maniva* brava, e o primogênito se perdendo no meio da noite. Procura-se aqui e ali. Nada de encontrar o menino. Episódios tristes.

No outro lado da história, Vicente e Conceição, que se encontram raras vezes, constroem conflitos que dificultam o relacionamento dos dois. Vicente, que tem valores mais conservadores ou mesmo machistas, acaba não se dando bem com Conceição, que é progressista e valoriza a liberdade.

Desfecho

Na procura estonteante pelo filho que se perdeu, Chico Bento acaba encontrando um delegado que é compadre da família e os ajuda a irem para Fortaleza. Ao chegarem lá, entretanto, são levados ao *campo de concentração*.[11] Quem diria ter na história do Brasil, campos de concentração. E é pura verdade! As pessoas pobres e indesejadas pelo governo eram colocadas neste lugar para não entrarem na cidade de Fortaleza propriamente dita, para não causar incômodos.

Conceição conhece bem a situação desses campos de concentração e começa a trabalhar como voluntária para ajudar quem estivesse lá em busca de condições melhores. Assim, ela acaba encontrando a família de Chico Bento e ajuda-os a se mudarem para São Paulo, ao invés de permanecerem lá. Além disso, num gesto superior de dignidade e generosidade, ela adota um dos filhos dele para cuidar.

> Conceição passava agora quase o dia inteiro no Campo de Concentração, ajudando a tratar, vendo morrer às centenas as criancinhas lazarentas e trôpegas que os retirantes atiravam no chão, entre montes de trapos, como um lixo humano que aos poucos se integrava de todo no imundo ambiente onde jazia.[12]

O amor de Vicente e Conceição acaba ruindo: ela fica sabendo que Vicente está tendo um caso com outra moça. Apesar de sua avó justificar que isso é coisa de homem e que é normal, ela se desilude dessa relação e vive a sua vida cuidando do filho de Chico Bento.

No fim do romance, a seca acaba e começa a chover. O verde começa a brotar na terra ressequida e cinzenta. Dona Inácia retorna à fazenda, mas Conceição permanece na cidade.

Análise da obra e contexto histórico

O quinze foi publicado em 1930, um ano após a crise de 29 e também é posterior ao fim da Primeira Guerra Mundial. No Brasil, havia uma polarização bastante forte entre ideologias, fazendo com que artistas da época sentissem a necessidade de um engajamento político. Assim nasceram os modernistas da segunda fase, que explicitavam uma crítica social.

Rachel de Queiroz é uma das precursoras dessa tendência modernista, preocupada com uma linguagem simples, clara e objetiva. Por meio dessa estética, sem escrever de modo rebuscado, ela demonstrava a dramática realidade que foi a seca de 1915, que durou quatro anos. Na contribuição que oferece, vem o acervo estilístico na linha da expressão direta – sem floreios, sem muita elaboração – e da incorporação da fala – própria dos retirantes; o acervo temático na base dos problemas sociais como a seca e outros; e o acervo técnico no sentido do processo narrativo moderno já com episódios muito bem elaborados. E, se o romance *O quinze* pode assim concorrer para revalorizar

o próprio ciclo nordestino, está claro que reivindica uma colocação histórica na moderna ficção brasileira.

Mário de Andrade, um dos representantes do modernismo, elogiou *O quinze* justamente por tirar o leitor do seu lugar de conforto. Consequentemente, a narrativa leva a uma crítica social em vários assuntos, desde a polarização de valores até a diferença da realidade entre ricos e pobres. A matéria social é acionada em todas as consequências.

Com um enredo simples, a autora conseguiu captar com sensibilidade o que ocorria com as pessoas de diferentes camadas sociais no cenário da seca. A diferença de tratamento dado a cada grupo também é evidente na obra, principalmente no ponto dos campos de concentração. Sob o discurso de uma vida melhor, os campos de concentração serviam apenas para reunir pessoas pobres em um só lugar e impedir que elas entrassem na cidade. Lá, morriam diariamente um grande número de indivíduos em condições precárias. Essa é, portanto, uma parte triste da história brasileira que é pouco conhecida.

Mística do cotidiano: fé e vida

Distinguem-se, perfeitamente, nas entrelinhas do romance *O quinze*, de Rachel de Queiroz, além das questões sociais bem retratadas, a força da mística nordestina que podemos denominar como sendo mística do cotidiano, do normativo, do dia a dia. Sem dúvida, é perceptível que a região do nordeste do Brasil esteja embebida de uma religiosidade que se mistura ao imaginário dos beatos e beatas, dos cangaceiros e retirantes, dos religiosos e das benzedeiras, do catolicismo oficial e popular.

> Quando o pai chegou trazendo consigo uma negra velha rezadeira, Josias, inconsciente, já com o cirro da morte, sibilava, mal podendo com a respiração estertorosa. A velha olhou o doente, abanou o pixaim enfarinhado:
> – Tem mais jeito não… Esse já é de Nosso Senhor…[13]

A força da religiosidade popular é bem nítida e se manifesta numa variedade de expressões que é única, puramente tecida pelo povo nordestino, patrimônio daquela gente. Sobretudo, sabemos que essa mística e religiosidade evidenciam-se nas lutas diárias por justiça e melhorias de vida, em meio a desespero e esperança, num processo de conquistas e esforços contra tudo o que *estorva* a vida das pessoas, de comunidades inteiras.

> A mão trêmula da velha tateou o bolso da saia, procurando o rosário.
> A neta percebeu o movimento e leu-lhe nos olhos a aflição e a ansiedade:
> Que é que tem, Mãe Nácia? Esqueceu-se de alguma coisa?
> Não… quero rezar um bocadinho para ver se sossego este coração…[14]

É evidente que a mística do povo nordestino está expressa na simplicidade do dia a dia, na vida em comunidade, num ambiente de solidariedade, na busca do equilíbrio. Trata-se de uma fé ou religiosidade simples e singela que emana mesmo de um coração que confia e espera, ama e crê. Espera por dias melhores, por sobrevivência, por um mundo mais justo e igualitário. Crê na ação de Deus que favorecerá a sua gente sofrida. Dificilmente veremos uma fé desencarnada ou até mesmo superficial no nordeste do Brasil. Pelo contrário, existe no nordestino aquele apego natural para com as coisas de Deus em meio ao cotidiano da vida.

Desse modo, em nossa interpretação, o documentário *O quinze*, enxuto e realista, quer, pois, espelhar a realidade dessa região cheia de sofrimentos, mas ao mesmo tempo faz entrever algo positivo: a mística ou força da fé que dá sentido à vida, a solidariedade e generosidade. A ficção, refletindo uma região típica em toda a sua fermentação social, faz ver que a vida espiritual está embutida na terra e na água, na dor cotidiana e na morte, no ter e não ter os bens materiais, em toda criação. Não há dualismo, separação, distanciamento entre fé e vida. Tudo está vinculado, interligado, conectado. Todo o agir do povo nordestino está entrelaçado pela mística, pelo pensar em Deus e pelo agir em favor do

próximo. Não tem como desvencilhar um do outro, o material e o espiritual. O elemento que provoca a ligação é a fé mística. Fé e vida estão profundamente articuladas.

> A velha teve um riso amargo; ergueu-se da cadeira e atravessou nervosamente a salinha:
> Quero tanto bem a você, que vim, mesmo sem gostar daqui… Mas é que no Quixadá eu estava mais perto do meu canto, de minha igreja…
> Por igreja, não, que aqui tem uma bem pertinho… É verdade que os santos não eram seus conhecidos…[15]

Folheando as páginas da novelística nordestina, estamos também como que adentrando um lar nordestino, visitando as casas simples de taipa, sem adornos, onde na parede tem sempre um quadro do coração de Jesus, outro do Coração de Maria e diversos outros santos de devoção. Isto revela famílias humildes do lugar que vivem naquela interpelação de entrega e confiança em Deus. Se fitamos o olhar esperançoso daquela gente, em meio a tantas realidades de sofrimento e escassez, é visível uma fé inabalável. Até mesmo no modo como lidam com a natureza, com a criação, a fé está presente. Para eles, tudo é graça de Deus. É bondade divina. É dom gratuito.

Em todo o romance supracitado, onde concentra-se o drama da seca e a história de alguns, convertendo-se em história de todos, vemos a exposição do sofrimento e da piedade em sua projeção maior que é a dos dias comuns. No fundo da desolação há vida nos corpos e dor nas almas.

> Dia a dia, com forças que iam minguando, a miséria escalavrava mais a cara sórdida, e mais fortemente os feria com a sua garra desapiedada.
> Só talvez por um milagre iam aguentando tanta fome, tanta sede, tanto sol.
> O comer era quando Deus fosse servido.
> Às vezes paravam num povoado, numa vila. Chico Bento, a custo, sujeitando-se às ocupações mais penosas, arranjava um cruzado, uma rapadura, algum litro de farinha. Mas isso de longe em longe. […][16]

Devoção, mística e fé devidamente costurados com a vida, surgem em Dona Inácia, tia de Conceição, e também em Chico Bento, pobre retirante com sua família. Estes retratam muito bem aqueles devotos de Nossa Senhora, que chamam os dias Santos de "*dias grandes*", que tiram o chapéu para falar no nome da Mãe de Deus e baixam a vista, aqueles que bradam: "*Valha-me, Deus!*". São estas personagens, Dona Inácia e Chico Bento, que revelam a fé do sertanejo, expressa em seu ato de rogar às divindades para que a chuva, símbolo de prosperidade e vida, venha e acabe com as calamidades que a seca causou.

Sobretudo, ao manusear o romance, não é difícil imaginar aquelas piedosas senhoras que trazem consigo suas fitas com medalhas de zeladoras do Sagrado Coração de Jesus; as excelências que rezam quando alguém morre, as novenas que fazem aos pés do oratório improvisado em um caixote de madeira (mas muito bem cuidado) e enfeitado com flores de plástico colocadas em uma lata que um dia foi de outro ingrediente. Gente simples e muitas semianalfabetas, que portam nas mãos manuais antigos de devoções, livrinhos de oração seus que até já sabem de cor.

Como bem elucidado pela autora cearense Rachel de Queiroz, seja na abundância da chuva ou na escassez da seca, o sertanejo não muda sua fé. O valente vaqueiro – aqui representado por Vicente e outros – que enfrenta a caatinga cheia de perigos e espinhos não ousa levantar a voz contra os céus e tem por Maria pleno respeito e confiança. Vicente passeava, assobiando, desesperado e furioso: "– E o que é que se faz? – É esperar… Ter fé nos poderes de Deus e esperar… Pode ser que Nossa Senhora ajude…".[17]

A fé, por estas bandas, resiste a muito mais do que pequenas provações diárias: resiste à fome, à sede, à tristeza de ver o rebanho morto. Mesmo quando o pequeno rebanho de vacas ou cabras é a única coisa que se tem para alimentar a família. Ali, não só se acredita como se vive a fé.

Chegou a desolação da primeira fome. Vinha seca e trágica, surgindo no fundo sujo dos sacos vazios, na descarnada nudez das latas raspadas.

Mãezinha, cadê a janta?

Cala a boca, menino! Já vem!

Vem lá o quê! …

Angustiado, Chico Bento apalpava os bolsos… nem um triste vintém azinhavrado…

Lembrou-se da rede nova, grande e de listras que comprara em Quixadá por conta do vale de Vicente. Tinha sido para a viagem. Mas antes dormir no chão do que ver os meninos chorando, com a barriga roncando de fome.

Estavam já na estrada do Castro. E se arrancharam debaixo dum velho pau-branco seco, nu e retorcido, a bem dizer ao tempo, porque aqueles cepos apontados para o céu não tinham nada de abrigo. O vaqueiro saiu com a rede, resoluto:

Vou ali naquela bodega, ver se dou um jeito…

Voltou mais tarde, sem a rede, trazendo uma rapadura e um litro de farinha:

Tá aqui. O homem disse que a rede estava velha, só deu isso, e ainda por cima se fazendo de compadecido…

Faminta, a meninada avançou; e até Mocinha, sempre mais ou menos calada e indiferente, estendeu a mão com avidez.[18]

Portanto, não é somente um sertão caracterizado na literatura. É sertão atual, cujo pó da terra rachada constantemente suja as sandálias e resseca a garganta. Fala-se da seca que já perdura anos e que parece engolir tudo. Menos a fé… Ah! A fé deste povo é grande demais para ser engolida assim! Desdobram-se as ladainhas, novenas e rosários pedindo a intercessão da Virgem por seu povo.

Setembro já se acabara, com seu rude calor e sua aflita miséria; e outubro chegou, com São Francisco e sua procissão sem fim, composta quase toda de retirantes, que arrastavam as pernas descarnadas, os ventres imensos, os farrapos imundos, atrás do pálio rico do bispo, e da longa teoria dos frades a

entoarem em belas vozes a canção em louvor do santo: *Cheio de amor, cheio de amor! As chagas trazes do Redentor!*[19]

No Nordeste, para quem já morou ali, percebe-se que há tanta gente suplicando tanto por tão pouco, como a chuva. Suplicam por coisas que muitos têm diariamente, gratuitamente, e nem se lembram de agradecer. Aqui e acolá, inúmeras vezes se escuta, diante de um dia de céu nublado, a frase: *"Hoje o dia está feio!"*. Que não caia no esquecimento que, em regiões extremamente áridas, o dia que para alguns é feio, lá é esperança e, de tão bonito, diz-se: *"Tá bonito para chover!"*.

> Às vezes me perguntam o porquê dessa nossa quase obsessiva preocupação com açudes: açude encheu, açude está seco, açude sangrou. Mas é isso mesmo: no Nordeste, o açude é o núcleo, o coração da fazenda. Fazenda sem açude é um casco morto, sem gados, sem moradores, sem plantio. O açude é o símbolo da riqueza do fazendeiro – ou da sua ruína.[20]

E porque não concluir esse trecho dizendo do cuidado e da satisfação em transmitir a fé? Esta é uma das coisas que os antigos fazem questão: ensinar a fé. São valores inestimáveis que não podem se perder. Por isso mesmo, devem ser transmitidos, ensinado a outros, passados de geração em geração. Veja a letra dessa *Ave Maria sertaneja,* composta por Luiz Gonzaga:

> Quando batem as seis horas
> De joelhos sobre o chão
> O sertanejo reza
> A sua oração
> Ave Maria
> Mãe de Deus Jesus
> Nos dê força e coragem
> Pra carregar a nossa cruz
> Nesta hora bendita e santa

Devemos suplicar
A Virgem Imaculada
Os enfermos vir curar
Ave Maria
Mãe de Deus Jesus
Nos dê força e coragem
Pra carregar a nossa cruz.[21]

Místicos e místicas nordestinos de ontem e de hoje

As páginas do romance *O quinze* vão desenhando o panorama de uma realidade já muito vista e contada: a dificuldade de vivência na aridez do sertão nordestino. Tornando como foco central o sertão cearense, a escritora narra de forma translúcida e perspicaz, as mazelas que acompanham aqueles que não detêm a posse da terra, obrigados a viverem em contato mais direto com a natureza inóspita, na esperança de dias melhores.

> Lá adiante, em plena estrada, o pasto se enramava, e uma pelúcia verde, verde e macia, se estendia no chão até perder de vista.
> A caatinga despontava toda em grelos verdes; pauis esverdeados, dum sujo tom de azinhavre líquido, onde as folhas verdes das pacaviras emergiam, e boiavam os verdes círculos de aguapé, enchiam os barreiros que marginavam os caminhos.
> Insetos cor de folha – *esperanças* – saltavam sobre a rama.
> E tudo era verde, e até no céu, periquitos verdes esvoaçavam gritando.
> O borralho cinzento do verão vestira-se todo de esperança. Mas a triste realidade duramente ainda recordava a seca.[22]

As imagens descritas no decorrer da narrativa são sobremaneira fortes e de uma singularidade poética, pois, ao mesmo tempo em que são trágicas, possuem, também uma beleza. Podemos ressaltar que a pu-

jança da fé, esboçada em muitas partes da obra, permite essa análise da mística, da súplica, da coragem, da altivez, da generosidade e do altruísmo do povo nordestino. Diante de um beco sem saída, não tendo nem mesmo para onde ir, encontram força para prosseguir o caminho. São estes, pobres, desprezados, retirantes e sofredores, homens e mulheres, crianças e jovens, impulsionados por uma força mística, desafiados a enfrentar as difíceis realidades deparadas no caminho.

> O sol poente, chamejante, rubro, desaparecia rapidamente como um afogado no horizonte próximo. Sombras cambaleantes se alongavam na tira ruiva da estrada, que se vinha estirando sobre o alto pedregoso e ia sumir no casario dormente dum arruado.
> Sombras vencidas pela miséria e pelo desespero que arrastavam passos inconscientes, na derradeira embriaguez da fome.[23]

É admirável que no Nordeste do Brasil sobressaiam inúmeros grandes místicos e místicas, de ontem e de hoje, que são fontes de fé e esperança para todos aqueles que sofrem na pele as agruras da vida. E porque não os mencionar, mesmo que superficialmente?

São homens e mulheres, cuja experiência mística influenciaram tantos e tantas, nessa confluência de fé e súplica. O que realçavam? O que tinham eles em comum? Especificamente, promoviam a vida em comunidade para sobrevivência em meios às dificuldades da seca etc. Propuseram tantas iniciativas atraentes de comunhão e fraternidade que até os dias de hoje continuam presentes – não só no imaginário, mas no dia a dia da população nordestina. Temos a figura emblemática do Padre Cícero Romão[24] (1844-1934), a Beata Maria de Araújo,[25] o Padre Ibiapina,[26] Antônio Conselheiro[27] (1830-1897), Frei Damião[28] e tantos outros. Suas místicas e espiritualidades ressoam fortes. São sinais de permanência firme no amor, no direito e na solidariedade ao outro, especialmente àqueles que padecem por necessidades básicas.

Muito recente foi beatificada no Ceará uma jovem moça, Beata Benigna, que reforça os horizontes da fé e da mística nordestina em nossos tempos. A jovem morreu aos 13 anos numa tentativa de estupro, quando ia buscar água num açude. Tornou-se sinal de resistência e fé. Foram as cenas de vida cotidiana da menina que inspiraram a homilia do arcebispo de Manaus:

> Na tarde da sexta-feira, 24 de outubro de 1941, Benigna foi à fonte, em busca de água. Conhecia o caminho para matar a sede, servir aos da casa, regar as plantas. Lugar da água, da vida, tornou-se lugar da agressão, da violência, torna-se lugar da morte. Lugar da morte, fonte de resistência, de transparência, de fortaleza, de dignidade. Junto à fonte, Benigna oferece a sua vida na fidelidade a Jesus.[29]

Desde cedo, a Palavra e a Eucaristia foram bebida e alimento de Benigna, que tinha lá sua mística. Dessa fonte, recebeu forças para perseverar, resistir, temperar-se, permanecer fiel aos desejos do seu coração. Em sua tenra idade, lia as histórias da Sagrada Escritura, participava da comunidade, cuidava das tias doentes. Mesmo sendo assediada e aconselhada a afastar-se para outro local, permaneceu ali. Cresceu na bondade, na generosidade, no carinho e no cuidado pelas pessoas idosas, aprendeu na infância a amar Jesus!

> Hoje louvamos a Deus pela vida e pelo testemunho daquela que pelo martírio foi bem-nascida para a Igreja como Bem-aventurada, indicadora e defensora da dignidade da mulher. Benigna exemplo de não subjugação das mulheres, defensora da própria força e valor, da dignidade e da beleza, da sexualidade e da maternidade, do vigor e da ternura. Preferiu a morte que a paixão, preferiu a morte que romper com a sua dignidade.[30]

Portanto, a Bem-aventurada é invocada como defensora da dignidade da mulher, como ícone contra o abuso sexual de crianças e adolescentes. Levou uma vida difícil, desafiadora, mas trouxe em si o gérmen

da esperança e da paz. A fé que outrora recebeu tornou-se uma fonte de orientação e sabedoria, guia em suas ações e decisões da vida.

Conclusão

Enfim caiu a primeira chuva de dezembro. Dona Inácia, agarrada ao rosário, de mãos postas, suplicava a todos os santos que aquilo fosse "um bom começo".[31]

Concluímos, resumidamente, retomando o que bem retratamos ao longo do nosso artigo. A mística é uma busca pela união profunda com Deus, uma experiência de transcendência e uma jornada espiritual em direção Àquele que é o princípio e o fim de tudo. Ela está presente em diversas tradições religiosas e pode ser vivenciada de forma pessoal e única por cada indivíduo. É possível experimentar uma sensação de unidade com o divino, encontrar respostas para questões existenciais e desenvolver uma consciência mais profunda.

O fenômeno místico não está somente reservado a espaços sagrados como mosteiros etc. Enxergamos mística no comum da vida, no cotidiano, no acolher as inspirações de Deus. Sobretudo, vimos mística na vida dessas grandes mulheres estudadas por nós, desde Santa Teresa D'Ávila até Adélia Prado. Mística tão presente em nossa gente e em nossas culturas que outrora passa despercebida. Daí entrevemos ser ela tão necessária a um mundo marcado pela desvalorização do ser humano em seus diversos aspectos.

Por fim, certificamos que ler *O quinze* com o coração embalado pela mística é sumamente prazeroso. Além do mais, é demasiado importante para conhecermos a nossa história, a história do nosso país, e extrairmos das páginas literárias de Rachel de Queiroz aquela mística, aquele elã, aquela sagacidade própria do povo nordestino e também acontecimentos que passam desapercebidos por nós. Em poucas páginas, essa primeira mulher a ter assento na Academia Brasileira de Letras, eterniza a história de um povo que passou muito tempo esquecido pelo poder

público e pelos próprios brasileiros, mas que expressa em meio às aflições e ansiedades, miséria e desespero, muita fé e súplica, generosidade e altruísmo.

Leitura indispensável!

Referências

BINGEMER, Maria Clara L. Mystical Experience: Women's Pathway to Knowledge. MDPI, *Religions*, v. 14, n. 2, p. 230, 2023.

MCGINN, Bernard. *O florescimento da mística*: homens e mulheres da nova mística (1200-1350). A presença de Deus: uma história da mística cristã ocidental. São Paulo: Editora Paulus, 2018. t. III. (Coleção História da mística cristã ocidental).

MENDONÇA, José Tolentino. *A mística do instante*: o tempo e a promessa. São Paulo: Paulinas, 2016.

PINHEIRO, Eduardo Guerreiro. As origens. *In*: LOSSO, Eduardo Guerreiro; BINGEMER, Maria Clara L.; PINHEIRO, Marcus Reis. *A mística e os místicos*. Petrópolis: Vozes, 2022. p. 13-22.

QUEIROZ, Rachel. *O quinze*. São Paulo: Siciliano, 1993.

QUEIROZ, Rachel de; QUEIROZ, Maria Luíza de. *Tantos anos*. São Paulo: Siciliano, 1998.

SANTO AGOSTINHO. *Confissões*. São Paulo: Paulus, 1984.

SILVA, Drance Elias da; CORREIA JUNIOR, João L.; CHAVES, José A. (org.). *Místicos e místicas do Nordeste (século XX)*. Recife: Editora Universidade do Pernambuco, 2023.

STEINER, Dom Leonardo. *Homilia de Dom Leonardo Ulrich Steiner, Cardeal Arcebispo de Manaus-AM, na celebração da missa de beatificação da Serva de Deus Benigna da Silva Cardoso*. 24 out. 2022. Disponível em: https://diocesedecrato.org/beatificada-a-serva-de-deus-benigna-cardosoda-silva/. Acesso em: 13 maio 2024.

VAZ, Henrique Cláudio L. *Antropologia filosófica*. São Paulo: Loyola, 2009. v. 1.

NOTAS

1 Membro da Congregação do Santíssimo Redentor, popularmente conhecida como Missionários Redentoristas. Mestrando em Teologia Sistemático-Pastoral pela PUC-Rio.
2 VAZ, Henrique Cláudio L. *Antropologia filosófica*, p. 15.
3 BINGEMER, Maria Clara L. *Mystical Experience*, p. 2.
4 VAZ, Henrique Cláudio L. *Antropologia filosófica*, p. 15. [4] Conf. X, 38.
5 Poesia de Santa Teresa intitulada "Sobre aquelas palavras: Meu Amado é meu e eu sou dele". Está contida no livro *Obras completas de Teresa de Jesus de Tomás Álvarez*, edição em português. Vale ressaltar que mística e poesia têm uma proximidade inegável. Ambas tratam de um tipo de mistério, buscam o inefável e o Absoluto.
6 QUEIROZ, Rachel. *O quinze*, p. 7.
7 *Ibid.*, p. 9.
8 *Ibid.*, p. 10-11.
9 *Ibid.*, p. 5.
10 *Ibid.*, p. 40.
11 Diferentemente dos campos de concentração nazistas, no Ceará, os flagelados da seca que procuravam abrigo na capital do estado passavam a ser aglomerados no "campo de concentração" do Alagadiço, em 1915. Assim, era mais fácil escondê-los da população urbana. A designação "campo de concentração" acabou por oficialmente substituir os antigos abarracamentos na mesma época, sendo usada tanto pela imprensa da época quanto pelo governo brasileiro. Na década de 1930, seria a vez de o governo local criar sete novos campos desse tipo.
12 QUEIROZ, Rachel. *O quinze*, p. 127.
13 *Ibid.*, p. 54-55.
14 *Ibid.*, p. 35.
15 *Ibid.*, p. 60.
16 *Ibid.*, p. 62.
17 *Ibid.*, p. 119.
18 *Ibid.*, p. 46-47.
19 *Ibid.*, p. 122.
20 QUEIROZ, Rachel; QUEIROZ, Maria Luíza. *Tantos anos*, 1998.
21 "Ave Maria Sertaneja" é uma bela canção popular brasileira que combina elementos da música sertaneja com a tradicional Ave Maria. A letra expressa a devoção e a busca por força e coragem para enfrentar os desafios da vida.
22 QUEIROZ, Rachel. *O quinze*, p. 143-144.
23 *Ibid.*, p. 70.
24 Cícero Romão Batista, conhecido como Padre Cícero, nasceu no dia 24 de março de 1844 na cidade do Crato, Ceará. Foi um líder católico.
25 Maria Magdalena do Espírito Santo de Araújo nasceu no dia 23 de maio de 1863 no povoado de Juazeiro. Certamente, o fato mais importante e polêmico da vida de Maria de Araújo é o chamado milagre da hóstia. Esse fato, que trouxe tantos transtornos à beata e também ao Padre Cícero, ocorreu pela primeira vez no dia 1º de março de 1889 e consistiu basicamente no seguinte: ao receber a hóstia, em uma comunhão oficiada pelo Padre Cícero, a beata Maria de Araújo foi incapaz de degluti-la, pois a sagrada partícula transformou-se em sangue vivo, conforme foi atestado depois pelos médicos convidados

pelo Padre Cícero para examinar a beata e presenciar o fenômeno, que se repetiu dezenas de vezes durante cerca de dois anos.

26 José Antônio Pereira Ibiapina nasceu no dia 5 de agosto de 1806 em Sobral, Ceará.

27 Antônio Conselheiro foi um líder religioso e o fundador do arraial do Belo Monte, mais conhecido como Canudos.

28 Frei Damião (1898-1997) foi um religioso católico italiano. Durante 66 anos, peregrinou por diversas cidades do Nordeste brasileiro levando a evangelização.

29 STEINER, Dom Leonardo U. *Homilia de Dom Leonardo Ulrich Steiner*.

30 *Ibid.*

31 QUEIROZ, Rachel. *O quinze*, p. 132.

4. RACHEL DE QUEIROZ: *O QUINZE* E A FABULAÇÃO REALIZANTE

Lucas Santana Viana Pontes

Introdução

No capítulo do livro *Ditos e escritos* (1966), o filósofo Michel Foucault sustenta dois conceitos sobre o objeto literário: a fábula e a ficção. Aquela remete aos elementos do texto narrativo como personagem, espaço. Essa associa-se ao narrador e à forma de relação que estabelece com outros elementos narrativos.

Além disso, essa ideia de ficção aproxima-se da fabulação de Bergson. De acordo com Gabriel Torelly (2016) em sua dissertação "Memória e Fabulação em Henri Bergson: Considerações sobre a experiência do tempo no ensino de História":

> A fabulação aparece em Bergson como a "virtualidade de instinto" que subsiste em torno da inteligência humana e age através do artista suscitando "representações imaginárias" que afrontam as coordenadas ideais do trabalho intelectual (Bergson, 2005: 108). Segundo Bergson, é essa virtualidade de instinto que está na origem da mitologia, da fábula, da literatura e das mais variadas artes humanas.[1]

Essa vizinhança dá-se pelo fato de que a ficção foucaultiana é o arranjo ou "trama" entre os elementos do texto narrativo e fabulação constitui-se como o resultado de uma capacidade humana associada à produção das artes.

É relevante destacar, somando-se a isso, a partir de Deleuze, Jaques Gauthier (2016) observa o fenômeno da fabulação em seu artigo "A 'fabulação realizante' como caminho soberano para entrar na dimensão interna do conhecimento" observa o processo de fabulação como um objeto heterogêneo. Assim, para o autor, a fabulação pode ser "realizante" ou "irrealizante". No primeiro caso, o processo tem característica libertadora/ emancipatória. No segundo caso, evidencia-se um traço de alienação, a fabulação irrealizante dissolve a criticidade do sujeito.

O modernismo brasileiro

Em termos de história, o início do século XX foi um dos momentos marcantes da Literatura Brasileira em razão do Modernismo, movimento de inovação na produção artística nacional, apesar da profunda influência europeia no contexto. O autor Alfredo Bosi (2015) em "História concisa da Literatura Brasileira" afirma:

> A afirmação de novos ideais não veio de chofre. Às vésperas do conflito alguns escritores brasileiros traziam da Europa notícias de uma literatura em crise. Oswald de Andrade conheceu em Paris o futurismo que Marinetti, em 1909, lançara pelas páginas do *Figaro* no famoso Manifesto – Fundação; e trouxera de lá a maravilha de ver um poeta de versos livres, Paul Fort, coroado príncipe dos Poetas Franceses… Manuel Bandeira travara contatos com Paul Eluard na Suíça… Ronald de Carvalho, embora pouco tivesse de revolucionário, ajudara em 1915 a fundação de uma revista da vanguarda futurista portuguesa, *Orfeu*, centro irradiador da poesia de Fernando Pessoa e de Sá de Carneiro; Tristão de Ataíde e o próprio Graça Aranha conheceram igualmente as vanguardas europeias centradas em Paris.[2]

De acordo com Bosi (2015), esse momento inicial do processo modernista repleto de, em dada medida, renovação e experimentação da criação artística ficou conhecido como "fase heroica". No entanto, é pre-

ciso destacar que, depois desse momento, o caráter experimentalista foi revisado porque as inovações estéticas não tiveram certa preocupação com os problemas sociais daquele momento, aquele pouco engajamento parece ter sido entendido como uma limitação.

Em 1942, conforme Bosi (2015), Mario Andrade, grande nome da fase heroica, escreveu uma conferência chamada "O movimento modernista" a qual elogiou a criatividade do movimento o qual participou. Contudo, fez também um "*mea culpa*": "Se tudo mudávamos em nós, uma coisa nos esquecemos de mudar: a atitude interessada diante da vida contemporânea" (p. 431).

E se a geração heroica reconheceu seu pouco engajamento, a geração que veio depois, a dos "Romancistas de 30" foi comprometida, engajada, com os problemas da "vida contemporânea". Para José Hildebrando Dacanal (2018) em "O romance de 30", tratou-se de um grupo com a seguintes características: a) uma escrita verossimilhante, isto é, aquela narrativa preocupava-se em ser parecida com o real; b) enredo linear, lógico; c) a linguagem respeita normas da gramática tradicional sem deixar de lado coloquialismos do ambiente urbano; d) os personagens estão sempre em relação de ruptura ou conformação com estruturas históricas e sociais; e) o ambiente tem traço agrário geralmente, podendo ser urbano em certos casos. Se o ambiente dominante do romance for urbano, ele foi em dada medida rural antes disso; f) os romancistas têm posição crítica, por vezes "panfletária", diante das estruturas sociais, políticas e econômicas de seu tempo histórico; g) os autores daquela geração tinham marca de otimismo, em dada proporção inocência, por acreditarem que o mundo era um objeto passível de compreensão de transformação.

Somando-se a isso, é fundamental apontar em que contexto eles estiveram inseridos. Conforme Dacanal (2018), aquela quadra histórica nacional foi marcada por uma decadência de um modelo agrário-exportador contaminado por colonialismo/ escravidão e uma ascendência de um processo de industrialização. Em outras palavras, uma velha ordem

de mundo se dissolvia para a emergência de uma nova. Desse modo, essa geração (formada por nomes como Graciliano Ramos, Érico Veríssimo, Jorge Amado, Rachel de Queiroz, entre outros) teve a tarefa de olhar para a frente com a ruína do passado.

Raquel de Queiroz

De modo nenhum, se pode perder de vista que se trata da única mulher consagrada da geração de 30. Embora esses autores tenham vivido num intervalo entre dois mundos, a civilização não tinha dado grandes saltos no que diz respeito às questões de sexo/ gênero. Portanto, o acesso masculino a esses circuitos artístico-literários era mais facilitado do que o feminino.

Raquel de Queiroz, de Fortaleza, nasceu em 1910, é uma autora que passou prematuramente por uma intelectualização por conta de um contexto de origem material confortável. Ela formou-se como professora aos 15 anos e construiu vasta obra artística.

O pesquisador Osmar Oliva (2014) em seu artigo "Rachel de Queiroz e o romance de 30: ressonâncias do socialismo e do feminismo" observa as noções de feminismo e socialismo nos romances iniciais da autora e de que modo esses conceitos se articulam na obra de Queiroz. A introdução biográfica breve de Oliva sobre a escritora:

> Estreou em 1927, com o pseudônimo de Rita de Queiroz, publicando trabalho no jornal O Ceará, de que se tornou afinal redatora efetiva. Em fins de 1930, publicou o romance *O quinze*, que teve inesperada repercussão no Rio de Janeiro e em São Paulo. Com vinte anos apenas, projetava-se na vida literária do país, agitando a bandeira do romance de fundo social, profundamente realista na sua dramática exposição da luta secular de um povo contra a miséria e a seca. O livro, editado às expensas da autora, apareceu em modesta edição de mil exemplares, impresso no Estabelecimento Gráfico Urânia, de Fortaleza. Recebeu crítica de Augusto Frederico Schmidt, Graça

> Aranha, Agripino Grieco e Gastão Gruls. A consagração veio com o Prêmio da Fundação Graça Aranha.[3]

Além de destaques em Assembleia da ONU, prêmios literários, condecorações em várias universidades. É preciso destacar que houve mérito de Raquel de Queiroz por escrever do Ceará e conseguir repercutir no eixo Rio-São Paulo. Ela fez tudo isso em sua primeira obra, *O quinze* (1930), fundamental para compreensão do que foi a geração de 30.

O quinze e a fabulação de Deleuze

Essa é a grande obra que trata das agruras de uma vida maltratada pela seca no estado do Ceará no início do século XX. No entanto, a autora realizou em seu texto procedimentos que o tornaram especial. Candido (2015) afirmou que se tratava de prosa viva e enxuta.

O pesquisador Júlio Cezar Rodrigues Cattapan (2012) realizou um estudo interessante chamado "*O quinze*: contrastes e tensões". Em seu texto, fica claro que o romance de Rachel de Queiroz apontava para um conflito campo-cidade, os processos de industrialização e urbanização davam seus primeiros passos naquela altura do século XX, sintetizado pelo autor da seguinte maneira:

> Há três histórias paralelas principais – cada uma delas tendo como centro um personagem – que por diversas vezes se cruzam. Na cidade está Conceição, uma jovem professora, nascida e criada no sertão, mas que foi morar na cidade e a ela se adaptou muito bem. Ficou órfã muito cedo e foi criada pela avó, Dona Inácia. É uma personagem intelectualizada, com ideais libertários de emancipação feminina, representando um modo de pensar e se comportar característico da cidade. Em contraposição, no sertão está seu primo Vicente, vaqueiro e proprietário de terras, homem inculto e conservador. Os dois primos nutrem um amor recíproco que nunca se revela nem é

> concretizado. A meio caminho entre esses dois mundos, o sertão e a cidade, está Chico Bento, um vaqueiro simples que perde seu emprego quando sua patroa, dona de fazenda, resolve se desfazer do gado devido aos prejuízos da seca. Ele e sua família veem-se obrigados a partir para a cidade, numa peregrinação a pé sob o sol escaldante do sertão. Passa fome, cai na miséria e perde dois de seus cinco filhos, um morto no caminho, o outro fugido.[4]

Além disso, há outras inovações de Queiroz que foram ressaltadas por Cattapan. Em primeiro, destaca-se a linguagem em sua simplicidade e objetividade. Em segundo, a narrativa confere certa autonomia aos personagens no sentido de eles falarem por si. Em terceiro, muitos planos narrativos permeiam o texto. Em quarto, há cortes, deslocamentos de percepção produzidos por questões de classe. Por exemplo, o trânsito entre campo e cidade acontece com diferenças socioeconômicas pois os proprietários realizam sua mobilidade espacial de trem enquanto os sertanejos "operários" vão a pé.

O professor Carlos Gomes no artigo "*O quinze*: uma aula de alteridade" (2010) construiu uma leitura do romance a partir do conceito de alteridade calcado na figura de Conceição. A professora ao passo que não se dobra aos ditames do mundo também não se fecha para as relações sociais/ interpessoais.

Esse último traço de Conceição promove para nós um debate profundamente atual relacionado às armadilhas de identidade, que se trata de uma admissão identitária desassociada de questões socioeconômicas. Vejamos a nota de Ferraz (2010) acerca dessa armadilha:

> Quando a afirmação das identidades se torna centrada na individualidade e na subjetividade, apartada da estrutura econômica-social que engendra essa identidade, como se uma identidade (negra, LGBTq+, branco, heterossexual), fosse *coisa dada* acima dos condicionantes materiais da sociedade hodierna, temos a Armadilha da Identidade (Haider, 2019). Haider (2019: 45) assinala: "[…] não aceito a divina trindade da 'raça, gênero e

> classe' como categorias identitárias. Essa ideia de Espírito Santo da Identidade, que ganha três formas divinas consubstanciais, não tem lugar na análise materialista". Para ele, é por meio da historicidade que é possível superar as noções individualistas que isolam classe, gênero ou raça, abstraindo-as e cindindo-as, assim, das condições que as produziram. As relações capitalistas de produção – cuja fonte de sobrevivência é a exploração da força de trabalho – não definem os indivíduos e sua identidade, mas formam a estrutura que apresenta os limites na constituição de sua subjetividade. A classe trabalhadora, nesse sentido, é formada pela diversidade de indivíduos com suas singularidades.[5]

Esse conceito nos mobiliza a pensar que Conceição, apesar de ter sido formado num contexto muito distante do atual, não cai em armadilhas de identidade. É muito evidente que a personagem mobiliza positivamente questões ligadas ao papel da mulher, mas faz isso sem um individualismo nocivo. Ela é professora, uma trabalhadora, e é ligada à sua comunidade, o traço de identidade de gênero não é afastado de dinâmicas de classe.

Nos termos de Gomes (2010), "o deslocamento de Conceição significar uma opção feminista de resistência, também pode ser lido como um movimento para fora de si, pois também se preocupa com o bem-estar do outro, por isso é uma personagem portadora de alteridade" (p. 49).

Ainda na linha desse autor, há foco no conceito de alteridade para interpretação da obra. Em Catappan (2012), a tensão campo-cidade do início do processo de modernização domina a análise do texto. Esses trabalhos enriquecem o conhecimento da ficção de Rachel de Queiroz. Nosso interesse de observação está orientado pelo conceito deleuziano de fabulação realizante *O quinze*.

Nos textos de Gomes (2010), Oliva (2012) e Cattapan (2012), é possível encontrar o destaque de Conceição, a professora da cidade que não se submete a certos costumes de seu tempo:

> Todos os anos, nas férias da escola, Conceição vinha passar uns meses com a avó (que a criara desde que lhe morrera a mãe), no Logradouro, a velha fazenda da família, perto do Quixadá. Ali tinha a moça o seu quarto, os seus livros, e, principalmente, o velho coração amigo de Mãe Nácia. Chegava sempre cansada, emagrecida pelos dez meses de professorado; e voltava mais gorda com o leite ingerido à força, resposta de corpo e espírito graças ao carinho cuidadoso da avó. Conceição tinha vinte e dois anos e não falava em casar. As suas poucas tentativas de namoro tinham-se ido embora com os dezoito anos e o tempo de normalista; dizia alegremente que nascera solteirona. Ouvindo isso, a avó encolhia os ombros e sentenciava que mulher que não casa é um aleijão… – Esta menina tem umas ideias! Estaria com razão a avó? Porque, de fato, Conceição talvez tivesse umas ideias; escrevia um livro sobre pedagogia, rabiscara dois sonetos, e às vezes lhe acontecia citar o Nordau ou o Renan da biblioteca do avô. Chegara até a se arriscar em leituras socialistas, e justamente dessas leituras é que lhe saíam as piores das tais ideias, estranhas e absurdas à avó. Acostumada a pensar por si…[6]

A personagem não falava em casar-se aos 22 anos, dado quase que natural da vida da mulher daquele momento histórico. Nessas linhas iniciais, Conceição quebra com preceitos etários e de gênero no sentido de não se empenhar para fazer aquilo que a mulher de 20 anos deveria. Além disso, Conceição tinha "ideias", o que atividade intelectiva fazendo da professora um sujeito consciente.

A situação da seca prejudicava as vidas. De acordo com a narrativa, o prejuízo ganhava ou perdia intensidade segundo as condições socioeconômicas dos personagens. Aqueles que mais sofriam buscavam migração para a capital e eram tratados em "campos de concentração", que nos conduzem a um debate interessante entre história e a ficção em nosso entendimento.

Conforme Borges (2014), a partir de Chartier, a relação literatura-história é considerada como vacilante em razão de certo processo de ficcionalização da história em agenciado por "teatro dos séculos XVI

e XVII, e do romance do século XIX, que se apoderaram do passado, deslocando para a ficção literária o registro de fatos e personagens históricos e colocando situações que foram reais ou apresentadas como tais".[7] Com objetivo de reforçar seus termos, o autor afirma:

> é indispensável refletir sobre as características específicas das diversas formas de ficção, das relações particulares que o texto literário, o autor e a escola, a que se filiam, estabelecem com a realidade e definem a representação que dela edificam. As formas como autor, escola e gênero de texto literário concebem a produção artística deve ser buscada em seus caracteres próprios. O discurso literário manifesto em texto, expresso em prosa ou verso, envolve modalidades de narrativa com características próprias, inclusive, na sua forma de lidar, captar e tratar as questões propostas por uma sociedade e por um tempo, como o conto, a crônica, a novela, o romance, a tragédia, a comédia ou o poema.[8]

É fundamental também ressaltar o lastro histórico da interação entre Literatura e História. Em Ferreira (2010), no texto "Relações entre Literatura x História", há um percurso temporal do debate. O autor faz referência a Aristóteles quem notava diferença considerável entre a fatualidade histórica e a ficção literária. Depois disso, Ferreira recorreu ao mundo moderno a partir de Hegel que também traçou limites consistentes entre poesia e história, porque a primeira

> pode chegar à substância íntima da coisa, o que não pode ser alcançado pela História, que está comprometida com as classes dominantes. A Literatura seria, portanto, o microcosmo capaz de representar o macrocosmo, ao passo que a História prende-se a fatos específicos de uma determinada época.[9]

É evidente que Hegel alimenta esse debate. No entanto, sabemos que a Literatura também está presa às dinâmicas de classe em alguma medida. Pode-se citar por exemplo a análise de Gregório de Mattos feita por Alfredo Bosi em *Dialética da Colonização* (1992):

> A passagem do Antigo Estado à Máquina Mercante é acusada por uma abertura efetiva da barra de Salvador a navios estrangeiros, depois de passado mais de meio século em que só navios portugueses gozavam legalmente dessa regalia. Leis taxativas de d. Sebastião (1571) e de Filipe II (1605), que tinham proibido a descida de negociantes flamengos, ingleses e franceses às costas da Colônia, foram relaxadas por d. João IV logo depois da Restauração de 1640. A política anti-castelhana deste último convertia-se, de fato, em política de aliança com a Grã-Bretanha. Gregório de Matos viveu por dentro os efeitos da viragem. A sua família, de antiga fidalguia lusa, e senhora de um engenho de tamanho médio no Recôncavo, perdeu, como tantas outras, o sustento oficial irrestrito que a escudara nos primeiros decênios do século. Com a queda fulminante dos preços do açúcar a nova situação passou a favorecer três grupos econômicos: as companhias estrangeiras, em primeiro lugar; depois, alguns latifundiários de maior calibre que conseguiam sobreviver à crise aumentando a produção e mantendo a escravaria (provavelmente, a nobreza caramuru, como o sátiro a chama, ressentido); enfim, e parcialmente, a sólida classe dos intermediários, os comerciantes reinóis já enraizados nas praças maiores da Bahia e do Recife, aos quais o exclusivo colonial necessariamente protegia.[10]

Nesse caso, Bosi consegue demonstrar por esses dados e poemas o interesse de classe do autor em defesa dos engenhos de cana de açúcar contra a presença de comerciantes estrangeiros.

Para além disso, o texto de Ferreira avança no tempo citando Roland Barthes, Maria Teresa Freitas, Georgy Lucaks e Linda Hutcheon. O primeiro autor alegou que há uma diferença radical entre Literatura e História porque o texto histórico tem um caráter referencial e o literário tem "ilusão referencial".

Maria Teresa Freitas afirma, de acordo com Ferreira (2010), que os limites entre esses campos são tênues. Para essa autora, o estreitamento dessas áreas deu-se a partir do século XIX, porque o romance passou a fazer apropriações de elementos históricos. Em razão da intensidade

desse relacionamento, nem mesmo o positivismo com sua rigidez de objetividade foi capaz de separar a "representatividade e a criação". A forma literária dominante do século XIX foi embalada por esse objetivismo como, de acordo com esse estudo, ocorreu nos textos da escola naturalista, nos famosos romances de tese.

Lucaks e Hutechon são considerados no artigo por contribuições para o estudo do romance histórico, em dada medida revelando a ligação entre ficção e história. Para o autor:

> "o romance histórico se define através de uma perspectiva histórica, através da qual o leitor seleciona o que seria importante e significativo para a compreensão da obra, pois ela define um "certo tipo de relação com o real", afirmando-se como concreta… o romance histórico é o conhecimento que se serve do presente para analisar e representar o passado. É uma poderosa arma para o progresso humano e cumpre sua tarefa que é restaurar forças motivadoras da história humana. Trata, pois, de demonstrar através de meios poéticos, os momentos históricos e seus personagens, estruturando o amplo fundamento vital dos acontecimentos históricos em seu entrelaçamento e complexidade, em seus variados efeitos recíprocos com as personagens atuantes.[11]

A participação de Hutcheon está associada ao contexto de pós-modernidade. Essa autora tentou averiguar a relação entre o romance histórico e esta fase da história, caracterizada pela multiplicidade de verdades no lugar de uma verdade única. O romance histórico ganha os seguintes contornos em vias de questionar

> a arte, no sentido de elas inserirem valores atemporais e universais, questionando também a individualidade das narrativas "em nome da multiplicidade e da disparidade". (Hutcheon, 1991: 123). Hutcheon diz que a nova história literária não é uma mera "tentativa de preservar e transmitir um cânone ou uma tradição de pensamento; ela mantém uma relação problemática e questionadora com a história e a crítica literária" (Hutcheon, 1991: 125). Segun-

> do ela, ao narrar uma história ou ficção, há uma recíproca contaminação dos elementos de ambos os campos de conhecimento, questionando, portanto, a neutralidade, impessoalidade e transparência, típicas da historiografia [12]

Desse modo, de um ponto de vista teórico, *O quinze* não tem a agressividade questionadora do romance da pós-modernidade, mas tem traço de progresso no que tange à figura do feminino. Além disso, o romance promove crítica social/ nacional, brinda o leitor com certa estética e corrobora a relação histórico-literária de limites vacilantes.

Assim, de modo geral, campos de concentração foram marcados pela tortura e desumanização do outro. Em *As origens do totalitarismo* (1989), há a seguinte caracterização desses espaços:

> Nem mesmo os campos de concentração são invenção dos movimentos totalitários. Surgiram pela primeira vez durante a Guerra dos Bôeres, no começo do século XX e continuaram a ser usados na África do Sul e na Índia para os "elementos indesejáveis"; aqui também encontramos pela primeira vez a expressão "custódia protetora", que mais tarde foi adotada pelo Terceiro Reich. Esses campos correspondem, em muitos detalhes, aos campos de concentração do começo do regime totalitário; eram usados para "suspeitos" cujas ofensas não se podiam provar, e que não podiam ser condenados pelo processo legal comum.[13]

No caso sul-americano, com base na reportagem "Campo de concentração onde 'flagelados da seca' eram aprisionados é tombado no Ceará" (2019), os campos estavam associados a uma medida de controle/ segregação social porque impediam a migração do povo do sertão para Fortaleza. De acordo com Kenia Souza Rios (2014) em "Isolamento e poder Souza em Fortaleza e os campos de concentração na Seca de 1932", os campos de concentração

> funcionavam como uma prisão. Os que lá chegavam não podiam mais sair, ou melhor, só tinham permissão para se deslocar quando eram convocados

para o trabalho, como a construção de estradas e açudes ou obras de "melhoramento urbano" de Fortaleza, ou quando eram transferidos para outro campo. Durante esses deslocamentos, sempre havia uma atenta vigilância para evitar as fugas ou rebeliões. Os flagelados só se deslocavam dentro de caminhões e, a todo momento, ficavam sob o atento olhar de vigilantes. Os flagelados eram vigiados durante o dia e a noite. Na Concentração do Patu, por exemplo, "o serviço de polícia era feito por duas turmas com 36 homens, divididos em cinco postos durante o dia e seis no correr da noite" (*O Povo*, 25/05/1932). Em muitos casos, os escolhidos superavam as expectativas previstas nos postulados do disciplinamento e acabavam se transformando em problemas para os administradores. Empolgados com o poder que passavam a exercer – o poder de vigiar – muitos desses guardas começavam a causar "desordens", pois tornavam-se demasiadamente agressivos e arbitrários no trato com os concentrados.[14]

Isso produz questões interessantes para nós porque no romance o campo tem certa especialidade. Tomemos momentos os quais a obra literária representa o campo de concentração:

> CONCEIÇÃO atravessava muito depressa o Campo de Concentração. Às vezes uma voz atalhava: – Dona, uma esmolinha… Ela tirava um níquel da bolsa e passava adiante, em passo ligeiro, fugindo da promiscuidade e do mau cheiro do acampamento. (Queiroz, 1993: p. 13)
>
> Conceição estava na escola. Saía de casa às dez horas e findava a aula às duas. Da escola ia para o Campo de Concentração, auxiliar na entrega dos socorros (p. 20)
>
> Por que Conceição não aparece? – Está na escola; isto é, a estas horas deve estar no Campo de Concentração. – Fazendo o quê? – Ela faz parte do grupo de senhoras que distribuem comida e roupa aos flagelados. (p. 25)
>
> Em caminho, ele foi dando as notícias: – Tia Inácia vai bem. Conceição faz parte da comissão de senhoras que distribuem socorros no Campo de Concentração. (p. 40)

> CONCEIÇÃO passava agora quase o dia inteiro no Campo de Concentração, ajudando a tratar, vendo morrer às centenas as criancinhas lazarentas e trôpegas que as retirantes atiravam no chão, entre montes de trapos, como um lixo humano que aos poucos se integrava de todo no imundo ambiente onde jazia. (p. 60)

Em se tratando de um espaço de contenção social, o campo de concentração era "promíscuo" e "fétido". Contudo, a ficção cria uma outra dimensão para o objeto ao observamos o exercício do cuidado e empatia social nas ações de Conceição. No romance, o campo de concentração torna-se ambíguo, porque expressa também a solidariedade humana, o texto mostra que outras pessoas, além da professora, importavam-se em ajudar também.

O crítico Silviano Santiago escreveu um artigo chamado "O entre-lugar do discurso latino-americano" (1971) o qual afirma que há uma crítica colonialista sobre o escritor latino. Nessa visão, há o entendimento de que esse ficcionista importa sem criatividade modelos estéticos europeus. Santiago rebate essa crítica mostrando a complexidade do literato latino-americano por ser capaz de reescrever com originalidade o elemento europeu.

No caso do campo de concentração, pensamos que Rachel de Queiroz impôs sua latinidade por apropriar-se de um termo com semântica tenebrosa e devolver-lhe outra. A ficcionista brasileira pegou uma palavra, hoje, associada ao fascismo e deu-lhe um sentido quase que "socialista" reforçando os traços de humanidade de uma das principais personagens, talvez protagonista, da obra.

A partir dos casos de Conceição e dos campos de concentração, é possível perceber a noção de fabulação realizante no texto da escritora cearense tendo em vista que se constrói um perfil especial de mulher para aquele tempo histórico e a capacidade da autora de rearticular e dar novas direções ideológicas para termos estrangeiros.

Considerações finais

De modo geral, é até possível afirmar que há uma fabulação dupla, realizante-irrealizante, no romance com base em Cattapan e sua análise de tensão. No entanto, nós concebemos o texto de Queiroz como dado de fabulação realizante porque ele tem característica emancipatória.

Em termos de prosa, já destacamos vivacidade estilo de Queiroz. Não há idealização da vida campesina, as durezas dessa realidade se convertem na escrita. No campo da narrativa, há também aspecto de emancipação. A autora elaborou um narrador que acompanha a história, mas solta o controle da narração permitindo que os personagens falem, ajam e demonstrem seus pensamentos.

Além disso, no que tange às personagens, em várias análises, o brilho de Conceição é evidente. Raquel de Queiroz construiu uma personagem delicada, complexa. A professora que percebe o seu desencaixe com o mundo, comum ao herói do romance, mas não se fecha para ele. Ao contrário, Conceição entrega ao mundo algo que ele não lhe dá: solidariedade.

Esse comportamento positivo da humanidade tem expressão na sala de aula onde Conceição se envolve em processos de ensino-aprendizagem e também nos campos de concentração. Embora essa expressão tenha um significado horrível, Rachel encarou com solidez o lugar do escritor latino nos termos de Santiago, porque conectou esse termo a uma face positiva do ser humano.

Todos esses processos mostram que *O quinze* é um romance que nos leva a refletir de maneira crítica sobre o mundo. No entanto, isso é pouco. Essa obra também convida o leitor, pensamos que principalmente a partir de Conceição, a pôr em prática algo que possa tornar o mundo melhor, sem que seja necessariamente grande.

Referências

ARENDT, Hannah. *Origens do totalitarismo*: antissemitismo, imperialismo e totalitarismo. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BORGES, P. D. V. R. História e literatura: algumas considerações. *Revista de Teoria da História*, Goiânia, v. 3, n. 1, p. 94-109, 2014.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2015.

CATTAPAN, Júlio Cesar Rodrigues. *O quinze*: contrastes e tensões. *Revista Diadorim*, Rio de Janeiro, v. 7, p. 99-114, 2012.

DACANAL, José Hildebrando. *O romance de 30*. São Paulo: BesouroBox, 2018.

FERRAZ, Janaynna de Moura. Armadilha da identidade e crítica ao empreendedorismo social: a exploração da opressão. *Revista Katálysis*, Florianópolis, v. 25, n. 2, p. 252-261, maio/ago. 2022.

FERREIRA, Antonio Sergio. Relações entre literatura × história. *Diálogos Acadêmicos*: Revista Eletrônica da Faculdade Semar/Unicastelo, v. 1, n. 1, out./jan. 2010.

FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos*: filosofia, diagnóstico do presente e verdade. São Paulo: Forense Universitária, 2014. v. X.

GAUTHIER, J. A "fabulação realizante" como caminho soberano para entrar na dimensão interna do conhecimento. *Paralelo*, v. 31, n. 2(3), 2016.

GOMES, Carlos Magno. A aula de alteridade em *O quinze*. *Revista Diadorim*, Dossiê Rachel de Queiroz, Rio de Janeiro, v. 7, p. 45-56, 2010.

NASCIMENTO, Thatiany. Campo de concentração onde "flagelados da seca" eram aprisionados é tombado no Ceará. *G1 CE*, 20 jul. 2019. Disponível em: https://g1.globo.com/ce/ceara/noticia/2019/07/20/campo-de-concentracao-onde-flagelados-da-seca-eram-aprisionados-e-tombado-no-ceara.ghtml. Acesso em: 10 maio 2024.

OLIVA, Osmar Pereira. Rachel de Queiroz e o romance de 30: ressonâncias do socialismo e do feminismo. *Cadernos Pagu*, n. 43, jul./dez. 2014.

QUEIROZ, Rachel de. *O quinze*. São Paulo: Siciliano, 1993.

RIOS, Kenia Sousa. *Isolamento e poder em Fortaleza e os campos de concentração na seca de 1932*. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2014.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*: ensaios sobre dependência cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

TORELLY, Gabriel. *Memória e fabulação em Henri Bergson*: considerações sobre a experiência do tempo no ensino de História. Dissertação (Mestrado), 2016.

NOTAS

1 TORELLY, Gabriel. *Memória e fabulação em Henri Bergson*: considerações sobre a experiência do tempo no ensino de História, p. 161.
2 BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*, p. 376.
3 OLIVA, Osmar Pereira. R*achel de Queiroz e o romance de 30*: ressonâncias do socialismo e do feminismo, p. 387.
4 CATTAPAN, Júlio Cesar Rodrigues. *O quinze*: contrastes e tensões, p. 103.
5 FERRAZ, Janaynna de Moura. *Armadilha da identidade e crítica ao empreendedorismo social*: a exploração da opressão, p. 2.
6 QUEIROZ, Rachel de. *O quinze*, p. 9-10.
7 BORGES, P. D. V. R. *História e literatura*: algumas considerações, p. 6.
8 *Ibid*., p. 6-7.
9 FERREIRA, Antonio Sergio. *Relações entre literatura × história*, p. 4.
10 BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*, p. 99.
11 FERREIRA, Antonio Sergio. *Relações entre literatura × história*, p.11-12.
12 *Ibid*., p. 12.
13 ARENDT, Hannah. *Origens do totalitarismo: antissemitismo, imperialismo e totalitarismo*, p. 373.
14 RIOS, Kenia Sousa. *Isolamento e poder em Fortaleza e os campos de concentração na seca de 1932*, p. 96.

5. ADÉLIA PRADO: CORPO INOCENTE

Letícia Alves Duarte Corrêa[1]

Introdução

"A experiência religiosa é a mesma da experiência poética – ao menos para mim. A poesia aponta para o mesmo lugar que aponta para onde a fé quer levar; são experiências de natureza comum. Tanto é verdade que a linguagem é a mesma", isto é o que diz Adélia Prado em uma entrevista concedida à *Folha de S. Paulo* em 2005, mas que reafirma em diversas outras entrevistas e falas ao longo dos anos. A experiência poética, a experiência religiosa, a experiência mística, para Adélia Prado, procedem de uma mesma fonte, Deus.

A mística adeliana pode ser dividida em três: Deus, corpo e cotidiano. A poeta tem Deus como fonte de inspiração, que por sua vez, se manifesta no cotidiano, na vida que acontece todos os dias, e esta experiência é dada através do corpo.

A relação do cristianismo com o corpo é complexa. Formado no seio greco-romano, as filosofias da época influenciaram o desenvolvimento teológico do cristianismo, uma destas filosofias foi o dualismo platônico. Além disso, as interpretações feitas acerca da teologia paulina ao tratar do corpo também o colocaram em uma posição de abandono. Não somente estes dois fatos, mas nossa teologia ocidental tem como base a teologia agostiniana, que também preza pelo abandono do corpo.

Talvez, a Teologia devesse responder a estas questões ou nos apresentar formas de lidarmos com elas com o passar dos séculos, porém, a poesia toma a frente neste sentido, pois em diversos momentos os poetas sabem expressar aquilo que os teólogos e sacerdotes nem sempre são capazes, pois a poesia e a mística se dão em uma mesma linguagem. Sendo assim, este capítulo apresenta a poesia da poeta mineira Adélia Prado, em quem não encontramos a dissociação do corpo na experiência místico-poética, pelo contrário, ele se faz necessário e é inocentado por ela neste cristianismo que tanto o renegou e o condenou. O corpo é essencial na experiência místico-poética-religiosa e veremos isto a partir da mística-poética corpórea de Adélia Prado.

A mística

Iniciada no centro da espiritualidade cristã, a mística foi excluída de um ocidente e de uma teologia racionais. A partir do século XIX, foi "patologizada" pela psiquiatria, e a teologia, por sua vez, censurou cada vez mais a mística.

A palavra "mística" surge pela primeira vez por volta do final do século V e início do século VI através de Dionísio Areopagita, e por volta do século XVII, na França, passou a ser substantivada. Esta palavra pode apresentar uma diversa variedade de significações, etimologicamente vem do grego μυστικός (*mystikós*) que possui a sua raiz no verbo μύω (*mýo*), "fechar-se", "ter a boca ou olhos fechados", "silenciar". A mística traz a possibilidade da revelação do mistério, fecha-se os olhos e enxerga-se para além da razão.

A mística leva a uma experiência que transcende o indivíduo, uma epifania. Os textos místicos por sua vez apresentam diversas referências psicológicas e afetivas, pois são textos que fazem referência a experiências do sujeito, ou seja, algo que tenha ouvido, vivido, experimentado.

No que se refere a mística cristã, a sua essência se encontra na encarnação, pois o próprio Deus do cristianismo se fez carne. Em João

1,14, vemos que não somente o *Lógos se fez carne*, mas também *habitou entre nós*. A mística cristã lida com a corporeidade, a transcendência encontra-se na experiência do Deus encarnado.

Os místicos e os poetas têm em comum o fato de falarem sobre o indizível. Octavio Paz irá dizer que "um poema que não lutasse contra a natureza das palavras, obrigando-as a ir além de si mesmas e dos seus significados relativos, um poema que não tentasse fazê-las dizer o indizível não passaria de simples manipulação verbal".[2] Em entrevista à Revista Teoliterária, Adélia irá dizer que:

> Mística e poesia são fenômenos que procedem da mesma nascente. Não vêm da lógica da razão e se expressam em discursos intercambiáveis: um texto místico tem a atmosfera poética, o texto poético respira mística independentemente da confissão religiosa do poeta ou mesmo de seu ateísmo. Usa paradoxos, metáforas, fala de sentimentos, de experiências e não de pensamentos. São fenômenos vivos.[3]

Na poesia adeliana, esta mística só se experiencia no corpo, pois é este corpo imanente que se abre ao transcendente, é na carne que se experimenta Deus. Posteriormente retornaremos nesta questão ao tratar especificamente da mística corpórea de Adélia.

O corpo

Iniciamos este tópico com algumas reflexões: poderia o ser humano ser humano sem corpo? De que forma habitaríamos e existiríamos no mundo sem o corpo? Deveríamos ignorar o corpo pensando nele apenas como matéria que reveste o espírito "puro" que deve voltar para Deus?

Talvez estas perguntas não façam sentido ou suas respostas sejam óbvias demais, para alguns, porém, apesar da magnificência que é o corpo humano em sua forma, composição e funcionamento, em grande parte da teologia e comunidades cristãs ocidentais o corpo é desprezível.

Parte deste pensamento se dá pelo dualismo filosófico que adentrou no cristianismo ainda no seu processo de formação teológica. As primeiras gerações de cristãos que foram os primeiros desenvolvedores da teologia cristã, viviam no meio helênico, ou seja, permeado pela filosofia e pelo cultivo do intelecto e do espírito. Isto trouxe pontos positivos para o desenvolvimento do cristianismo, tais como um sistema filosófico forte que pudesse vertebrar sua reflexão teológica, porém também o deixou impregnado por diversos conceitos filosóficos abstratos que não o ajudaram na integração da corporeidade em seu corpo reflexivo.

Acerca do dualismo platônico, este apresenta o conceito de dois mundos: o mundo das ideias e o mundo das coisas. Neste sentido, as coisas fazem parte do mundo sensível e são mutáveis, sendo apenas "imitações" daquilo que está presente no mundo das ideias, que é imutável e pertence a realidade divina. Sendo assim, Platão entende que a alma pertence ao mundo das ideias e é incorruptível e imortal, enquanto o corpo pertence ao mundo das coisas. No ser humano estes dois mundos se encontram por meio do corpo e da alma, mas o corpo é a prisão da alma, e esta precisa ser liberta. Já no dualismo cartesiano, desenvolvido por Descartes, o corpo é apenas matéria espacial e a alma é substância pensante, não interferindo assim um ao outro, tornando-os independentes e separados. Desta forma, o indivíduo é separado em sua própria corporeidade.

Agostinho de Hipona é tido como pai da nossa teologia ocidental. De fato, seu trabalho foi de suma importância para o desenvolvimento e sistematização da teologia cristã. Contudo, apesar das suas grandes contribuições ao cristianismo, construiu uma teologia na qual o abandono do corpo ocupa um lugar importante, pois enquanto matéria, este corpo não encontraria Deus. Pensamento este que segue influenciando nossas estruturas teologais ainda hoje.

Este abandono do corpo também reflete nas nossas relações enquanto sociedade, conferindo situações de violência para com o nosso próximo, o qual Jesus nos adverte que devemos amá-lo como a nós mes-

mo, mas que se não reconhecemos o corpo como parte da humanidade, se não reconhecemos nosso próprio corpo como essencial na vida cristã, logo, também não reconhecemos o corpo do outro. Sendo assim, faz-se necessário um caminho de retorno ao entendimento do lugar do corpo na espiritualidade e a importância de compreendermos o corpo como parte da integralidade humana. Para isto, iremos tratar do Lógos que se fez carne e da má interpretação que é feita da teologia paulina acerca do corpo-carne.

O Deus carnal

Quando pensamos no cristianismo, pensamos nos milagres, no sobrenatural, na ressurreição, na redenção, na salvação, e pensamos pouco na humanidade, na carnalidade (a não ser pela moralidade), no Deus encarnado.

O evangelho de João é iniciado por seu famoso prólogo que remonta a criação descrita no livro de Gênesis. Se no primeiro livro da Bíblia lemos que "No princípio Deus criou o céu e a terra" (Gn 1,1), no quarto evangelho nós lemos que "No princípio era o Lógos e o Lógos estava com Deus e o Lógos era Deus" (João 1,1). No versículo 14 do prólogo, lemos o grande mistério e novidade do cristianismo: "e o Lógos se fez carne".

Para falarmos sobre o Lógos encarnado, precisamos antes compreender o termo "lógos" (λόγος), que é traduzido como "verbo" ou "palavra" na língua portuguesa, porém, é considerada uma das palavras gregas mais difícil de ser traduzida, pois pode ter uma gama de significados diante do contexto em que ela está inserida, de fato, podemos encontrar mais de trinta definições no dicionário, como é o caso dos dicionários Liddell-Scott e Ateliê Editorial.

No período de formação do cristianismo, a palavra "lógos" já era desenvolvida como um conceito, uma doutrina, dentro da filosofia, no judaísmo e no paganismo. Acerca disto, Rui Josgrilberg diz:

> A riqueza semântica do termo logos não se confina à semântica linguística. O lógos aparece muito mais como fonte de sentido onde a língua bebe e incorpora significações. A língua vista pelo lógos revela sua raiz ontológica. Ela percorre não só diferentes concepções religiosas que aparecem na história, mas também muitas filosofias desde a antiguidade oriental até à denominada virada linguística do século XX.[4]

A gênese deste conceito possivelmente encontra-se em aproximadamente 490 a.C. por meio do filósofo grego Heráclito, e posteriormente foi mais difundido pelo estoicismo, entendido como "uma entidade metafísica ou religiosa, das mais imateriais que se possam imaginar, princípio racional que explica a inteligibilidade e organização de tudo o que é real".[5] O platonismo também desenvolveu o conceito do "lógos", que foi essencial na história deste conceito e influenciou as ideias judaicas e pagãs tardias, apesar da ideia de a hipóstase ainda ser distante.

Fílon de Alexandria debruçou-se no estudo acerca do "Lógos", sendo sua concepção intermediária ao que os estoicos apresentaram e ao que o cristianismo incorpora a partir do prólogo de João. De acordo com Vicent, "é a soma total e o livre exercício das energias divinas; de modo que Deus, à medida que Ele se revela, é chamado Logos; enquanto o Logos, à medida que revela Deus, é chamado Deus".[6] Vale ressaltar que a concepção de Fílon remonta diversas fontes, não sendo homogênea e unindo doutrinas filosóficas gregas que são opostas.

Tratando-se de judaísmo, o conceito do "lógos" provém de Gn 1, onde tudo foi criado por meio da palavra de Deus, *debar Iahvew*, uma ideia de hipóstase divina. Oscar Cullmann comenta:

> Há, no Antigo Testamento, toda uma série de passagens nas quais a "Palavra de Deus", se não está personificada é, ao menos, considerada como uma entidade independente e que passa a ser objeto de reflexão teológica em razão do enorme poder de sua ação. Esta reflexão se orienta primeiramente à história da criação na qual tudo se realiza por ordem da Palavra pronunciada

> por Deus; "Haja luz; e houve luz". Meditar nisso é chegar à ideia de que toda ação criadora de Deus se efetua por meio de sua *Palavra*; e esta palavra, é o próprio Deus enquanto se comunica ao mundo.[7]

Neste ponto é importante destacar o fato de que os judeus eruditos inseriram nos *targums* do Antigo Testamento a referência aramaica da Palavra de *Iahweh*, a *memra déjahvé*, que era empregada como o nome de Deus. Por exemplo, em Gn 39.21, estes judeus parafrasearam "A Memra estava com José na prisão"[8]. Por conseguinte, é possível compreendermos que dentro do judaísmo, quando se trata do Lógos, da Palavra de *Iahweh*, da *memra déjahvé*, fala-se de uma revelação do próprio Deus.

No cristianismo, o Lógos se torna uma pessoa, Jesus. Desta forma, a revelação de Deus se dá pela carne, através desse Lógos que encarna e habita no meio de nós. No versículo 14, "καὶ ὁ λόγος σὰρξ ἐγένετο" (*kaì ho lógos sàrx egéneto*), a palavra utilizada para se referir à encarnação de Cristo não é "corpo", mas sim "carne" (σὰρξ), isto é, sem a carne, não há Lógos encarnado, não há Cristo, não há salvação. Acerca disto, Adolphe Gesché comenta:

> Ao associar Logos e carne, João confere à carne uma grandeza metafísica. Seu intuito é cristológico e teológico, mas deve-se dizer que existe latente aqui toda uma filosofia, toda uma antropologia, do corpo apto para Deus (como também de uma Deus apto para a carne). […] É aqui, neste Prólogo fulminante, que nasce a invenção cristã do corpo.[9]

Ainda que o corpo e a carne possam ser negados pelo cristianismo ao longo dos séculos, é o corpo que se torna caminho de Deus.[10] Jesus sendo Deus não negou sua humanidade, chorou, irou-se, teve compaixão, comeu, bebeu, e teve sua morte nua, um corpo exposto para salvação dos seres humanos. Discorreremos mais acerca do assunto ao tratarmos da poesia "Festa do corpo de Deus".

Corpo-carne

O apóstolo Paulo talvez seja o autor bíblico mais incompreendido. Isto se dá muitas vezes pela leitura literal e fundamentalista da Bíblia, excluindo o contexto histórico, social, cultural da época em que o texto foi escrito, como também as questões linguísticas que se diferem entre o grego koiné e a língua portuguesa.

Os termos gregos σῶμα (*soma*) e σάρξ (*sárx*) são utilizados em referência ao corpo e muitas vezes são intercambiáveis. Em Paulo, vemos uma distinção feita pelos termos, onde σῶμα é o corpo humano que busca a Deus, enquanto σάρξ está ligada a "fragilidade" do ser humano, a carne corruptível que inclusive se fecha para Deus.

Adolphe Gesché irá atentar para o fato de que Paulo não condena o corpo por ele mesmo, mas sim pelos seus excessos, e por isso sua recomendação aos corintos, por exemplo, para não se entregarem à imoralidade (1Co 10,8).[11] Gesché afirma:

> Dir-se-ia, portanto, com toda a razão, que tudo o que Paulo exprime em seus ataques, talvez numerosíssimos, às vezes até obsessivos, não é o desprezo do corpo, mas, ao contrário, a consciência de sua grandeza e de sua dignidade que ele vê justamente espezinhadas e negadas pela entrega ao pecado.[12]

Em Paulo, esta carne corruptível é metafórica, não se trata do nosso corpo composto de epiderme e músculos, mas sim de um lugar onde somos tentados ao pecado. Esta carne de Paulo equivale ao coração que o salmista apresenta como centro da corrupção humana. O sentimento e o desejo que possam levar o ser humano a corrupção não provém da carne, corpo, da carne que reveste os ossos, mas sim do centro das emoções, para o salmista, o coração. O rabino Nilton Bonder em seu livro *A alma imoral* expressa já em seu título que a imoralidade não provém do corpo, que no cristianismo por séculos e ainda hoje é subjugado, mas sim da alma.

A mística corpórea adeliana

Mineira de Divinópolis, publicou seu primeiro livro, Bagagem, em 1976 após ser descoberta por Affonso Romano, que apresentou seus escritos a Drummond. Mulher, mãe, esposa, filha, dona de casa, professora, filósofa, cristã católica, era ela que estava fazendo um burburinho que se tornou um rebuliço com a sua poesia cotidiana, erótica, mística e sagrada.

Uma das definições mais bonitas sobre Adélia Prado foi feita por Carlos Drummond de Andrade, que disse: "Adélia é lírica, bíblica, existencial, faz poesia como faz bom tempo: está à lei, não dos homens, mas de Deus. […] Adélia é fogo: fogo de Deus em Divinópolis".[13] Adélia consagrou-se com sua poesia e prosa pelo Brasil e internacionalmente, tendo ganhado neste ano de dois mil e vinte quatro dois prêmios de literatura muito importantes, são eles o Prêmio Machado de Assis, concedido pela Academia Brasileira de Letras, e o Prêmio Camões de Literatura, concedido em parceria pelos governos de Portugal e Brasil entre todos os países de língua portuguesa.

Na poesia "O modo poético", a poeta afirma "é em sexo, morte e Deus / que eu penso invariavelmente todo dia",[14] algo que ela reafirma em sua participação no programa *Roda Viva* em 2014 ao dizer que são nessas três coisas que ela pensa todos os dias desde pequena. A partir disto, percebemos que a sua poesia se divide na tríade mística, erotismo e morte.

Para este artigo, nos concentraremos na mística adeliana, que pode se subdividir em uma nova tríade: Deus, o cotidiano e o corpo. Sendo estes interligados, já que para a poeta Deus é a fonte de sua inspiração, o corpo é por onde se dá o encontro com o transcendente, e o cotidiano é a sua vida. Nos ateremos a mística corpórea de Adélia.

Ver a Deus com a carne

O que há de mais sensual?
Os monges no cantochão.

Espalmo como só pode fazê-lo
uma flor toda aberta,
desperta a espumilha-rosa
contra o melancólico e o cinza.
"Um dia veremos a Deus com nossa carne."
Nem é o espírito quem sabe,
é o corpo mesmo,
o ouvido,
o canal lacrimal,
o peito aprendendo:
respirar é difícil.[15]

Sendo o corpo o lugar da experiência com Deus, então é este corpo que o verá, "nem é o espírito quem sabe, / é o corpo mesmo,". Ao elevar o corpo como parte fundamental da experiência religiosa, Adélia Prado rompe com a dicotomia platônica de corpo-alma e a teologia agostiniana, pois é no corpo que se experimenta Deus. A mística encontra-se aqui, o corpo é o lugar onde ela se manifesta. Não há experiência mística que não passe pelo corpo, o qual ela exime do pecado, "Livrai-me, Senhor, da memória do pecado em meu espírito".[16]

> Em sua poética há uma integração que é empenhada em recolher os cacos da existência humana. Cacos que existem por causa da tradição que compreendeu haver distinção entre corpo e alma. No espaço poético adeliano, essa questão perde a expressividade e ganha contornos que evoca a vitalidade humana em pleno exercício com as experiências vindas da esfera fenômeno religioso, no caso, o cristianismo. Dessa forma, em sua poesia revela-se a possibilidade de conjugar fé e vitalidade ao mesmo tempo.[17]

Na poesia "Jó Consolado", o corpo é induzido a adorar. Um corpo miserável, porém, eterno; impuro, mas amado:

Desperta, corpo cansado;
louva com tua boca a cicatriz perfeita,
o fígado autolimpante,
a excelsa vida.
Louva com a tua língua de argila,
coisa miserável e eterna,
louva, sangue impuro e arrogante,
sabes que te amo; louva, portanto.
A sorte que te separa
paga toda a vergonha,
toda dor de ser homem.[18]

Este corpo cansado, criado do barro, miserável, impuro e arrogante é chamado a louvar aquele que o ama, que o faz eterno e leva este corpo a deixar a dor de ser homem. A mística acontece no corpo quando o mistério fala a ele.

Alessandro Rocha irá dizer que "o ser humano é a topografia da presença do Espírito"[19] e a habitação dele no corpo origina a mística na existência humana, pois "os corpos de homens e mulheres são capazes de Deus, não somente daqueles que aderem a instituições religiosas, mas de todos os homens e mulheres, Essa mística encontra sua culminância no encontro desses corpos".[20]

Corpo inocente

É inútil o batismo para o corpo,
o esforço da doutrina para ungir-nos,
não coma, não beba, mantenha os quadris imóveis.
Porque estes não são pecados do corpo.
À alma, sim, a esta batizai, crismai,
escreverei para ela a *Imitação de Cristo*.
O corpo não tem desvãos,

só inocência e beleza,
tanta que Deus nos imita
e quer casar com sua Igreja
e declara que os peitos de sua amada
são como os filhotes gêmeos da gazela.
É inútil o batismo para o corpo.
O que tem suas leis as cumprirá.
Os olhos verão a Deus.[21]

O título da poesia acima é "Deus não rejeita a obra de suas mãos", que já torna explícito sobre o que a poesia fala. Moldado por Deus no Jardim do Éden, feito de barro, o ser humano foi criado. Adélia Prado está fazendo uma referência ao corpo criado por Deus, corpo este que ele não rejeita.

A primeira parte da poesia é constituída por uma antítese entre corpo e alma. A poeta afirma que o batismo, sacramento de grande importância no cristianismo, pois marca o início da vida cristã, é inútil para o corpo. Em seguida, ela continua com uma crítica acerca das doutrinas que são impostas ao corpo "não coma, não beba, mantenha os quadris imóveis" (vs. 3). E então, aponta que todos esses pecados são da alma, pois a ela sim, batizai, crismai (vs. 5).

Na segunda parte da poesia, Adélia apresenta a inocência do corpo e para afirmá-la faz uso da analogia da Igreja como a noiva de Cristo, esta que é corpo composta por corpos de homens e mulheres reunidos. A poeta ainda faz referência ao livro de Cantares 7,4, citando-o nos versos 11 e 12, "e declara que os peitos de sua amada / são como os filhotes gêmeos da gazela".

Por fim, ela retorna à sua afirmação inicial, "É inútil o batismo para o corpo", e acrescenta, "Os olhos verão a Deus". Adélia deixa claro que é o corpo que verá a Deus, inocentando-o de todo julgamento que lhe foi feito por séculos. A carne pode ser fraca para Paulo,[22] pode ser uma prisão da alma para Platão, mas para a poeta, "o corpo não tem desvãos, / só inocência e beleza". Mais uma vez, a poeta rompe com a tradição dicotômica presente no cristianismo.

O corpo humano de Deus

Como um tumor maduro
a poesia pulsa dolorosa,
anunciando a paixão:
"Ó crux ave, spes única
Ó passiones tempore"
Jesus tem um par de nádegas!
Mais que Javé na montanha
esta revelação me prostra.
Ó mistério, mistério,
suspenso no madeiro
o corpo humano de Deus.
é próprio do sexo o ar
que nos faunos velhos surpreendo,
em crianças supostamente pervertidas
e a que chamam dissoluto.
Nisto consiste o crime,
em fotografar uma mulher gozando
e dizer: eis a face do pecado.
Por séculos e séculos
os demônios porfiaram
em nos cegar com este embuste.
E teu corpo na cruz, suspenso.
E teu corpo na cruz, sem panos:
olha para mim.
Eu te adoro, ó salvador meu
que apaixonadamente me revelas
a inocência da carne.
Expondo-te como um fruto
nesta árvore de execração
o que dizes é amor,
amor do corpo, amor.[23]

A poesia "Festa do corpo de Deus", presente no livro *Terra de Santa Cruz*, faz menção em seu título à festa celebrada pela tradição católica, Corpus Christi, que significa "corpo de Cristo". Instituída pelo papa Urbano IV no dia 8 de setembro de 1264, esta celebra a real presença de Jesus Cristo no pão e no vinho, e ocorre sessenta dias após a Páscoa.

A Paixão de Cristo na poesia não é anunciada pela liturgia, mas sim pelo verso em latim que diz: "ó crux ave, spes unica / ó passiones tempore". Esta expressão encontra-se sob a cruz da fachada da Basílica de São Paulo, uma das quatro principais igrejas de Roma, e é um hino romano do século VI que fala da verdadeira cruz de Cristo. Em português traduz-se: "ó cruz salve, esperança única / ó tempo de sofrimento".

Logo em seguida a poeta anuncia "Jesus tem um par de nádegas". Em uma cristologia às avessas,[24] ela anuncia a humanidade do Deus encarnado, e a realidade de sua corporeidade. Se no prólogo de João o Lógos se fez carne, em Adélia Prado ele possui nádegas, algo que pode ser interpretado quase como profano, pois nos esquecemos da corporeidade de Cristo e falar sobre isso nos espanta. Porém, para a poeta, o deus homem faz com que ela se derrame aos seus pés ainda mais do que ao deus que se apresentou invisível a Moisés, fazendo uma referência à Êxodo 3.1-6.

Próximo ao fim da poesia, Adélia apresenta o corpo de Cristo suspenso, um corpo nu. Algo que por vezes não nos atentamos pelo fato da iconografia cristã ter-nos dado uma imagem de Jesus crucificado com um pedaço de pano que cobria parte do seu corpo fragilizado. "E teu corpo na cruz, suspenso. / E teu corpo na cruz, sem panos: / olha para mim". A nudez, em geral, é tida como vergonha por parte do cristianismo, isto se dá primeiramente pela interpretação feita a partir da narrativa do Gênesis, onde Adão e Eva estavam nus, mas ao cometerem o ato transgressor tiveram vergonha de sua nudez e decidiram cobri-la. Por isto, a nudez é diretamente ligada ao pecado, mas esquece-se que a Paixão de Cristo é uma Paixão nua e nela "a nudez torna-se grafia da salvação".[25]

Nos versos seguintes, Adélia faz uma defesa do corpo, fazendo o reconhecimento da nudez como participante da salvação do ser humano. Este corpo suspenso que olha para a poeta lhe apresenta um amor, um amor do corpo. Ela diz: "Eu te adoro, ó salvador meu / que apaixonadamente me revelas / a inocência da carne / Expondo-te como um fruto / nesta árvore de execração / o que dizes é amor, / amor do corpo, amor".

A partir do verso 16, Adélia apresenta o corpo e a sexualidade da mulher: "Nisto consiste o crime, / em fotografar uma mulher gozando / e dizer: eis a face do pecado. / Por séculos e séculos / os demônios porfiaram / em nos cegar com este embuste". Esta fala da poeta precede a constatação do corpo de Jesus, sem panos, estendido na cruz e que olha para ela. Sendo assim, enquanto Adélia prefigura a repressão sofrida pela mulher, ela também anuncia a sua aceitação.

Retomando a discussão acerca da discriminação do corpo, esta é fonte para a discriminação que se faz da mulher. Dentro desta doutrina da discriminação do corpo (por ser matéria), Agostinho de Hipona tem sua parcela de "culpa", pois sua visão teológica contribuiu para que se estabelecesse a ideia do abandono do corpo, já que este enquanto matéria não encontraria com Deus, apenas a alma. Sendo assim, a sua teologia serviu de base para o pensamento medieval, e foi o corpo da mulher que mais sofreu, pois ela era a descendente direta de Eva, por quem o pecado entrou no mundo.

Mas não apenas o corpo era discriminado, junto a ele a sexualidade também era. A primeira mulher foi a responsável pela transgressão, e esta transgressão foi compreendida posteriormente no campo da sexualidade. Agostinho, por exemplo, afirmava que antes do pecado o homem e a mulher tinham total controle sobre os seus corpos e foi por conta do pecado que estes desenvolveram a libido, fazendo com que perdessem esse controle sobre os seus genitais.[26] A igreja medieval tem a sexualidade como pecado e o sexo começa a ser permitido apenas para a procriação. A mulher então, deveria respeitar e ter apenas o seu marido como parceiro, enquanto essas especificações não eram obrigatórias ao homem.

Jesus acolheu as mulheres em seu ministério. Entre tantos exemplos, podemos citar dois momentos importantes em que Jesus revelou-se primeiramente para mulheres: na narrativa de João 4,1-30, como o Messias para a mulher Samaritana; e em João 20,1-18, quando Maria Madalena foi a primeira a vê-la ressurreto. Seguindo as ações de Jesus, a igreja primitiva teve uma participação ativa das mulheres, inclusive como liderança, mas com uma teologia desenvolvida por homens ao longo dos séculos, foi logrado para a mulher o lugar do silêncio e da submissão, que muitas vezes vem acompanhado do domínio de corpos e da violência.

Adélia desfaz o mito acerca do mau que recai sobre a mulher. Como bem elucida Genilma Boehler:

> Ela desfaz este mito afirmando-o como porfia demoníaca para cegar as culturas patriarcais que durante séculos utilizaram este mito para submeter as mulheres à condição de pecadoras e, portanto, devendo ser subordinadas, controladas pelos homens, convertendo-as em objetos de propriedade no seio das estruturas familiares.[27]

Desta forma, Adélia redireciona o nosso olhar para a cruz, onde o corpo de Cristo se encontra nu em favor de homens e mulheres, "E o teu corpo na cruz, sem panos / olha para mim". Há um caminho que é percorrido pela poesia, onde ele se inicia e termina no corpo de Cristo, mas no meio deste caminho há o corpo da mulher. O corpo humano de Deus está suspenso no madeiro, mas o crime é da mulher. Contudo, o corpo de Cristo está sem panos olhando para cada um de nós.

A poesia "Festa do corpo de Deus" expressa a mística encarnada de Adélia Prado. Uma poeta que não se considera mística como Santa Teresa D'Ávila, por exemplo, mas que se expressa por paradoxos e trata do inefável, experimentando o divino no seu corpo imanente, no meio que vive, nas relações que desenvolve.

Conclusão

O cristianismo é uma religião do corpo. Adoramos a um Deus encarnado, celebramos a eucaristia que é comer e beber do corpo, a igreja é o corpo de Cristo, o corpo humano é templo do Espírito**.** Negar a importância do corpo no cristianismo é negar o próprio cristianismo e poderíamos dizer que também é negar o próprio Deus que se fez carne.

Segundo Gesché, "O ideal cristão se manifestou naquilo a que se chamou 'vida espiritual', situada fora do corpo",[28] ou seja, a um elevar-se do espírito esquecendo-se de que é no corpo que o Espírito habita, que o ser humano é um ser integral e não pode repartir-se em um dualismo daquilo que é bom ou mal.

Mas se por um lado a teologia distanciou-se do corpo, a poesia o integrou e o fez parte da experiência mística de Deus. Isto é o que vemos a partir da análise feita da mística-corpórea de Adélia Prado, onde o corpo de maneira alguma é lançado fora, antes, é através do corpo imanente que se experiencia o transcendente. Acerca disto, Maria Clara Bingemer expressa:

> É ainda ela que nos recorda que o cristianismo é por excelência a religião da economia dos corpos, pois no batismo nosso corpo é lavado no Sangue de Cristo. Na Eucaristia, ele se nutre do Corpo de Deus. No matrimônio, 'numa só carne' os corpos se fundem no amor que transubstancia o carinho em liturgia e a sexualidade em fonte prazerosa de vida.[29]

A mística adeliana acontece no corpo, é uma mística da carne. Ela nos relembra que é impossível dissociar corpo humano da experiência cristã. Este corpo frágil se encontra com um Deus que assumiu esta fragilidade ao encarnar-se, e é um corpo inocente. Em Adélia compreendemos que sem corpo não há cristianismo, sem corpo não há experiência, sem corpo não há mística.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Nudez*. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

ANDRADE, Carlos Drummond de. De animais, santo e gente. *In*: *Poesia reunida*. Rio de Janeiro: Record, 2017.

BÍBLIA. Português. *Bíblia de Jerusalém*: nova edição, revista e ampliada. São Paulo: Paulus, 2022.

BINGEMER, Maria Clara. *Teologia e literatura*: afinidades e segredos compartilhados. Petrópolis: Vozes; Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2015.

BOEHLER, Genilma. Poesia, teologia e gênero: Adélia Prado e Marcela Althaus-Reid em diálogo. *Educação & Linguagem*, v. 11, n. 18, 2008.

BONDER, Nilton. *A alma imoral*: traição e tradição através dos tempos. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

BORGES, Kellen Irene Rabelo; COSTA JÚNIOR, Josias da. Vitalidade da ótica feminina: Adélia Prado poeticamente habita na mística. *Revista Brasileira de Literaturas e Teologias*: Teoliterária, v. 6, n. 11, p. 174-197, 2016.

CULLMANN, Oscar. *Cristologia do Novo Testamento*. Tradução: Daniel de Oliveira e Daniel Costa. São Paulo: Hagnos, 2008.

GESHCÉ, Adolph; SCOLAS, Paul (org.). *O corpo, caminho de Deus*. Tradução: Joshua de Bragança Soares. São Paulo: Edições Loyola, 2009.

JOSGRILBERG, Rui. Experiência do lógos e o lógos joanino. *International Studies on Law and Education*, São Paulo; Porto: CEMOrOc-Feusp; IJI-Univ. do Porto, v. 18, p. 97-108, set./dez. 2014.

LOSSO, Eduardo. Prefácio. *In*: BINGMER, Maria Clara Lucchetti; PINHEIRO, Marcus Reis (org.). *Narrativas místicas*: antologia de textos místicos da história do cristianismo. São Paulo: Paulus, 2016. *E-book*.

MALHADAS, Daisi; DEZOTTI, Maria Celeste Consolin; NEVES, Maria Helena de Moura (org.). *Dicionário grego-português*. Cotia: Ateliê Editorial; Araçoiaba da Serra: Mnema, 2022.

MENDONÇA, J. T. Creio na nudez da minha vida: onde a mística e a literatura se encontram. *In*: BOAS; A. V.; BINGEMER, M. C. L. *Teopoética*: mística e poesia. São Paulo: Paulinas; Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2020. p. 21-34.

NESTLE-ALAND (ed.). *Novum Testamentum Graece*. 28. ed. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, 2012.

OLIVEIRA, Cleide. *O brilho que a razão não devassa*: ensaios sobre a poética de Adélia Prado. Rio de Janeiro: Multifoco, 2020.

PAZ, Octavio, *O arco e a lira*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PRADO, Adélia. Adélia Prado faz reflexão sobre a morte e o inefável. *Folha de S.Paulo Ilustrada*, São Paulo, 14 nov. 2005. Entrevista concedida a Julián Fuks. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1411200516.htm. Acesso em: 18 jun. 2025.

PRADO, Adélia. *Miserere*. Rio de Janeiro: Record, 2015.

PRADO, Adélia. *Poesia reunida*: Adélia Prado. Rio de Janeiro: Record, 2017.

ROCHA, A. *O corpo nosso de cada dia*: o corpo como lugar da espiritualidade cristã. São Paulo: Garimpo Editorial, 2016.

ROCHA, A. R. *Deus entre gestos, cenas e palavras*: relações entre teologia e arte. São Paulo: Reflexão, 2009.

SOUZA, Letícia Alves Duarte de. *Dos salmos à poesia contemporânea*: o Deus que fala por versos. 2021. Dissertação (Mestrado em Teologia Sistemático-Pastoral) – Faculdade de Teologia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

VICENT, Marvin R. *Vincent*: estudo no vocabulário grego do Novo Testamento. Rio de Janeiro: Cpad, 2013. v. II.

NOTAS

1 Doutoranda e mestra em Teologia Sistemático-Pastoral pela PUC-Rio. Bacharel em Teologia pela Faecad. Graduanda em Letras – Português-Grego pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Uerj). Membro da Rede Brasileira de Teólogas, atuando como coordenadora da comissão científico-editorial. Membro da Associação Latino-Americana de Literatura e Teologia, atuando como secretária da Seção Brasil. Membro do Grupo de Estudo Rede TeoMulher e Grupo de Estudos em Língua e Discurso (Geld). Atua nas áreas de teologia do corpo, antropologia teológica, teopoética, ecoteologia, análise do discurso e grego *koiné*.

2 PAZ, Octavio. *O arco e a lira*, p. 191.

3 PRADO, Adélia. *Poesia e mística*: um dedinho de prosa com Adélia Prado, p. 214.

4 JOSGRILBERG, Rui. *Experiência do lógos e o lógos joanino*, p. 99.

5 GESCHÉ, Adolphe. A invenção cristã do corpo, p. 36.

6 VICENT, Marvin R. *Vincent*: estudo no vocabulário grego do Novo Testamento, v. II, p. 25.

7 CULLMANN, Oscar. *Cristologia do Novo Testamento*, p. 335.

8 VICENT, Marvin R. *Vincent*: estudo no vocabulário grego do Novo Testamento, v. II, p. 23.

9 GESCHÉ, Adolphe. A invenção cristã do corpo, p. 37.
10 GESCHÉ, Adolphe. *O corpo, caminho de Deus*, [*n. p.*] .
11 GESCHÉ, Adolphe. A invenção cristã do corpo, p. 70.
12 *Ibid.*, p. 71.
13 ANDRADE, Carlos Drummond. *De animais, santo e gente*, p. 481-482.
14 PRADO, Adélia. *Poesia reunida*, p. 60.
15 *Ibid.*, p. 167, grifo nosso.
16 *Ibid.*, p. 213.
17 BORGES, Kellen Irene Rabelo; COSTA JÚNIOR, Josias. *Vitalidade da ótica feminina*: Adélia Prado poeticamente habita na Mística, p. 184.
18 PRADO, Adélia. *Miserere*, p. 23.
19 ROCHA, Alessandro. *Deus entre gestos, cenas e palavras*: aspectos teóricos e práticos do diálogo entre teologia e artes, p. 55.
20 ROCHA, Alessandro. *O corpo nosso de cada dia*: o corpo como lugar da espiritualidade cristã, p. 30.
21 PRADO, Adélia. *Poesia reunida*, p. 239.
22 Como já explicado, trata-se de uma metáfora.
23 PRADO, Adélia. *Poesia reunida*, p. 207.
24 Adélia Prado não olha de frente para a cruz, sua visão está atrás dela. A poeta enxerga o Deus crucificado de costas, por isso que se vê o par de nádegas.
25 MENDONÇA, José Tolentino. *Creio na nudez da minha vida*: onde a mística e a literatura se encontram, p. 29.
26 AGAMBEN, Giorgio. *Nudez*, p. 83.
27 BOEHLER, Genilma. *Poesia, teologia e gênero*: Adélia Prado e Marcela Althaus-Reid em diálogo, p. 117.
28 GESCHÉ, Adolphe. A invenção cristã do corpo, p. 68.
29 BINGEMER, Maria Clara. *Teologia e literatura*: afinidades e segredos compartilhados, p. 37-38.

6. ANA CRISTINA CESAR: A PERFORMANCE DE UM CORPO À DERIVA

Mariana Souza Paiva de Barros[1]

Quando Ana me deixou – essa frase ficou na minha cabeça, de dois jeitos – e depois que Ana me deixou. Sei que não é exatamente uma frase, só um começo de frase, mas foi o que ficou na minha cabeça.
Caio Fernando de Abreu

olho muito tempo o corpo de um poema
perder de vista o que não seja corpo
e sentir separado dentre os dentes
um filete de sangue nas gengivas
Ana Cristina Cesar

Preliminares

Para pensar a poesia de Ana Cristina Cesar, antes de tudo, é necessário ter em vista o impulso dado à crítica literária feminista ocidental nos anos 60 pelos projetos de revisão política das estruturas sociais vigentes – como o movimento por direitos civis norte-americano ou como a repercussão epistemológica de conceitos como o pós-colonialismo – e também pelo enfrentamento coletivo aos mecanismos de opressão de gênero dentro das universidades, muitas vezes realizado por escritoras e pesquisadoras, como coloca Heloisa Buarque de Hollanda.[2] Esse pri-

meiro encadeamento faz sentido se pensarmos que a maneira de ler literatura de mulheres foi reavaliada em muitos sentidos ao longo do século XX e, da mesma forma, a subjetividade feminina dentro da produção ficcional foi atravessada por muitos elementos externos a literatura e ao fazer poético. Dessa maneira, não parece sensato ignorar o fator histórico, político e social que permeia a vida e a obra de Ana Cristina Cesar. Desvendar tudo aquilo que de fato ressoa ou não em sua escrita está fora de alcance, mas sabemos que nem tudo é por acaso. Parece quase impossível desamarrar a dimensão de transgressão e de ruptura em alguns de seus textos, mesmo que a preocupação política direta esteja coberta por outra camada de imagens.

É difícil especular o que representa o legado ditatorial para a escrita de autoria feminina. Em suas condições internas, de que maneira as especificidades ao longo de cada regime totalitário brasileiro afetaram a maneira de se escrever e de se contar histórias, ou de interagir com o poético? Em outras palavras, não parece possível pensar a produção de poesia brasileira – e latino-americana de maneira geral – do século XX sem ter em mente que a mobilização performática e fabuladora reagiu de alguma maneira para com o legado ditatorial. Os regimes de sentido são cruzados e recebem outro tipo de movimentação. Nesse raciocínio, o trabalho da memória coloca em narração aqui um quadro de violência e de subversão jurídica que não poderia ser ignorado ao nível da performance e da ficcionalidade de maneira geral. Em tais circunstâncias geradas pela herança ditatorial, a memória e a perspectiva do trauma ascendem para construir e dar matriz a toda uma gama de relatos ficcionais mergulhados desde seus nascimentos em um grande debate ético-político, direta ou indiretamente. É preciso pensar, nessa linha de raciocínio, como se narra a partir deste pedaço da história e como se inserem as determinações de resistência à autocracia dentro de um esquema ficcional. Ana Cristina passou a maior parte da vida sob uma experiência de ditadura. Pensar Ana Cristina, nessa perspectiva, requer pensar também neste atravessamento. Na verdade, em Ana C., a dimensão histórica de falta, de opressão política, econômica e

moral não parece encerrar-se em si mesma, afinal, somos cativados por um projeto de desvio, de múltiplas formas de sublevação e de rebeldia. Nesse sentido, é importante lembrar da proximidade dos mecanismos de governabilidade autoritários com a tradição patriarcal inscrita nas estruturas sociais brasileiras, cuja atuação empreende subjugar vozes e corpos, em especial os femininos. Ana Cristina diz:

> Mulher, na história, começa a escrever por aí dentro do âmbito particular, do familiar, do estritamente íntimo. Mulher não vai logo escrever para o jornal. Historicamente, séculos passados, quando a mulher começa a escrever numa esfera muito familiar. E a gente começava a escrever também numa esfera muito familiar. Todo mundo terá essa experiência. [3]

Corpo e rebeldia

Ao pensar a poética de Ana C. parece inevitável mapear o lugar do corpo, em seu itinerário desviante, e da performance da rebeldia, em diálogo com a corporeidade e a autoria feminina. Como projeto de rasura de paisagens conhecidas, como desvio do apreensível, como espécie de encontro secreto entre o corpo e o sublime, Ana C. parece conversar com místico, com o feminino e com o profano em um lugar de convivência.

> Posso ouvir a voz feminina: estou cansada de ser homem. Ângela nega pelos olhos: a *woman left lonely*. Finda-se o dia. Vinde meninos, vinde a Jesus. A Bíblia e o Hinário no colinho. Meia branca. Órgão que papai tocava. A benção final amém. Reviradíssima no beliche de solteiro. Mamãe veio cheirar e percebeu tudo. Mãe vê dentro dos olhos do coração mas estou cansada de ser homem. Ângela me dá trancos com os olhos pintados de lilás ou outra cor sinistra da caixinha. Os peitos andam empedrados. Disfunções. Frio nos pés. Eu sou o caminho a verdade a vida. Lâmpada para meus pés é a tua palavra. E luz para o meu caminho. Posso ouvir a voz. Amém, mamãe.[4]

Não pareceu sensato ignorar a dimensão abstrata e de certa maneira espiritual da leitura para pensar Ana Cristina. Em acordo com o que coloca Barthes (2002) acerca da receptividade textual, produz-se texto dentro de texto, isto é, criam-se espaços para que possibilidades infinitas de tratamento possam vir à superfície. Tanto na escrita, quanto na leitura, a produção de sensibilidade é intempestiva. Em Ana C. o corpo parece desmesurado. Nos escapa às apreensões mais familiares e nos lança para um espaço de captações infinitas. Não ocupa apenas um território, mas transpassa as fronteiras de uma significação única. Aparece fragmentado e/ou inteiro, latente e/ou escondido, vívido e/ou em sobrevida. Parece ocupar uma fresta, um entre-lugar que reúne o sagrado e o profano em estado de confluência, não concorrentes em suas respectivas existências. Aqui, por exemplo, a convivência entre o corpo físico, material, e o incorpóreo, a corporeidade para fora do mundo, parece costurar uma espécie de intimidade entre o profano e o divino ou um relacionamento entre o tangível e o místico. Porém, é necessário colocar que uma interpretação fechada não parece dar conta. Toda a carga simbólica aqui é passível de deslize, isto é, em sua produção de sentido, não há linearidade ou uma maneira concludente de captura. Podemos pressentir a presença de outros cursos, de outras leituras possíveis para o mesmo símbolo. O corpo é, pois, interminável.

Ainda assim, as imagens heterogêneas em diálogo parecem se organizar em torno de uma ansiedade em comum: qual o lugar do corpo em disposição performática do feminino? Pensar na cartografia dessa inquietação não parece nada simples. Em primeira instância é preciso pensar em performance, como coloca Paul Zumthor, enquanto termo inclusivo e extenso para pensar os movimentos de subjetividade humana em suas fisionomias plurais. Poderíamos pensar performance enquanto energia de reconhecimento, enquanto realização do sensível em abrangência, isto é, a performance enquanto mosaico sobre o qual as figuras dispostas se estruturariam para além de uma hierarquia ou de uma linha vertical de organização. Dentro do termo estariam, portanto, os ritos, as

performances do cotidiano, cenas familiares, atividades lúdicas, o teatro, a dança, processos do fazer artístico, assim como, dentre outras práticas, performances de grande magnitude (Martins, 2003). Um corpo em performance não está circunscrito em uma lógica de mera representação – o que talvez nos levasse, por instinto, a tomar um grupo de significação específica como certeira – mas a performance está escrita no corpo enquanto local de inscrição de conhecimento (Martins, 2003), ou seja, o que é feito no corpo arrisca-se para fora, cria, recria, transmite e memoriza em direção a um sentido escondido antes pelo texto e, através do próprio corpo, liga-se ao espaço. Performance é, desta maneira, ação de vida e de mobilização afetiva, um pensamento por vir, como reivindica Paul Zumthor:

> Entre o sufixo designando uma ação em curso, mas que jamais será dada por acabada, e o prefixo globalizante, que remete a uma totalidade inacessível, se não inexistente, peiformance coloca a "forma", improvável. Palavra admirável por sua riqueza e implicação, porque ela refere menos a uma completude do que a um desejo de realização. Mas este não permanece único. A globalidade, provisória. Cada performance nova coloca tudo em causa. A forma se percebe em performance, mas a cada performance ela se transmuda.[5]

A organização de performance aqui parece prescrever uma linha outra, algo para além do visto e do esperado. Ana C. se comunica em curva. Escolhe a rasura de imagens conhecidas e deixa-se atravessar pela multivalência. O corpo em Ana C. parece performar para dimensões desviantes, não para se direcionar apenas para uma representação, mas para figurar um real em ruídos. Ana C. depois de acomodar imagéticas e estruturas poéticas classicamente associadas ao feminino e a escrita feminina, começa então a traçar uma outra linha de entrada e de tratamento para estes signos. O ato de rebeldia está aí: em desafiar espaços e papéis, tanto poéticos quanto sociais, em uma maneira de experimentação muito particular. Ana C. cria, dessa maneira, um relacionamento

com a tradição em suas muitas vertentes justamente para conseguir desmontá-la em sua poética e reconstruí-la em um outro lugar. É, de certa forma, um ato de sabotagem, de insubmissão ao que foi previamente instaurado enquanto absoluto ou superior. É articulada uma transgressão provocativa entre fronteiras, uma conversa entre miudezas poéticas que acabam por construir, dentro de sua disposição interna, uma voz feminina tão crível quanto excêntrica. O domínio da voz e do corpo feminino em Ana C. faz sair uma via de enfrentamento à quietude, uma performance de sublevação e de ultrapassagem das estruturas de sociabilidade ainda em vigência. Como demonstra Ana Cristina em:

> Noite de Natal.
> Estou bonita que é um desperdício.
> Não sinto nada
> Não sinto nada, mamãe
> Esqueci
> Menti de dia
> Antigamente eu sabia escrever
> Hoje beijo os pacientes na entrada e na saída
> com desvelo técnico.
> Freud e eu brigamos muito.
> Irene no céu desmente: deixou de
> trepar aos 45 anos
> Entretanto sou moça.[6]

Neste ponto, é importante frisar que, de certa maneira, as cenas construídas por Ana C. produzem uma leitura apontada para muitas outras, isto é, torna-se difícil pensar em uma maneira única ou fórmula incontestável para examinar seus textos. Ana nos permite acionar uma experiência de desnível, deslocando-nos para fora de uma classificação compacta e irredutível. Os simulacros de Ana, enquanto exercícios insuperáveis de uma apresentação do real em outros timbres, nos trazem

para um lugar de perigo. Em primeira instância, um simulacro é um resultado de síntese e de dilatação dos signos do real, sejam eles concretos ou abstratos, e dessa forma constrói uma espécie de realocação ou de permuta dos signos em quadros paralelos e adjacentes. Esta forma mosaica de se apresentar a realidade em novas proporções é, segundo Baudrillard (1981), um produto que difunde modelos em cooperação dentro de um espaço de coexistência de dimensões sem a presença de linhas de fronteira claras. Isto é, o simulacro caminha sob as margens do real e do verdadeiro, sem antagonizá-lo, num campo de investigação e de ficcionalidade. A construção de um simulacro articula um "como se", uma possibilidade de especular a partir de uma afirmação já conhecida e apresenta, desta maneira, uma alternativa interpretativa para o sistema sob o qual pensamos a história, a cultura e o outro:

> Logo, fingir, ou dissimular, deixam intacto o princípio da realidade: a diferença continua a ser clara, está apenas disfarçada, enquanto a simulação põe em causa a diferença do verdadeiro e do falso, do real e do imaginário. O simulador está ou não doente se produz verdadeiros sintomas?[7]

Nesse sentido, a interação com um novo cenário, construído a partir de um processo combinatório entre a fabulação e o simulacro, compreende o acesso ficcional a um plano de subjetividades plurais, ou seja, ao acolhimento do outro enquanto sujeito detentor de alteridade. Pensar a existência da sensibilidade alheia, em convivência com as nossas, significa também deixar-se escapar por entre os dedos daquilo que é tido enquanto verdade absoluta e colocá-lo em xeque; transgredir, borrar determinadas fronteiras e caminhar sob novos prismas sensíveis. Podemos pensar, com este a alicerce, na presença do corpo em Ana C. enquanto um dos elementos que traduzem a composição das cenas criadas ou recriadas a partir desse real encolhido, encoberto. Dessa maneira, o corpo, enquanto signo, é apresentado na qualidade de fresta para acessarmos uma construção ficcional que pronuncia uma forma específica de ler o mundo.

Por fim, para mapear o percurso de Ana Cristina, pensamos o movimento de fabulação em seu relacionamento com a performance. Bergson (1978), nos introduz o recurso fabulatório enquanto força orgânica e natural, ou seja, enquanto elemento constitutivo da humanidade em seus diversos desdobramentos. Atende à fabulação, dessa maneira, toda uma teia de caracteres construtores para uma relação entre homem e natureza, trazendo para a cena uma espécie de abertura para múltiplas maneiras de se vincular ao mundo e de pensá-lo. Dessa maneira, podemos pensar a fabulação enquanto operadora de movimentos sensíveis, enquanto um acesso a outras paisagens subjetivas. É resgatado o *como se,* que em diálogo com a inquietude e a ansiedade da voz feminina em construção, mobiliza uma outra disposição dos signos do real, para repensá-lo, colocá-lo em xeque. No poema em questão, por exemplo, somos detidos pela dubiedade e pela reconstituição de símbolos conhecidos, reposicionados em um espaço agora parcialmente reconhecível. A mãe, o Natal, a mentira em dia sagrado, tudo isso transcorre para um exercício de permuta simbólica, em uma espécie de tradução livre do real. Em uma outra camada, encontra-se a fabulação pela presença de Irene, personagem de Manuel Bandeira, que parece desintegrar a expectativa de submissão e subserviência para com corpos como o dela com um simples esclarecimento. Essa cena, em sua energia fabulatória, migra para uma leitura outra do mundo, do outro e do eu. O familiar é reformulado, transpassa-se os limites do verificável e aciona-se o caráter ambivalente da ficção: alcançar o empírico e o imaginário de maneira a conciliá-los (Saer, 2009).

Existe, dessa maneira, uma possibilidade de criar arranjos infinitos para percorrer os contornos de uma mesma pergunta. Podemos compreender, caminhando também pelo conceito colocado por Wolfgang Iser em *A ficcionalização*, o processo de atuação da ficção enquanto antropologia especulativa (1989), isto é, uma investigação exploratória da condição humana através de um percurso ficcional, tão bem quanto o processo humano de se reconhecer enquanto ser detentor de subjetividade.

Assim, podemos pensar mais diretamente a relação entre o humano e o ficcional, entre a compreensão mínima de si e do outro.

Conclusão

Nesse parâmetro, o trabalho de performance de Ana C. parece caminhar com o impulso de envolver em uma mesma lógica toda uma gama de signos opostos à primeira vista. A presença do corpo enquanto ingrediente ressonante parece circundar o profano, o místico, o material e o sagrado de maneira a não os tornar elementos que se anulariam irremediavelmente. Dessa forma, pensando nesse lugar ficcional específico, que nos convida a acionar ambientes de subjetividade heterogêneos a partir da projeção imaginativa, uma interpretação de rebeldia a partir da performance do corpo pode ser traçada. Dessa maneira, é possível pensar em um movimento de encontro, que sob um prisma aparentemente oposto e contraditório, nos possibilita escutar a voz de um corpo em rebeldia.

Referências

BARTHES, R. *O prazer do texto*. Tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacres et simulation*. Paris: Editions Galilee, 1981.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

BERGSON, Henri, *A evolução criadora*. Tradução: Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

CESAR, Ana Cristina. *Escritos no Rio*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*. São Paulo: Ática: Instituto Moreira Salles, 1998.

CESAR, Ana Cristina. *Cenas de abril*. Rio de Janeiro: Cia. Brasileira de Artes Gráficas, 1979.

CESAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

CESAR, Ana Cristina. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. A imaginação feminina no poder. *In*: CESAR, Ana Cristina. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário*: perspectivas de uma antropologia literária. Tradução: Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: Eduerj, 2019.

MARTINS, Leda. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. *Revista Letras*, 2003.

SAER, Juan José. *O conceito de ficção*. [*S. l.*]: Sopro, 2003.

ZUMTHOR, Paul *A letra e a voz*. Tradução: Amálio Pinheiro e Jerusa P. Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul *Performance, recepção e leitura*. São Paulo: Ubu, 2018.

NOTAS

1 Mestranda pela PUC-Rio em 2023.
2 HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *A imaginação feminina no poder*, p. 442.
3 CESAR, Ana Cristina. *Escritos no Rio*, p. 257
4 CESAR, Ana Cristina. *Cenas de abril*, [*n. p.*]
5 PZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*, p. 61
6 CESAR, Ana Cristina. *Cenas de abril*, p. 34
7 BAUDRILLARD, Jean. *Simulacres et simulation*, [*n. p.*].

7. HENRIQUETA LISBOA: A MÍSTICA ENTRE A POESIA E A METÁFORA

Maycon da Silva Tannis[1]

Introdução

A poesia de Henriqueta Lisboa (1901-1985) é tão vastamente preenchida de temas, meandros e lugares que é quase que impossível falar sobre ela em sua totalidade. Aliás, a própria deriva de falar sobre a poesia já é uma dificuldade, uma vez que a sobriedade analítica que se supõe ter o analista não acompanha a abordagem do poema, ao menos não em sua totalidade, que dirá de uma obra poética monumental como é a de Henriqueta Lisboa. Mas por que motivo isso se dá? Qual a causa da flacidez das teorias da linguagem quando elas tomam a poesia como objeto? Onde a poesia nos leva? Essas e outras perguntas orientaram este texto que pretende, a partir do lugar poético inaugurado por Henriqueta Lisboa, pensar sobre o ser da poesia, e, portanto, pensar sobre o ser mesmo da linguagem.

Nascida em Lambari, em 1901, Minas Gerais, Henriqueta Lisboa nasce, cresce e de desenvolve nas turbulências do século XX, tendo passado alguns anos no Rio de Janeiro, por conta da eleição para Deputado Federal de seu pai, João Lisboa. Essa passagem pelo Rio de Janeiro, então Capital da República, a aproxima de uma elite intelectual que atuava entre Rio e São Paulo, também de suas ideias e seu ímpeto de criação, mas também de figuras de proa como Gabriela Mistral, ambas, segundo Reinaldo Marques (2001) ambas experimentavam a entrada em um

mundo cosmopolita, mas completamente diferente do seu. Considerando que já adulta ela viu duas guerras mundiais, o nascimento e o apagar do Comunismo Soviético, o Nazismo, o Estado Novo, mas também a revolução sexual, o Concílio Vaticano II, a Virada Linguística e outras tantas marcas de civilização e barbárie. Não podemos deixar de pensar que os temas que atravessam as suas preocupações teóricas e mesmo as suas poesias, dão a ela lastro para falar de sua experiência com o mundo.

A vida de Henriqueta Lisboa foi pautada por uma grande e brilhante produção intelectual. Seu primeiro contato com o modernismo a permitiu pensar a poesia para além de sua função formal, ainda que a questão da forma poética a acompanhe até o fim da vida, ela não resumiu a sua produção ao controle silábico dos versos, mas subverteu a função das palavras e com isso cria algo novo e poderoso que lhe é próprio.

Poesia e linguagem em Henriqueta Lisboa

A questão da linguagem sempre permeou os pensamentos e poemas de Henriqueta Lisboa. Em sua prosa há uma preocupação constante sobre a poesia e sua existência, suas definições e os rastros que esta deixa na linguagem. Os organizadores dos volumes que compõem suas Obras Completas (Editora Peirópolis, 2020) alinharam os textos sobre a questão do Ser da Poesia logo na primeira parte do terceiro volume da edição. Focaremos nossos esforços neste primeiro momento, nesses textos.

No primeiro texto do volume, Definição de Poesia (Volume 3, página 21), Henriqueta Lisboa já chama a atenção para a necessidade de executarmos uma separação metódica entre "Virtualidade e Condição estética" do poema (Lisboa, p. 21) para ela a poesia se condensa em torno desses dois elementos, isto é, a poesia é formada por um lado por uma apreensão e um desdobramento estético do mundo, mas antes esse mesmo mundo precisa ser virtualizado. Henriqueta, como professora universitária do campo da literatura, tinha completa noção do problema que se ergue desde Aristóteles e só vai ganhar forma de tratamento sis-

temático a partir de 1911 com a publicação de "A Filosofia do Como Se" de Hans Vaihinger. A questão da *mimesis* é como o mar, vem em ondas que desaguam na praia, ora se chocando contra pedras, ora desaparecendo como espuma, arrastando tudo o que fora construída sobre ela, de volta para seu mar revolto.

Henriqueta Lisboa tinha plena noção disso, arrisco dizer que o fato de iniciar o texto "Definição de poesia" com a questão fundamental a respeito de sua formatividade, já nos indica a necessidade de alocarmos nossa reflexão em um contexto histórico mais amplo que se supõe a imediatez da questão. Para a autora, o poema se realiza formalmente, uma vez que sua virtualidade tenta dar conta do real, para ela, mas também o poema se realiza esteticamente, isto é, se realiza a partir da experiência estética que o leitor terá com ele.[2] Para ela: "Com mais sutileza, vislumbraríamos ainda outra modalidade de poesia: aquela de que estão impregnadas todas as artes e que ilumina secretamente uma tela, por meio de elementos outros que o da palavra: a cor, a forma, o ritmo".[3] A poesia não vai se resumir à sua materialidade escrita, mas a algo que a liga à todas as obras de arte, uma poesia não existe distante de outros objetos estéticos. Mas o que os unifica? A linguagem. Sobre esse tema, um desvio se faz necessário:

A linguagem sempre foi um problema, ainda que dela dependa a mais precisa definição do ser humano: um animal de linguagem. Na tradição em que me localizo, parto da compreensão de Herder, onde este afirma em sua obra ensaística *Ensaios sobre a origem da linguagem,* onde o homem é definido como um ser carente de cuidados e que "não sabe que é um homem até o momento em que aprende a falar".[4] Uma vez que o filósofo trata a linguagem como base para a conceituação do humano, tornando-a uma referencialidade complexa, já que o homem só se define no momento em que se torna um ser para a linguagem. Ou seja, a partir do momento em que seja capaz de traduzir em símbolos mais ou menos interligados e interativos o mundo que o cerca, uma vez que os instintos transmitidos lhe faltam, diferente dos animais. Mais tarde, na década de

1940, Arnold Gehlen sistematiza essa reflexão em sua obra *Homem: sua natureza e sua posição no mundo* onde o ator já expressa a impossibilidade de pensar o homem como um animal como os outros animais, para ele o homem é

> Nascido com habilidades tão indefinidas, dormentes, divididas e que ele [o homem] nasce exausto e aparentemente necessitado de mil necessidades, destinado a um grande círculo com as mesmas tais dispersões, enfraquecimentos e [relações] sensuais, mas ainda assim órfãos e abandonados. Mesmo a criança humana não é dotada de uma linguagem para expressar a sua necessidade – Não! Mas tal deficiência e contradição é a manutenção da natureza. Em vez dos instintos, outras forças devem dormir nele. Lacunas e Falhas não podem ser o caráter de sua espécie.[5]

Gehlen já evidencia todo o pensamento que se forma na esteira de Herder, uma antropologia, no sentido estrito da palavra que pretende a compreensão do homem para além da simples existência natural. E ao localizar esse homem como uma criatura carente de cuidados (Herder) ou ainda carente de instintos (Gehlen) e, de modo mais positivo, uma criatura que precisa de um aparato que não se encontre dentro de uma *Umwelt,*[6] como são os animais, que em sua "existensibilidade" se movem em nome de sua preservação, sem nunca ter em sentido para a sua existência, ainda que a preservação de sua vida se apoie em complexos mecanismos de ação. Mesmo em Freud (2013: 89) determina o Instinto e a Pulsão como biológicos, porém derivados de um contingente simbólico.

O que nos importa aqui é que a linguagem é um elemento natural do agir e do pensar humano, portanto, do seu Ser. Não somos enquanto não exercemos a linguagem. Sem o elemento da abertura para o mundo (*Umwelt*) não podemos senão reduzir o real em unidades compartimentadas, as realidades, para podermos operacionalizar, o que Cassirer chama de função simbólica. O problema que essa redução do Real a realidades distintas e elementos menores, porém cognitivamente operáveis,

se dá a partir da instituição de um sentido que não é natural aos objetos ou mesmo ao homem. Esse sentido é ficcional, e a ficção se desenvolve de dois modos possíveis: se condensando e abrindo mão do seu elemento do "Como Se" e a partir do procedimento dialético se tornando conceitos, isto é, elementos empíricos de mediação com o mundo da vida, ou então, se tornando novos motores de criação dessas realidades, se tornando metáforas.

O que poderia parecer uma divagação distante do que pensou Henriqueta Lisboa, na verdade nos permite pensar junto de Henriqueta Lisboa e não de fazer dela somente um objeto. Ela mesma atribui à metáfora, não somente a forma, mas ao pensamento metafórico, a essência da poesia:

> Metáfora, por exemplo, substituindo um valor por outro, possui um uma certa energia de que se percebe a irradiação e o calor, e cuja sede permanece aquém da linguagem articulada. As ideias, ou intuições, que servem de base à imagem, assemelham-se a guerreiros vencidos que se infiltram no seio dos vencedores e fazem prevalecer seus tributos, numa como recuperação. Ou ainda, às colunas liquidas indistintas que sustentam a água da superfície. Se a letra mata, o espírito vivifica. Isso porque a palavra não é somente comunicação, mas, simultaneamente, instrumento de solucionar conflitos humanos, de aclarar, de depurar estados da alma.[7]

A metáfora se estende para além das trocas meramente simbólicas, mas a própria realidade é trocada por outra, a poesia recria, com isso o mundo que a cerca. Lembrando aqui que mundo é também um instrumento de mediação com o real. E não um valor material. No caso acima, a metáfora consegue recriar o real pois ela é sempre multivocal, ela consegue conjurar para si vários sentidos válidos ao mesmo tempo, sem que se torne ela mesma inválida. Essa é a principal diferença entre o pensamento metafórico e o pensamento conceitual: a capacidade da metáfora de conter todos os sentidos possíveis. Ou como coloca Hen-

riqueta Lisboa: "o poema no mais alto sentido espiritual, não é senão, uma parte do todo, que é o centro da alma do poeta, por sua vez, ligada à grande fonte de vida",[8] sem que a contradição seja um problema, ao contrário do conceito que só se formula enquanto tal, quando todas as contradições são acalmadas.

E aqui percebemos a dificuldade que a autora nos traz ao tratar da poesia: Quando mais se questiona a poesia, mais se mergulha nela.[9] Ora, se unirmos essa concepção poética, ao que é tratado pela autor no começo de suas reflexões, que a poesia se realiza também no leitor, devemos ter em mente que a experiência estética da poesia, é também um mergulhar em si, a leitura permite que o leitor vá possuindo o mundo à medida em que ele possuí a si mesmo, em outras palavras, não se sai ileso da poesia: Quanto mais profunda a experiência estética com a poesia, mais profunda é a apropriação do mundo e de si mesmo, daí que mundo e leitor saem transformados. De fato, esta primeira conceituação não é definitiva e mesmo a reflexão sobre a *mimesis* não encerra do debate sobre a poesia, a autora chama a atenção para o fato de que os conceitos de poesia se superpõem O exemplo que ela dá é que a primeira concepção de poesia era a de "não-verdade", erigido por Platão,[10] ainda hoje ele reaparece sobretudo nos debates sobre a questão da Verdade, mas já no século XVI aparece em Sir Phillip Sidney:[11] "A poesia não mente pois nunca pretendeu dizer a verdade". Essas constantes sobreposições e somas ao conceito de poesia não estão incorretos e nem ocultam seu significado, pois se considerarmos que antes de conceito a poesia é lugar e metáfora, vemos que o que mudará é a sua experimentação estética. Uma vez que o poema não é apenas forma, nem apenas criação/artefato do autor, nem mesmo a vontade reflexiva do leitor, mas, para a autora:

> O poema não é apenas artefato, nem conjunto de sons articulados, não resulta exclusivamente da experiência do autor, ou do leitor, nem mesmo da experiência coletiva, mas é a sumula e síntese dessas vivências e representações. […] Requer assim, por parte do leitor apreensão em perspectiva múltipla,

através de um conjunto de forças naturais simpatizantes e elementos clarividentes de defesa, intuição e tensão conjugadas.[12]

No que ainda se soma a capacidade da poesia de se encontrar em verso e prosa:

> Linguagem poética e linguagem prosaica não tiveram ainda, nem terão, as suas orbitas delimitadas, tanto em virtude da dificuldade de depuração da poesia, como em vista da universalidade do instinto poético do homem, traído pela sua linguagem.[13]

A proposição de Henriqueta Lisboa é interessante foi retira da forma a sua importância taxonômica, sem que afete a composição poemática. Isto é, se não é a forma do poema que o delimita enquanto tal? O uso das imagens poéticas, isto é, a capacidade de conjugar elementos da linguagem, que são afetados por este ou aquele esquema sob uma determinada forma vinda deste mesmo mundo. Mas isso, segundo a autora, não é também visto na forma prosaica. Mesmo os filósofos mais enrijecidos e doutrinários como Hegel e Heidegger recorrem a imagens quando a linguagem conceitual da filosofia se encontra esgotada. Ainda que suas imagens sejam ilustrações fenomenológicas de algo que se quer conceituar, não podemos negar que a amplitude estética da imagem permite um alargar o sentido buscado pelo conceito.

Para acrescentar mais corpo a este diálogo, trago aqui a concepção de Octavio Paz e Hans Blumenberg, pois além delas se aproximarem do que tratou Henriqueta Lisboa, acrescenta ao debate e nos dá a possibilidade de irmos ao próximo tópico. Esse mesmo aparato elabora as suas validades de pensamento-ação, uma delas é a faculdade poética ou tratando em um recorte mais teórico, a mimética. Por sua vez, essa possibilidade de criar sentidos para mundo de modo irrealizado, isto é, a elaboração literária não se confunde com o real mesmo partindo dele, "sem deixar de ser sentido – e transmissão de sentido, o poema é o que está além da linguagem".[14] Tal elaboração se descola do real no

momento da sua realização no ato de leitura. Nesse descolamento se produz um novo sentido, algo maior e mais amplo, capaz de atuar diretamente na realidade, uma vez que detenha em si metáforas absolutas, se insere de maneira ativa no cenário a partir dos movimentos críticos em torno dele. Se entendermos a metáfora absoluta, como nos apresenta Blumenberg, da seguinte maneira:

> Se fosse possível mostrar que tais "transferências" que deveriam ser chamadas de "metáforas absolutas" ocorrem, a fixação e análise de sua função enunciativa, conceitualmente insolúvel, constituiria uma peça essencial da história dos conceitos (neste amplo sentido do termo). […]. De modo geral, a exposição de metáforas absolutas deve nos permitir repensar profundamente a relação entre fantasia e logos, e justamente no sentido de tomar o campo da fantasia não apenas como substrato para transformações na esfera do conceitual – onde , por assim dizer, ele pode ser elaborado e transformado elemento por elemento, até que o estoque de imagens se esgote –, mas como uma esfera catalisadora na qual o mundo conceitual é naturalmente enriquecido continuamente, mas sem com isso modificar e consumir essa reserva.[15]

É possível explicar que a existência da metáfora como campo de pensamento, evidencie a incompletude de nosso pensamento. Pois ela se enraíza mesmo nas estruturas mais profundas do *logos* e a arqueologia do subsolo conceitual indica a necessidade de compreendermos que mesmo os conceitos podem se formular a partir da comoção de forças da metáfora absoluta.

Daí vem a relação entre a ubiquidade do sentido e a carência: por precisar de um sentido para atuar no mundo da vida, em quaisquer um dos tempos, essa mesma precisão é responsável por querer instituir um sentido que dê conta de todo o mundo da vida (Ontologia) e romper com ele, via extravasamento de suas fronteiras e admissão do não sentido da vida-história.

O poema é imagem pois ele devolve para a originalidade da linguagem, a verdadeira linguagem, como define o autor, o que havia sido

soterrado pelo quotidiano. Em termos heideggerianos, dos quais não há dúvida que Paz tivesse certa simpatia: poesia é toda a palavra que foi (re) habilitada para a autenticidade, pois a poesia, quando se manifesta no poema tem a capacidade de mediar o encontro entre o tempo e o Tempo, nas palavras de Paz, "Arjuna reconhece as pedras natais como Odisseu. Revive uma imagem, nega a sucessão, reverte o tempo. O poema é mediação: por sua graça, o tempo original, pai dos tempos, encarna em um instante. A sucessão se converte em presente puro, manancial que se alimenta de si mesmo e transmuta o homem".[16] Daí a aproximação que Paz faz em relação à magia e à poesia quando afirma que "a atitude do poeta é semelhante à do mago. Os dois utilizam o princípio da analogia. Os dois agem com fins utilitários e imediatos: não se perguntam o que é o idioma ou a natureza, mas se servem deles para os seus próprios fins".[17]

Considerando, que a analogia não é posta pelo autor como base do poema, mas para fins de comparação, podemos compreender que Paz estabelece o poema como um lugar para o Homem onde ele pode enxergar a si mesmo de uma posição onde não esteja ativo o isolamento ontológico do *Dasein*. Ainda que para Paz a magia e a técnica partam do mesmo princípio, o controle de algo.[18]

Mas isso não basta para a definição de sua natureza, compreendemos que sua elaboração ultrapassa o comprometimento ontológico, seu efeito não é diferente no leitor, como momento de existência autêntica "[…] o poema faz do leitor imagem, poesia",[19] por meio das várias movimentações cognitivas que a imagem promove em sua realização, pois ela tem a capacidade de descolar os sentidos impostos pelo consenso cotidiano e deslizá-los para outro lugar de significação.

A significação não é abandonada. Ela só não pode ser mais definida em termos sócio-históricos, uma vez que "o fato de serem imagens faz as palavras, sem deixar de ser elas mesmas, transcenderem a linguagem enquanto sistema dado de significações históricas. O poema sem deixar de ser palavra e história, transcende a história".[20] Sendo bastante repetitivo e para o assombro dos meus pares historiadores, não posso fazer outra coisa senão

concordar com Paz quando ele afirma a natureza da poesia em um movimento de separação de sua matéria original. Paz afirma ainda que a poesia nasce muito perto de onde se forma a religião ainda que se afaste dela:

Por um lado, julgo que poesia e religião brotaram da mesma fonte e que não é possível dissociar o poema da sua pretensão de mudar o homem sem recorrer ao risco de reduzir o poema numa forma inofensiva de literatura; por outro lado, acredito que a missão prometeica da poesia moderna consiste em sua beligerância em relação à religião, fonte da sua deliberada intenção de criar um novo "sagrado", diante do que as igrejas atuais nos oferecem.[21]

Poesia e mística

A proximidade com a religião fica evidente dentro da obra poética de Henriqueta Lisboa, não necessariamente com o caráter institucional da religião, mas com algo que esteve no centro da religiosidade católica por muito tempo: a mística. A autora não faz um retorno à mística medieval ou às outras experiências místicas passadas, ainda que as mesmas estruturas apareçam nas suas poesias. No entanto devemos ter dois cuidados em relação à mística: o primeiro se baseia em não a colocar como um substantivo, mas como uma experiência do espírito, mas que se dá na unidade com um todo e um nada onde o Nada é movimento e caminho.[22]

À cotidianidade, Paz contrapõe o Nada e a atitude que este acarreta. A atitude definida de várias formas – *Spleen*, Tédio Profundo ou ainda Angústia – é aquela que permite ao indivíduo um momento de apreensão do não-sentido do real. Esse mesmo nada, a ausência de inquietações é um local onde nós encontramos a verdadeira textura do real. Mais ainda: Se para Paz a característica chave da mística é a chegada a um lugar mais elevado a partir do fascínio e do contato com *O Nada,* é para nós um cenário inegável dessa ligação, e o seu desejo do Nada é uma constante dentre a literatura possuidora de uma veia mística; o que pensar de toda a experiência estética?

É possível, como aferiu Simone Weil (2020), que toda a vida é/seja prenhe de misticismo, mas reduzir a arte a isso nos levaria a lugar nenhum senão a uma ideia de mística como elemento universal. Em consideração aos eventos da modernidade, principalmente ao da problemática secularização, devemos apontar que o processo que destitui a experiência espiritual das convenções científicas nos obriga a pensarmos uma outra forma de encarar esse vazio. Esta discussão se encaminha de uma maneira mais detida no capítulo referente à metáfora.

Em respeito à biografia e às escolhas de que resolvemos cercar, é necessário notarmos que para Paz a mística não é (1) sistemática, mas ela é (2) um elemento semelhante ao que se dá na experiência estética. Essa semelhança deixa de ser generalista e se torna positiva para o pensamento se notarmos que a proximidade que Paz estabelece é pela via da inação positiva, isto é, da contemplação. Da vida contemplativa que permite que o indivíduo se desligue do mundo da necessidade e, a partir de um relacionamento com o vazio – da ação, da percepção e do sentido de mundo –, se liberte das amarras intramundanas, da sua mundanidade, e se arremeta para um momento de existência plena para além da estante ôntica a qual chamamos de mundo: "[O] Próprio nada se torna ativo pela força do desejo".[23]

Como é colocado por Heidegger:

> O *nadificar* não é um episódio casual, mas como remissão (que rejeita) ao ente em sua totalidade em fuga, ele revela este ente em sua plena, até então oculta, estranheza como o absolutamente outro – em face do nada. Somente na clara noite do nada da angústia surge a abertura do ente enquanto tal; o fato de que é ente – e não nada. Mas este "e não é nada", acrescentado ao nosso discurso, não é um esclarecimento tardio, mas a possibilidade prévia da revelação do ente em geral. A essência do nada originariamente nadificante consiste em: conduzir primeiramente o ser-aí diante do ente enquanto tal.[24]

Ao aproximarmos a compreensão de Paz da afirmativa categórica heideggeriana, notamos que a concepção de vazio é preenchida por um

"desejo de", um encaminhamento que, uma vez deflagrado, não torna à normalidade da ontologia. O si mesmo é arrancado de sua conformidade e contempla o cenário montado que o cerca. A ele resta observar-se como um outro, *absolutamente outro,* "o que cabe sublinhar no movimento amoroso com o da escrita é o mesmo desejo de ser outro. Ou seja, se trata de sair e, todo caso da prisão do "Eu" e por sua estrutura falada podemos identificar a prisão da linguagem".[25]

Podemos compreender que a atitude de desejar o nada, a qual Paz destaca nos escritos de São João da Cruz, funciona como uma necessidade de romper com a necessidade que o mundo da vida cria. Para Byung-Chul Han, a necessidade da contemplação é parte do processo criativo da cognição humana, bem como da criação de elementos que ultrapassem a simples representação reprodutiva dela.[26] Isto é, no enfrentamento do aprofundamento da mundanidade, que é ampliado enormemente pelo impacto que a tecnologia e a orientação da vida ao consumo têm na sociedade, valores negativos como o tédio, a distância e a alteridade se tornam salvíficos. A contemplação, a experiência mística e o tédio profundo da inação evidenciam a maior perda imposta pela modernidade: a impossibilidade de uma estrutura que não seja evidentemente pragmática e sempre ocupada à, a isto se soma que "Um homem distraído nega o mundo moderno".[27]

A distração nega o mundo moderno, seus questionamentos se evadem para além do real, "O distraído se pergunta: o que há do outro lado da vigília e da razão? A distração significa: atração pelo avesso deste mundo".[28] Não é uma destituição da estrutura de pensamento ou na ausência do desejo/vontade por algo. Mas um atravessamento de todos os entes em prol de algo que se mantém além do que podemos alcançar. Em todos esses casos, a vontade e o desejo (*Gebierde*) são determinantes, como no caso da *mimesis.* A experiência de contemplação do vazio, do nada, rompe com a estrutura existencial na qual estamos imersos, uma vez dada a impossibilidade dela nos ser compreensível em vias analíticas. Mas essa perda é também o maior ganho quando falamos de arte ou mesmo de um momento místico: Retirando-nos do terreno onde a psi-

quê é uma colcha de retalhos, não dotamos a obra estética ou a epifania de deste ou daqueles objetos (entes), mas as vemos como elas são: Uma totalidade. E essa totalidade ativa completamente a imaginação: O procedimento mimético rompe com o real e o refunda.[29] Esse rompimento se dá como uma violência.

> A criação poética tem início como uma violência sobre a linguagem. O primeiro ato desta operação consiste no desarraigamento das palavras. O poeta arranca de suas conexões e misteres habituais: separados do mundo da fala, os vocábulos se tornam únicos, como se tivessem acabados de nascer. O segundo ato é o regresso da palavra: o poema se transforma em objeto de participação.[30]

E disto decorrem duas possibilidades. A primeira é que o *desarraigamento* proposto por Paz é uma libertação da palavra de sua mundanidade, que recobre também a própria existência. Em um só movimento o poeta retira todo o peso do cotidiano, do mundo, das palavras e as torna livres para serem o que elas são, como já definiu Paz: possibilidades de explosão. A Autenticidade é devolvida às palavras. Ao transformar-se em objeto de participação, a palavra poética, ou nesse caso indefinido, a poemática, traz para o centro desse movimento o leitor. Pareceria óbvio dizer que só há literatura se houver leitores, mas a natureza dessa dependência se dá, na compreensão de Iser, em relação à performance que o objeto mimético faz quando é realizado, isto é, lido. O leitor dota a poesia de existência, ao passo em que a poesia faz o leitor existir fora da vitrine do mundo por alguns instantes. Essa relação se amplia ainda mais se considerarmos o poema e seu ambiente, isto é, o povo:

> O poeta cria o povo. O povo, ao recitá-lo, recria. Poeta e Leitor são dois momentos de uma mesma realidade alternando-se de uma forma que não é incorreto chamar de cíclica. Sua rotação engendra a faísca, a poesia.[31]

A experiência estética, a faísca, é também uma experiência de autenticidade do homem que a vive. Pois, por um breve instante, os acordos sobre

o que se costuma chamar de realidade não valem mais e o que se impõe como real é o real do texto, o mundo do texto se abre ao leitor como possibilidade e não mais como certeza metafisicamente apoiada. Devemos ter em mente que a mística se torna, dessa forma, a verdadeira condição *in media res* do homem[32] deslocando o homem para o meio da oposição Absoluto X Predicado. A Negação da predicação encaminha o homem ao absoluto, essa passagem é a mística, mas ela é sempre um instante.

Ao se tomar a mística como um instante, ela se dispõe para nós como imagem do mundo da vida, sendo assim não pode ser depurada em conceitos, apenas em conceitos conforme a fins. De modo que a mística necessita de uma estrutura ficcional-metafórica, para ser dita. O que não significa dizer que a mística é um evento fora do comum, mas é um evento cuja apreensão não é comum, é sempre dotada de uma ficcionalidade, pois como experiência, não pode ser transmitida, como pensamento não conceitual necessita do campo metafórico para se definir enquanto tal. Daí a proximidade entre mística e poesia que nos interessa aqui. De modo que não posso, no entanto, resumir todas as experiências místicas a esse ponto determinado.

A mística na poesia de Henriqueta Lisboa

O tema da mística atravessa a poesia de Henriqueta Lisboa de várias maneiras, mas é interessante notar que sempre encadeado na chave Nada-Absoluto-Experiência. Esse trinômio vai aparecer em suas poesias, sem que seja uma regra ou dogma. Trarei aqui, alguns de seus poemas que expõem a veia mística da autora. Chamo a atenção, no entanto, que não destaco o Eu-lírico, tampouco reduzo o poema à pessoalidade de Henriqueta Lisboa, mas trago o fenômeno da poesia.

A Face lívida

Não a face dos mortos.
Nem a face

dos que não coram
aos açoites
da vida.
Porém a face
lívida
dos que resistem
pelo espanto.
Não a face da madrugada
na exaustão
dos soluços.
Mas a face do lago
sem reflexos
quando as águas
entranha.
Não a face da estátua
fria de lua e zéfiro
Mas a face do círio
que se consome
lívida no ardor.

Em "A Face lívida" a poeta traz um percurso do próprio reconhecimento, se no primeiro momento há a negação da lividez, onde se alinham os mortos, a indiferença, os exaustos de sofrer, das estátuas, isto é, das condições que não tem possibilidade de mudar e tornam a vida uma inesgotável repetição apática, os mortos e os que sofrem não podem mudar sua condição, as estátuas e os indiferentes não têm outra saída senão a ataraxia semi-estóica. Em um segundo momento, a autora nos entrega as figuras que ativamente vivem a sua autenticidade: os que resistem pelo espanto, a face do lago e o círio. Não há inevitabilidade, não há homogeneidade, além é claro da expressa pela autenticidade do próprio existir; existir resistindo, existir refletindo, existir se consumindo, nos três casos, as existências conferem um sentido que não as pertencem,

esse sentido é ao mesmo tempo eterno e transitório, há uma ligação do cotidiano com o absoluto que é transposta em imagens notáveis e na expressa oposição aos elementos perenes e contínuos, a sucessão de imagens, ora negativas, ora positivas nos dá um sentido de visada ao passo que a repetição do termo "face" marca um compasso de idade e vinda em um itinerário composto por imagens que se sobrepõem, sem se confundir. A experiência aqui se funde na existência, mas não é a única forma de tratar a existência feita por Henriqueta Lisboa.

Certa madrugada fria
irei de cabelos soltos
ver como crescem os lírios.

Quero saber como crescem
simples e belos – perfeitos! –
ao abandono dos campos.

Antes que o sol apareça
neblina rompe neblina
com vestes brancas, irei!

Irei no maior sigilo
para que ninguém perceba
contendo a respiração.

Sobre a terra muito fria
dobrando meus frios joelhos
farei perguntas à terra.

Depois de ouvir-lhe o segredo
deitada por entre lírios
adormecerei tranquila.

Como podemos ver na poesia "Os Lírios": Nos primeiros quatro tercetos, se desenvolve uma estrutura que é prenhe de imagens, porém, ponto a ponto, as estrofes vão esvaziando o sentido cotidiano. O movimento simples de questionamento da vida se dá não pelo pensamento de categorias metafísicas, mas pela ânsia de experimentar a vazies de sentidos que a natureza nos dá enquanto forma; aos poucos vemos o desmonte de uma estrutura cotidiana – cabelos soltos, madrugada, neblina, sigilo – são elementos avessos ao pensamento formal. Não se pensa com o corpo, não se pensa com a experiência. Mesmo a "Antropologia de Esquina" e seus estudos de interação requerem certo afastamento e uma solidão determinada na hora de elaborar concretamente os casos. Na experiência mística há justamente ao contrário: se experimenta o absoluto a partir da imediatez da própria singularidade – dobrarei os joelhos, farei perguntas à terra, ouvirei os segredos e adormecerei – as ações são acompanhadas de gestos que, sem o cuidado, parecem apenas ações fora de uma determinada normalidade. E de fato o são, a mística não se expressa como um ponto fora da curva, mas ela não é a cotidianidade expressa em uma forma, no poema acima, fica claro que os elementos simbolistas se abrem para um convívio com uma voz cheia de sentido e respostas para os questionamentos. O que se ganha? Segredos, saberes. O que se faz? Adormece. O poema é também embalado por símbolos que retiram ele de um nexo causal, estrutura típica da mística. O sentido do mundo é algo a ser conquistado, implorado. Não à toa, os lírios são uma imagem que remontam ao mesmo tempo ao cotidiano de quem mora no campo, mas também à imagem bíblica – e me atrevendo a pensar mais sobre esta estrutura: a forma como se apresenta a passagem bíblica em Matheus 6:28-30 – "Olhai para os lírios do campo, como eles crescem; não trabalham nem fiam; E eu vos digo que nem mesmo Salomão, em toda a sua glória, se vestiu como qualquer deles." Os lírios do campo ganham uma nova significação, de contar segredos, ao mesmo tempo em que se mantém na sua simplicidade majestosa. Tal movimento de soma de imagens, não opera por uma síntese, mas por

uma convivência tensa entre os dois elementos. Essa tensão é criadora de múltiplos sentidos e se desdobrará em cada leitor.

Amortecer
pelo infinito
para a duração
da carícia

Em "Amor" a estrutura simples da versificação modernista explora a metáfora. Aqui dois sentidos opostos em relação ao tempo se chocam e criam um outro tempo que não pode ser depurado em conceitos: Infinito x Duração da Carícia (Instante). A mística liga imediatamente a experiência de desejo, de carícia, isto é o lugar momentâneo do amor, a uma imediação mais ampla e interminável, o infinito. O tempo é amortecido, ele corre devagar como o infinito das forças que o compõem. As poucas palavras contêm em si uma metáfora mais explosiva e absoluta que os poemas mais descritivos. Carícia e Infinito são elementos da mesma ação, assim como amortecer, brinca com os ouvidos e olhos, pois pode ser amortecer e amor--tecer, as quatro sílabas mantém exatamente o mesmo ritmo, a mesma forma, mas não o mesmo sentido, os dois sentidos estão ali, mas nenhum deles se anula, fazer o amor e demorar-se nele acontecem ao mesmo tempo.

Conclusão

A dificuldade de lidar com um objeto tão complexo está na possibilidade de quebrá-lo ao tentar desmontar. A poesia não se deixa captar apenas em conceitos, é preciso pensar como, a partir e com ela salvaguarda é que o próprio poema é *pharmakon:* do mesmo modo que ele aponta a impossibilidade de responder conceitualmente a respeito da poesia, não nos deixa órfãos de crítica, pois há ainda a convergência entre seus dois campos de atuação, onde algo novo se abre: a metáfora como episteme instável, mas

contínua na história do pensamento ocidental. O poema só responde pelo Ser da poesia quando deixa de ser mera forma a ser preenchida.

Ainda que ela não provoque uma resposta única, ela nos permite contornar certas passagens intransponíveis. Essa é a nossa única saída ante um objeto não impenetravelmente aberto quanto a poesia: a identificação de sua metacinese, isto é, do resultante das forças que a metáfora exerce e de tudo o que ela move e comove. O elemento que místico usado para definir sua relação de desejo por algo que não se coloca no mundo da vida e apesar disso encobre todo ele. Ser nada e ser tudo, ao mesmo tempo, detém a mesma validade vazia que a experiência mística necessita para acontecer.

Uma questão fundamental que podemos fazer aqui é: *como captar a poesia, se cada poema se apresenta como algo diferente e irredutível?* A resposta mais direta pergunta seria: não tentar reduzir a conceitos algo que não é conceito. A primeira possibilidade de aproximação historiográfica à atualidade da poesia passa antes pelo compromisso ético de aceitar que aquele objeto é inesgotável. A segunda é, tomar a sua natureza fantasmática como a única realidade possível, com isso quero dizer, que a verossimilhança é um elemento de pura instabilidade com aparência estável, abraçá-lo é como falar com os mortos e esperar respostas atuais.

Referências

BLUMENBERG, Hans. *Paradigmas para una metaforología*. Madri: Trotta, 2003.

GEHLEN, Arnold. *Der Mensch. Seine Natur und seine Stellung*. Berlim: Surkamp-Verlag, 1940.

HAN, Byung-Chul. *Sociedade do cansaço*. Petrópolis: Vozes, 2017.

HEIDEGGER, Martin. *Que é metafisica?*. Tradução: Ernildo Stein. São Paulo: Abril Cultural, 1989.

LISBOA, Henriqueta. *Obras completas*. São Paulo: Peirópolis, 2020. v. II e III.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução: Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PAZ, Octavio. *Ladera este*. Cidade do México: Joaquín Mortiz México, 1967.

SCHÄRER-NUSSBERGER, Maya. *Octavio Paz*: trayectorias y visiones. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
SIDNEY, *Sir Philip*. Defesa da poesia. Editora Iluminuras, 2002.
VANNINI, Marco. *Introdução à mística*. São Paulo: Loyola, 2005.
WEIL, Simone. *O peso e a graça*. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2020.

NOTAS

1 Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade (PPGLCC) da PUC-Rio.
2 LISBOA, Henriqueta. *Obras completas*, p. 22.
3 *Ibid*., p. 22.
4 HERDER, *Ensaios sobre a origem da linguagem,* p. 27
5 GEHLEN, Arnold. *Der Mensch. Seine Natur und seine Stellung*, p. 64, tradução nossa.
6 O filósofo Thure Von Uexküll, filho de Jakob Von Uexküll, desenvolve uma noção de biossemiótica baseada em uma possibilidade semissimbólica do comportamento de sistemas vivos.
7 LISBOA, Henriqueta. *Obras completas*, p. 23-24.
8 *Ibid*., p.25.
9 *Ibid*., p.25.
10 *Ibid*., p.26.
11 SIDNEY, *Sir* Philip. *Defesa da poesia*, p.120
12 LISBOA, Henriqueta. *Obras completas,* p. 27.
13 *Ibid.*, p. 29.
14 PAZ, Octavio. *O arco e a lira*, p. 31.
15 BLUMENBERG, Hans. *Paradigmas para una metaforología*, p. 44-45, tradução nossa.
16 PAZ, Octavio. *O arco e a lira*, p. 31, tradução nossa.
17 *Ibid*., p. 60.
18 *Ibid*., p. 61.
19 *Ibid*., p. 31,
20 *Ibid*., p. 31.
21 *Ibid*., p. 124.
22 VANNINI, Marco. *Introdução à mística*, p. 9.
23 PAZ, Octavio. *O arco e a lira*, p. 45.
24 HEIDEGGER, Martin. *Que é metafísica*?, p. 141.
25 SCHÄRER-NUSSBERGER, Maya. *Octavio Paz*: trayectorias y visiones, p. 15, tradução nossa.
26 HAN, Byung-Chul. *Sociedade do cansaço*, p.35
27 PAZ, Octavio. *O arco e a lira*, p. 46
28 *Ibid*., p. 46.
29 *Ibid*., p. 46.
30 *Ibid*., p. 46.
31 *Ibid*., p. 46.
32 VANNINI, Marco. *Introdução à mística*, p. 11.

8. SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN: A MÍSTICA DESDE A INFÂNCIA

Pedro Henrique Borges[1]

Introdução

Sophia de Mello Breyner Andresen, uma das mais destacadas escritoras portuguesas do século XX, aborda em sua obra temas profundos e universais, entre eles, a relação entre vida e morte. Sua poesia e prosa são permeadas por uma reflexão constante sobre a finitude humana, a busca por transcendência e a ligação intrínseca entre o mundo natural e o destino humano. Este capítulo explora a maneira como Sophia trata esses temas em suas obras, destacando a simbologia dos elementos naturais, as influências mitológicas e filosóficas, bem como a presença do cristianismo em sua visão poética. Sophia viveu entre os anos de 1909 e 2004, se formou em Filologia Clássica na Universidade de Lisboa, em 1939 e sua atividade como escritora se inicia entre as décadas de 1930 e 1940 e segue até sua morte.

Sua primeira publicação é *Poesia*, de 1944, mas em sua casa, foram achados em uma arca de cânfora, cadernos antigos de poemas, datados entre 1933 e 1941, alguns danificados e posteriormente restaurados. Entre esses cadernos estavam os "cadernos rasgados", mencionados na obra poética da autora, como em *O Nome das Coisas* (1977). Esses cadernos contêm os primeiros esboços de poemas, mostrando influências iniciais e versões de poemas que seriam publicados mais tarde. Por exemplo, o poema "Dia do Mar" (1947) apresenta uma evolução

na escolha de palavras, refletindo a busca da autora por clareza e despojamento linguístico.

A partir de 1963, uma nova dimensão na poesia da autora emerge, caracterizada por luminosidade e elementos naturais, contrastando com o tom depressivo de suas primeiras obras. Nos cadernos, a consciência da morte aparece como uma constante, influenciando suas reflexões poéticas. Essa temática é visível em anotações e esboços, destacando a transição entre a exaltação da vida e a serenidade diante da morte.

O estudo desses cadernos revela a formação de uma linguagem singular, as escolhas e hesitações da autora, e como elementos de seus primeiros escritos foram reutilizados em suas publicações posteriores, evidenciando um processo contínuo de refinamento poético.

Vemos a importância da visualidade na poesia, evidenciando a dualidade entre um sentimento de cerco depressivo e encantamentos mitológicos. Poemas dos cadernos rasgados revelam essa tensão, como em versos que falam de muros e deuses luminosos. A melancolia do cerco é contrastada com um desejo de evasão, presente em imagens de jardins e mares que simbolizam a busca por liberdade.

A visualidade fantástica e surreal também aparece em poemas inéditos, como "Os Animais", onde os olhos dos animais brilham como ouro. A autora confessa em um manuscrito dos anos 1980 que sua escrita nasceu de uma noite primaveril e ventosa, misturando êxtase e pânico, uma polaridade constante em sua obra, entre a degradação e a luminosidade das coisas.

O espólio revela esboços que mostram a evolução temática e prosódica, com motivos recorrentes como noite, mar, jardim e morte. A influência de poetas simbolistas e surrealistas, como Teixeira de Pascoaes, é evidente em poemas inéditos e em suas descrições de noites misteriosas e figuras fantasmagóricas.

Um dos trechos mais notáveis descreve uma memória primaveril de antes do nascimento da autora, onde a calma primordial é destruída por uma mulher que abre a janela, trazendo a vida e o amor como forças

perturbadoras. Essa visão reflete a tragédia e a consciência do desastre que permeia a poesia, equilibrando maravilhamento e melancolia.

> A coisa mais antiga de que me lembro é uma tarde de Primavera em que eu talvez ainda não tivesse nascido. Pelo menos não me lembro de estar ali – só me lembro da claridade difusa daquele quarto em que a Primavera entrava. Uma calma infinita poisava sobre as coisas – como se fosse o princípio do mundo e tudo estivesse ainda intocado.
>
> E eu vi uma mulher alta e branca atravessar o quarto e abrir a janela. Um cheiro de terra e de rosas e de tílias subia do jardim. Com certeza tinha chovido. Contra a luz os cabelos da mulher ficaram loiros e eram como um halo de nevoeiro doirado. Mas havia nesse doirado um tal ardor, um fogo tão intenso e tão secreto que toda a minha paz foi subitamente destruída.[2]

Notamos a influência do poeta Teixeira de Pascoaes e de Ruy Cinatti na obra de Sophia de Mello Breyner Andresen. A influência de Pascoaes é evidente em poemas que destacam uma natureza irreal e alucinada, como um fragmento de 1935 que idealiza as tardes outonais e a pureza das noites invernais. Em 1989, Sophia publica o poema "Pascoaes", que celebra a conexão profunda entre natureza e poesia, evocando imagens de brumas, estrelas e a união com o universo.

Ruy Cinatti, outro poeta influente na juventude de Sophia, é reconhecido por sua peregrinação espiritual e inquieta. Essa influência é notável em "Coral" (1950), um livro melancólico e marcado por um desejo de exílio e recuperação de momentos de beleza efêmera. A figura de Cinatti emerge em imagens poéticas de partida e aventura, como num poema onde uma cidade parte como um navio pela noite.

A relação poética com Cinatti é reafirmada em *Ilhas* (1989) e no poema "Aquele que partiu", de *Mar Novo* (1958). Em "O Vidente" (1944), Sophia explora a figura do poeta como um mensageiro visionário, uma imagem que reflete a influência de Cinatti e a visão sacral da poesia como portadora de uma verdade profunda e transcendente.

Sophia vê o poeta como alguém habitado por uma voz intemporal e visionária, uma característica que Cinatti personifica. Esta visão do poeta inspirado e sacrificial é evidente em seus poemas e manuscritos, onde a figura de Cinatti é associada a uma dimensão messiânica e poética, destacando a relação entre poesia e espiritualidade.

A obra de Sophia

A poesia de Sophia se distingue por sua limpidez, o que muitas vezes dificulta a crítica. No entanto, com o tempo, a obra de Sophia ganhou enorme reconhecimento crítico e é amplamente estudada. A sua poesia, escrita num contexto de grandes tensões históricas, reflete tanto a beleza de um mundo perfeito quanto a luta contra a injustiça e a opressão. Sophia cria um universo alternativo de beleza sem abdicar da responsabilidade ética, principalmente a partir do seu *Livro Sexto*.

Sua escrita é marcada por um esforço constante para alcançar uma difícil harmonia entre a matéria do mundo e o verbo poético, tentando superar o dualismo platônico entre ser e aparência. Nesse processo, há uma positividade original que interage tanto com o esplendor do mundo quanto com a ideia de transcendência.

No universo de sua obra, o mar, recorrente na poesia portuguesa, é um dos elementos mais presentes. Ele pode representar o infinito, a eternidade e a constante mudança. Em muitos de seus poemas, o mar é descrito como um lugar de encontro entre a vida e a morte, um espaço onde as duas se fundem e se transformam. A terra, em contrapartida, é um símbolo da permanência e da fertilidade. Ela representa a vida que se renova constantemente, mas também a morte, pois é na terra que os corpos retornam ao pó. Sophia usa a terra para ilustrar a dualidade entre a vida e a morte, mostrando como elas são interdependentes.

As estrelas e o vento são utilizados para representar o tempo e a eternidade. As estrelas, fixas e imutáveis, simbolizam a constância do cosmos, enquanto o vento, sempre em movimento, representa a tran-

sitoriedade da vida humana. Juntos, esses elementos ajudam Sophia a expressar a complexa relação entre a eternidade do universo e a finitude da existência humana.

> Aqui a bruma a noite o sete-estrelo
> O sussurrar de brisas e de fonte
> Aqui o tempo anterior puro horizonte
> O ser um com a luz a flor o monte
> A terra se desvenda verso a verso
> Seu rosto é de pinhais sombras e mágoas
> Aqui o puro emergir: luas e águas
> E o antigo tempo irmão do universo[3]

Sophia é uma poeta do real, sua poesia é concreta, palpável, visual. A autenticidade do ser diante da morte, ressoa na obra de Sophia. A busca por uma verdade existencial e a exploração da finitude humana são temas centrais em sua poesia. Sophia utiliza essas ideias para aprofundar suas reflexões sobre a vida e a morte, buscando uma compreensão mais profunda da existência humana.

> Pois a poesia é a minha explicação com o universo, a minha convivência com as coisas, a minha participação no real, o meu encontro com as vozes e as imagens. Por isso, o poema não fala de uma vida ideal, mas sim de uma vida concreta: ângulo da janela, ressonância das ruas, das cidades e dos quartos, sombra dos muros, aparição dos rostos, silêncio, distância e brilho das estrelas, respiração da noite, perfume da tília e do orégão.[4]

A relação entre vida e morte é explorada de maneira profunda em diversos poemas de Sophia. Sophia evoca a flor *Asphodelus*, associada ao submundo na mitologia grega, por exemplo. A flor, que era a favorita de Hades, simboliza a morte e o além, na Grécia contemporânea é usada para enfeitar cemitérios. O poema reflete sobre a vida não vivida e a tristeza pela perda, usando a flor como um símbolo da morte.

Colhe pálida sombra os asphodelos
Roxos do prado onde caminha a vida
Cujo destino foi só não ser vivida
Põe coroas de pranto em teus cabelos.[5]

Sophia escreve sobre a perda e a ausência dos amigos falecidos, confrontando a dor da separação com a aceitação da vida presente. É uma meditação sobre a permanência da memória e a continuidade do amor, mesmo após a morte.

Eis que morrestes – agora já não bate
O vosso coração cujo bater
Dava ritmo e esperança ao meu viver
Agora estais perdidos para mim […][6]

Em "Hora da Partida" descreve o momento da partida, metaforizado pelo escurecimento do jardim e o passar do vento. Sophia explora a sensação de separação e a transformação que acompanha a morte, destacando a transição entre a vida e o além.

A hora da partida soa quando
Escurece o jardim e o vento passa,
Estala o chão e as portas batem, quando
A noite cada nó em si deslaça.[…][7]

Influências mitológicas e filosóficas

A obra de Sophia é fortemente influenciada pela mitologia grega e pelo existencialismo. Ela utiliza referências a figuras e mitos clássicos para ilustrar a luta entre a vida e a morte, trazendo uma dimensão atemporal e universal para suas reflexões.

A mitologia grega é uma fonte constante de inspiração para Sophia. Figuras como Orfeu e Hades aparecem em seus poemas, simbolizando a arte, a busca por compreensão e aceitação da morte. A flor *Asphodelus*, mencionada anteriormente, é um exemplo claro dessa influência mitológica. A cidade de Epidauro é recorrente em sua obra, assim como a figura do Minotauro, uma criatura feroz, aprisionada em um labirinto e devoradora dos homens.

> Eis-me vestida de sol e de silêncio. Gritei para destruir o Minotauro e o palácio. Gritei para destruir a sombra azul do Minotauro. Porque ele é insaciável. Ele come dia após dia os anos da nossa vida. Bebe o sacrifício sangrento dos nossos dias. Come o sabor do nosso pão a nossa alegria do mar. Pode ser que tome a forma de um polvo como nos vasos de Cnossos. Então dirá que é o abismo do mar e a multiplicidade do real. Então dirá que é duplo. Que pode tornar-se pedra com a pedra alga com a alga. Que pode dobrar-se que pode desdobrar-se. Que os seus braços rodeiam. Que é circular. Mas de súbito verás que é um homem que traz em si próprio a violência do toiro.[8]

As viagens de Sophia à Grécia também desempenharam um papel significativo em sua obra. A experiência direta com a paisagem e a cultura gregas inspirou muitos de seus poemas, onde ela busca capturar a essência do espírito grego e a beleza atemporal da terra helênica.

Cristianismo e transcendência

Embora Sophia tenha uma formação católica, sua abordagem à morte não se limita à perspectiva religiosa tradicional. Em vez disso, ela combina elementos cristãos com uma visão poética e universal da transcendência. A busca pela eternidade e pelo absoluto é uma constante em sua poesia, refletindo sua tentativa de reconciliar a existência autêntica terrena com a espiritualidade.

Sophia de Mello Breyner Andresen nasceu em uma família católica e foi educada dentro dos princípios do cristianismo. Essa formação religiosa moldou sua visão de mundo e influenciou sua produção literária. A espiritualidade e os valores cristãos são temas que aparecem em sua poesia, onde ela explora questões de fé, moralidade, justiça e transcendência.

Em seus poemas, Sophia frequentemente busca uma conexão com o divino e reflete sobre a presença de Deus no mundo e na natureza. Sua obra é permeada por uma busca constante pela verdade e pelo absoluto, aspectos que podem ser relacionados com sua fé cristã. Ela utiliza símbolos e referências cristãs para aprofundar suas reflexões poéticas. Imagens de luz, salvação, redenção e eternidade aparecem em seus poemas, ilustrando sua visão cristã do mundo.

Senhor se da tua pura justiça
Nascem os monstros que em minha roda eu vejo
É porque alguém te venceu ou desviou
Em não sei que penumbra os teus caminhos

Foram talvez os anjos revoltados.
Muito tempo antes de eu ter vindo
Já se tinha a tua obra dividido

E em vão eu busco a tua face antiga
És sempre um deus que nunca tem um rosto

Por muito que eu te chame e te persiga.[9]

A ética cristã é outro elemento importante na obra de Sophia. Ela é conhecida por seu compromisso com a justiça e a solidariedade, valores centrais do cristianismo. Sophia aborda temas como a luta contra a opressão, a defesa dos direitos humanos e a busca pela paz, refletindo sua crença na dignidade e no valor intrínseco de cada ser humano.

Nascida em uma família católica e aristocrática, se alinhou com os católicos progressistas que, no final da década de 1950, romperam com o regime salazarista em Portugal. Junto com seu marido, o jornalista Francisco Sousa Tavares, Sophia participou ativamente da oposição ao regime através do Centro Nacional de Cultura em Lisboa. Ela foi uma das fundadoras da Comissão Nacional de Socorro aos Presos Políticos e, após a Revolução dos Cravos de 1974, que pôs fim ao salazarismo, foi eleita deputada constituinte pelo Partido Socialista.

Este compromisso se manifestou de forma significativa durante o regime ditatorial de António de Oliveira Salazar, especialmente com sua participação no *Manifesto dos 101 Católicos contra a Política Colonial da Ditadura* em 1961. Este documento denunciava a política colonialista portuguesa, destacando a repressão brutal e a insustentabilidade moral e política da manutenção das colônias africanas através da força. O manifesto, assinado por Sophia e outras figuras respeitadas, provocou represálias do regime, mas também expôs fissuras dentro da sociedade portuguesa e incentivou uma consciência crítica entre os católicos portugueses. A participação de Sophia neste ato de dissidência política destacou seu compromisso com a justiça e a liberdade, solidificando seu legado como defensora dos direitos humanos. Sua atuação política, juntamente com sua obra literária, deixou um exemplo duradouro de integridade e coragem, continuando a inspirar aqueles que buscam um mundo mais justo e humano.

Relação com outros poetas

> Quando a atividade dos escritores de um dado período se integra em tal sistema, ocorre outro elemento decisivo: a formação da continuidade literária, – espécie de transmissão da tocha entre corredores, que assegura no tempo o movimento conjunto, definindo os lineamentos de um todo. É uma tradição, no sentido completo do termo, isto é, transmissão de algo entre os homens,

> é o conjunto de elementos transmitidos, formando padrões que se impõem ao pensamento ou ao comportamento, e aos quais somos obrigados a nos referir, para aceitar ou rejeitar. Sem esta tradição não há Literatura, como fenômeno de tradição.[10]

Quando um autor de grandeza excepcional surge em um país, todo o cânone literário passa por uma redefinição. Fernando Pessoa foi um desses autores em Portugal, e sua obra teve um impacto profundo na literatura portuguesa do século XX, influenciando significativamente Sophia de Mello Breyner Andresen. A obra de Pessoa é marcada pela fragmentação do eu e pela complexidade de suas múltiplas personas. Essa abordagem influenciou a forma como Sophia lida com a identidade e a subjetividade em sua poesia. Enquanto Pessoa explorava a pluralidade do eu, Sophia adotou uma abordagem mais concreta e sensível, focando na materialidade do mundo e na linguagem como revelação do ser.

Sophia evoca Pessoa especialmente quando fala sobre o fazer do poeta, uma metapoesia. Ela reconhece a influência de Pessoa em sua própria reflexão sobre a arte poética, utilizando elementos de sua obra para explorar a criação poética e a busca pela verdade.

(evocando Fernando Pessoa)

A claridade frontal do lugar impõe-me a tua presença
O teu nome emerge como se aqui
O negativo que foste de ti se revelasse

Viveste no avesso
Viajante incessante do inverso
Isento de ti próprio
Viúvo de ti próprio
Em Lisboa cenário da vida
E eras o inquilino de um quarto alugado por cima de uma leitaria
O empregado competente de uma casa comercial

O frequentador irónico delicado e cortês dos cafés da Baixa
O visionário discreto dos cafés virados para o Tejo

(Onde ainda no mármore das mesas
Buscamos o rastro frio das tuas mãos
– O imperceptível dedilhar das tuas mãos)

Esquartejado pelas fúrias do não-vivido
À margem de ti dos outros e da vida
Mantiveste em dia os teus cadernos todos
Com meticulosa exactidão desenhaste os mapas
Das múltiplas navegações da tua ausência [...][11]

Além de Pessoa e muitos outros poetas citados anteriormente, Sophia de Mello Breyner Andresen e o poeta brasileiro João Cabral de Melo Neto mantiveram uma amizade marcada por um respeito mútuo e pela troca de influências literárias. Ambos os poetas compartilham uma abordagem rigorosa e disciplinada à poesia, embora suas temáticas e estilos sejam distintos

João Cabral de Melo Neto é conhecido por sua poesia concreta e precisa, que evita o lirismo e a sentimentalidade. Sophia, por outro lado, embora seja sensível e lírica, também exibe um rigor formal em sua escrita. Ambos os poetas buscam a clareza e a verdade em suas obras, utilizando a poesia como um meio de explorar a realidade de maneira objetiva.

Após o encontro com João Cabral em Sevilha, no final dos anos 1950, a poesia dele, com seu estilo conciso e concreto, inspirou Sophia a buscar uma voz poética mais anônima e livre, enfatizando a simplicidade e a concretude. Essa influência é evidente em seus livros *O Cristo Cigano* e *Livro Sexto*, onde Sophia começa a usar versos mais curtos e uma linguagem mais direta, refletindo o impacto do estilo de João Cabral.

Sophia e João Cabral desenvolveram uma amizade duradoura e significativa, encontrando-se em várias ocasiões em Lisboa e no Porto, onde ele serviu como Cônsul do Brasil. Essa relação não só influenciou a poesia de Sophia, mas também representou um intercâmbio cultural e uma conexão profunda com a poesia brasileira.

A correspondência e a interação literária entre Sophia e João Cabral de Melo Neto mostram como suas obras dialogam e se enriquecem mutuamente. Sophia admira a economia de palavras e a precisão de João Cabral, enquanto ele aprecia a profundidade lírica e a sensibilidade de Sophia.

A palavra faca
De uso universal
A tornou tão aguda
O poeta João Cabral
Que agora ela aparece
Azul e afiada
No gume do poema
Atravessando a história
Por João Cabral contada.[12]

João Cabral também foi afetado diretamente por Sophia, no poema "Elogio da Usina e de Sophia de Mello Breyner Andresen", ele vai além de uma simples homenagem à poeta portuguesa Ele revela uma abordagem poética compartilhada por ambos os autores: a concepção do poeta como um artesão das palavras. Essa ideia é ilustrada pela imagem do "tecelão" e pela comparação com as "usinas", assim como pela unidirecionalidade do processo de criar e desfazer, remetendo à imagem clássica de tecer um texto. Este processo envolve paciência e reflexão para refinar os materiais que formam o poema. Contudo, poetas como Sophia não se limitam a essa unidirecionalidade: retornam ao poema e, por extensão, à poesia, recriando a partir dos mesmos materiais.

O engenho banguê (o rolo compressor,
mais o monjolo, a moela da galinha,
e muitas moelas e moendas de poetas)
vai unicamente numa direção: ida.
Ele faz quando na ida, ou ao desfazer
em bagaço e caldo; ele faz o informe;
faz-desfaz na direção de moer a cana,
que aí deixa; e que de mel nos moldes
madura só, faz-se: no cristal que sabe,
o do mascavo, cego (de luz e corte).

2
Sophia vai de ida e de volta (e a usina);
ela desfaz-faz e faz-desfaz mais acima,
e usando apenas (sem turbinas, vácuos)
algarves de sol e mar por serpentinas.
Sophia faz-refaz, e subindo ao cristal,
em cristais (os dela, de luz marinha).[13]

Artes Poéticas

As *Artes Poéticas* de Sophia de Mello Breyner Andresen são uma série de reflexões profundas e reveladoras sobre a natureza da poesia e o papel do poeta. Através de uma linguagem lírica e introspectiva, Sophia nos convida a explorar a íntima relação entre a poesia, a natureza, o íntimo, o mar, o processo criativo e a memória. Cada um desses textos oferece uma visão única e valiosa da prática poética, revelando a profundidade e a complexidade da arte de Sophia. Em sua obra, a poesia não é apenas uma forma de expressão, mas um meio de autoconhecimento, de conexão com o mundo e de transformação da experiência humana em arte. Podemos analisar os textos de *Artes Poéticas*, alguns de fato escritos,

outros transcritos de falas de Sophia, como uma teorização de sua obra literária e de seu ofício.

Arte Poética I

Em "Arte Poética I", Sophia explora a relação entre o poeta e o mundo. Ela descreve uma visita a uma loja de barros em Lagos, onde observa ânforas de barro pálido e reflete sobre a beleza poética e a conexão profunda entre a arte e a natureza. A autora contrasta a harmonia encontrada na simplicidade dos objetos tradicionais com o mundo fragmentado e desintegrado do exterior. A ânfora de barro se torna um símbolo de paz, alegria e ligação com o mundo, representando a busca contínua por um "reino" de unidade e harmonia na experiência humana.

Arte Poética II

"Arte Poética II" aborda a introspecção e a autorreflexão como elementos essenciais da criação poética. Para Sophia, a poesia é uma expressão do íntimo do ser, uma revelação das verdades mais profundas e pessoais do poeta. Esse processo de introspecção exige uma sinceridade absoluta, onde o poeta deve confrontar suas próprias emoções, medos e desejos ao passo que também é uma antena, captando o mundo à sua volta. Sophia vê a poesia como um meio de autoconhecimento e de comunicação das experiências humanas mais profundas. O poeta deve ser capaz de transformar suas vivências pessoais em algo universal, que ressoe com os sentimentos e as experiências de outros.

A poeta explora a essência da poesia como uma arte do ser. A poesia não exige especialização, ciência, estética ou teoria, mas sim a inteireza do ser, uma consciência profunda, fidelidade pura e uma intransigência completa. A autora vê a poesia como uma forma de explicação e convivência com o universo, refletindo a vida concreta através de imagens

e sons reais. Diferenciando-se do artesanato, que requer técnica e especialização, a poesia surge da própria relação íntima e necessária do poeta com o mundo. O rigor do poema nasce da intensidade vivida, e no poema, a autora reconhece seu caminho e sua vida.

Arte Poética III

Em "Arte Poética III", Sophia começa lembrando de quarto em frente do mar. O mar, uma metáfora poderosa para a poesia portuguesa com sua imensidão e mistério, simboliza a profundidade e a vastidão da experiência poética. Assim como o mar é insondável e sempre em movimento, a poesia de Sophia busca captar a fluidez e a complexidade da vida.

O mar é também um símbolo de transformação e de renascimento. Sophia vê a poesia como uma forma de mergulhar nas profundezas da alma e emergir renovada, trazendo à superfície novas percepções e verdades.

Ela reflete sobre a íntima relação entre a poesia e o real. Sophia recorda a experiência de uma felicidade pura e direta ao observar o mar e uma maçã, simbolizando a presença real das coisas. Ela reconhece essa sensação em obras de artistas como Homero e Amadeo de Souza-Cardoso. A poesia, para Sophia, é uma perseguição do real e busca uma relação justa com o mundo, conduzindo inevitavelmente à busca por justiça. A moral poética é intrínseca e baseada na realidade vivida. A autora enfatiza que o artista, mesmo isolado, influencia a sociedade através de sua obra, promovendo liberdade e dignidade. Conclui destacando a união dos escritores pela língua e pela confiança no progresso.

Arte Poética IV

O texto aborda a experiência de Sophia de Mello Breyner Andresen em relação ao processo de criação poética. Fernando Pessoa dizia: "Acon-

teceu-me um poema".[14] Sophia descreve como os poemas "acontecem" espontaneamente, surgindo como ditados que ela escuta e transcreve. Ela relaciona essa forma de criação ao seu encontro inicial com a poesia na infância, antes de saber ler. A autora reflete sobre a dificuldade de descrever o processo de fazer um poema, mencionando a importância de um equilíbrio especial da atenção e uma paixão obstinada pelo real. Sophia distingue entre o trabalho artesanal de organização dos versos e o surgimento espontâneo dos poemas, citando exemplos específicos como "Crepúsculo dos Deuses" e "O Cristo Cigano". Ela conclui com a ideia de que os poemas surgem quando ela se cala, ressaltando a natureza misteriosa e quase mística do processo criativo.

Arte Poética V

Em "Arte Poética V", Sophia explora a relação entre a poesia e a memória. Para ela, a memória é uma fonte vital de inspiração, onde as lembranças e as experiências do passado são transformadas em matéria poética. A memória não é apenas um repositório de fatos, mas um campo fértil de emoções e significados.

A poesia de Sophia busca capturar a essência das lembranças, transformando-as em algo vivo e presente. A memória, em sua obra, é um meio de manter viva a conexão com o passado, enquanto se cria algo novo e relevante para o presente.

Sophia reflete sobre sua experiência inicial com a poesia durante a infância, quando ouviu e memorizou o poema tradicional português "Nau Catrineta". Antes de saber ler, ela acreditava que os poemas eram parte do universo e não criados por pessoas. Esse sentimento de que a poesia é uma respiração do mundo influenciou toda a sua vida, levando-a a buscar escrever esse poema imanente. Ela enfatiza que a poesia requer silêncio, vazio e despersonalização. Sophia descreve uma experiência em Epidauro, onde ao recitar um poema, ouviu sua voz ecoar de forma impessoal e livre, simbolizando a verdadeira essência da poesia.

As relações entre o místico e o mundano, o presente e a história, os elementos da natureza, sua existência permeada pela vida e morte na obra de Sophia de Mello Breyner Andresen são complexas e multifacetadas. Utilizando uma rica tapeçaria de símbolos naturais, mitológicos e filosóficos, Sophia explora a inevitabilidade da morte e a busca pela eternidade. Sua poesia é uma meditação contínua sobre a finitude humana, a memória e a transcendência, oferecendo uma visão profunda e sensível sobre a condição humana. A combinação de elementos cristãos com uma visão poética universal confere à sua obra uma dimensão espiritual e ética que continua a ressoar com os leitores contemporâneos, mantendo sua relevância e importância na literatura portuguesa.

Em conclusão, a obra de Sophia de Mello Breyner Andresen se destaca por uma profunda reflexão sobre a condição humana, abordando temas universais como vida, morte e transcendência. Sua poesia, marcada pela harmonia entre o concreto e o transcendente, utiliza elementos naturais, mitológicos e filosóficos para explorar a dualidade entre a finitude e a eternidade. Influenciada por figuras como Fernando Pessoa e João Cabral de Melo Neto, Sophia desenvolveu uma linguagem poética única, onde a beleza do mundo se entrelaça com uma responsabilidade ética e espiritual. Sua obra continua a inspirar e ressoar com leitores contemporâneos, reafirmando seu lugar como uma das mais importantes vozes da literatura portuguesa do século XX.

Referências

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. A hora da partida. *In*: *Obra poética*. 3. ed. Porto: Assírio & Alvim, 2015.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. A palavra faca. *In*: *Obra poética*. 3. ed. Porto: Assírio & Alvim, 2015.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. Arte poética II. *In*: *Obra poética*. 3. ed. Porto: Assírio & Alvim, 2015.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. Arte poética IV. *In*: *Obra poética*. 3. ed. Porto: Assírio & Alvim, 2015.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. Carta aos amigos mortos. *In*: *Obra poética*. 3. ed. Porto: Assírio & Alvim, 2015.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. Cíclades. *In*: *Obra poética*. 3. ed. Porto: Assírio & Alvim, 2015.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. Epidauro. *In*: *Obra poética*. 3. ed. Porto: Assírio & Alvim, 2015.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. Mar novo. *In*: *Obra poética*. 3. ed. Porto: Assírio & Alvim, 2015.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Obra poética*. 3. ed. Porto: Assírio & Alvim, 2015.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. Os asphodelos. *In*: *Obra poética*. 3. ed. Porto: Assírio & Alvim, 2015.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. Pascoaes. *In*: *Obra poética*. 3. ed. Porto: Assírio & Alvim, 2015.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia Limitada, 1997.

MELO NETO, João Cabral de. *A educação pela pedra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

NOTAS

1 Doutorando em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela PUC-Rio.
2 ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Obra poética*, p. 11-12.
3 *Ibid.*, p. 720.
4 *Ibid.*, p. 832.
5 *Ibid.*, p. 437.
6 ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Carta aos amigos mortos*, p. 435.
7 ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *A hora da partida*, p. 98.
8 ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Epidauro*, p. 515.
9 ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Mar novo*, p. 324.
10 CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*, p. 24.
11 ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Cíclades*, p. 602.
12 ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *A palavra faca*, p. 380.
13 MELO NETO, João Cabral de. *A educação pela pedra*, p. 208.
14 ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Arte poética IV*, p. 838.

PARTE II
MULHERES: LITERATURA MÍSTICA

Nesta seção que insere o feminino na mística e na literatura, damos um espaço merecido às mulheres que tiveram suas experiências místicas e as expressaram – voluntaria ou involuntariamente – na literatura.

Começamos pela Doutora da Igreja, Santa Teresa d'Ávila (Espanha, 1515-1582), que foi intimada a registrar os fortes fenômenos místicos por que passou em uma literatura inspiradora e transformadora. Para a Santa de Ávila, o autoconhecimento autêntico é baseado na comunhão íntima com Deus, donde bebemos da sabedoria divina que ilumina a nossa razão com a fé: isto é mística! Iniciar o caminho da oração e da contemplação com esse autoconhecimento libertador permite superar o egoísmo, reconhecendo que o ser humano não basta a si mesmo, mas encontra em Deus seu porto seguro. Um aspecto marcante de Santa Teresa é a relação entre o amor místico e o erotismo, os quais convergem na sua obra através de uma profunda exploração da relação entre a alma e Deus. O ser humano é, em essência, incompleto e, portanto, desejoso da completude: o erotismo é a busca constante da completude existencial; é a luta interior que não cansa de perseguir os caminhos da saciedade. O divino, sendo a essência da completude e, também um mistério, desperta o interesse de ser conhecido.[1]

Teresa traduz a mística na literatura, porque é forçada a colocar em palavras, a sua experiência de Deus, como o faz em seu livro *Castelo Interior*: na "transverberação" há um processo intenso, inefável e ao mesmo tempo imperativo em se comunicar. Paralelamente, destaca no *Livro da vida* que uma autêntica espiritualidade deve partir sempre de Cristo, da Humanidade de

Cristo, ou como diz repetidas vezes, de sua Humanidade Sacratíssima. A "inabitação" de Deus na alma, e o convite divino ao amor, levam Teresa a sofrimentos espirituais e corporais, mas a um sofrer por desejar o aninhar-se em Deus e por perceber a Sua grandeza e a miséria de si mesma.[2]

Quase um século depois de Santa Teresa e em uma colônia da Espanha, Sor Juana Inés de la Cruz (Nova Espanha – México, 1651-1695) se mostra como exemplo de protagonismo da mulher no século XVII, em sua experiência mística e eclesial. Sor Juana se destacou como brilhante escritora, poetisa e literária, em um período que as mulheres eram impedidas de ter acesso à academia ou de se pronunciarem sobre temas sociais, religiosos e científicos. Pelos seus enormes esforços para produzir uma literatura de qualidade, põe em evidência a importância dos direitos das mulheres: para Sor Juana o desejo pela verdade não é um capricho pessoal, mas um presente de Deus, o que a fez chamar de "impulso natural" que Deus colocou nela.[3]

Através de um debate teológico e literário com o famoso padre Antônio Vieira, Sor Juana mostra, com intelectualidade e fineza, seu desacordo com o padre. Toda esta "petulância" é escrita através de uma lucidez poética composta de nobres metáforas e simbologias, extravagante em formalidade e aspereza marcada pela oposição, conflito, sofrimento, ausência, silêncio amoroso e angústia existencial.[4]

Registrando uma experiência muito mais recente e extremamente traumática, Scholastique Mukasonga (Ruanda, 1956-), escritora franco-ruandesa, sobrevivente do genocídio dos tutsis de 1994, é apresentada através do que chamamos de "literatura como testemunho". Este gênero se caracteriza pela introdução de narrativas do trauma como forma de reconstruir ambientes históricos nos quais seus autores viveram as experiências que narram. Scholastique dá voz, por sua literatura, a minorias, refugiados, sobreviventes de guerras e genocídios, perseguidos políticos e tantas outras vítimas de violações dos direitos humanos. Dessa forma, o testemunho salienta a relação entre o discurso histórico e o ficcional, ainda que os traumas dificultem qualquer tipo de "reprodução pura" do fato.[5]

Na mesma linha de Scholastique, apresenta-se Simone Weil (França, 1909-1943), e seu sofrimento como o caminho para a mística. Simone constrói seu pensamento partindo da convicção de que a filosofia apenas se sustenta se, junto ao pensamento, houver uma aplicação da ética. Por isso, percebemos que seus escritos possuem um olhar extremamente pessoal, onde não encontramos uma produção em estrutura sistemática, mas sim, textos que brotam de uma experiência vivencial intensa. Assim, para experimentar o sacrifício e a dor, Simone vai trabalhar, voluntariamente, como operária, fazendo conviver sua fragilidade física com o trabalho semiescravo das manufaturas europeias do início do século XX. Weil faz uma distinção entre o infortúnio, o sofrimento e a dor física. Entende que o infortúnio, como alavanca que conduz o humano a se sentir reduzido a nada, é capaz de atingir a alma em sua plenitude, ao passo que a dor e o sofrimento *per se* não a atingem necessariamente.[6]

Completando a literatura do sofrimento, a obra de Etty Hillesum (Holanda, 1914 – Auchwitz, 1943) é apresentada, aqui, de uma maneira irreverente, através da comparação com a música "Hora do Almoço" de Antônio Carlos Gomes Belchior Fontenelle Fernandes (1946-2017) – o compositor brasileiro Belchior. O diário de Etty Hillesum e a música de Belchior proporcionam um encontro sensível: as ligações familiares, a casa, o centro da mesa, a mão que prepara a comida ou o grito da mãe que chama, demonstram as experiências de ambos, entre os medos e as coragens. Unir uma experiência de vida intensa de uma jovem judia morta em Auschwitz em 1943 e um jovem nordestino que nasceu em 1946 é o privilégio que a poesia, especialmente a teopoética, oportuniza. São pontos de contato que acercam o preconceito assassino contra os judeus e o preconceito tácito que exclui ou "mata" os nordestinos que migram em busca de melhores condições de vida.[7]

A mística se apresenta de diversas formas no ser humano, através de fenômenos que oscilam entre o *tremendum* (terrível) e o *fascinans* (fascinante). Traduzir a mística em literatura é sempre muito difícil, mas sempre se produz um texto inspirador. A literatura nos permite entrar na mística de suas autoras, viver com elas as experiências e revalorizar a nossa própria vida. Disso se trata a expressão da mística feminina na literatura.

NOTAS

1 AMORIM, Anderson M. *Teresa de Ávila*: o amor místico na inter-relação entre mística e erotismo.
2 CUNHA, Rogério G. A. *Teresa de Ávila*: a humanidade como mediação para a experiência trinitária de Deus.
3 LIMA, José Eder R. *Sor Juana Inés de la Cruz*: o protagonismo da mulher no século XVII.
4 TOKARSKI, Luciano. *Sor Juana Inés de la Cruz*: a mística da fineza do amor de Deus e da inteireza do feminino.
5 FERREIRA, Ricardo Alexandre. *Scholastique Mukasonga*: a literatura como testemunho e reverência à memória coletiva.
6 ANDRADE JR., Ivanilton A. *Simone Weil e Jürgen Moltmann*: uma aproximação a partir do sofrimento como lugar comum.
7 GOULART, Sergio Ovidio W. *Etty Hillesum e Belchior*: um diálogo da centralidade da mesa para a vida.

1. TERESA DE ÁVILA: O AMOR MÍSTICO NA INTER-RELAÇÃO ENTRE MÍSTICA E EROTISMO

Anderson Moura Amorim[1]

Introdução

Teresa de Ávila, conhecida como Santa Teresa de Jesus (1515-1582), foi uma figura importante do misticismo cristão do século XVI, cujos escritos se tornaram clássicos da literatura cristã. Ela se destacou pelos ensinamentos que promoviam uma vida espiritual centrada no crescimento da piedade prática. Além disso, em suas reflexões sobre a vida eterna, Teresa empregou metáforas para desenvolver sua Filosofia Mística, consolidando-se não apenas como uma figura proeminente na literatura cristã, mas também como uma das principais escritoras femininas da literatura espanhola de seu tempo e períodos subsequentes até a contemporaneidade.[2] Assim, alguns estudiosos têm explorado em sua obra a relação entre o erotismo e a experiência mística, um tema central de interesse em nosso estudo.

A obra de Teresa de Ávila, permeada pela linguagem mística e literária, desafia análises completas devido à sua complexidade simbólica. Seus escritos, caracterizados por digressões e uma autenticidade profunda, buscam instruir sobre a vida espiritual de forma íntima e genuína, estabelecendo uma conexão direta com o leitor. Em suas autobiografias notáveis, como *Vida* e *Caminho de Perfeição*, Teresa utiliza uma linguagem rica em imagens sensuais e eróticas para descrever

sua relação com o Divino. Essa abordagem levou alguns estudiosos a interpretarem sua experiência mística como um tipo de erotismo espiritual. Como apontado por Prates, "com um estilo singular, a escrita de Teresa envolve o leitor, incentivando a interação, sendo simultaneamente atrativa e instigante".[3]

Teresa descreve a união com Deus como uma experiência íntima e profunda, comparável ao amor e à união física entre um homem e uma mulher, utilizando termos como "ardor interior" e "fogo celestial".[4] A linguagem sensual em suas obras tem provocado debates entre estudiosos: alguns a interpretam como metáforas do amor divino, uma forma de expressar a intensidade e a profundidade desse amor de maneira mais acessível e tangível, enquanto outros a veem como uma expressão genuína da dimensão erótica na experiência mística.[5]

Inobstante várias interpretações sobre a vida espiritual de Teresa, este estudo, pretende, a partir da pesquisa bibliográfica como metodologia, tendo como apoio teórico, principalmente, nos trabalhos: *El fenómeno místico: estudio comparado* (2009) de Juan Martin Velasco, *O Erotismo* (2004) de Georges Bataille, *Mystical Theology: the Science of love* (1996) de William Johnston, *Estudos sobre o Barroco* (2002) de Helmut Hatzfeld, além de diversos estudos sobre os escritos místicos da Idade Média, analisar a experiência mística do êxtase teresiano, como inter-relação entre mística e erotismo que se fundem como experiência do abandono ao absoluto, e consequentemente se transforma em aspiração à vida divina.

Para tanto, cumpre dizer que o estudo que se segue está organizado em três momentos, cuja sequência objetiva evidenciar o protagonismo feminino assumido por Teresa de Ávila no século XVI, abordar a Teologia Mística em Teresa de Ávila como experiência do abandono ao absoluto. E, por último, no terceiro momento, demonstrar a inter-relação entre mística e erotismo empregada por Teresa em seus escritos como analogia do amor místico.

Teresa de Ávila foi uma mestra na expressão de experiências espirituais profundas através da linguagem. Sua escrita, que combina imagens poéticas, metáforas e linguagem simbólica, reflete tanto a mística quanto a literatura. Ao descrever suas experiências místicas com linguagem sensorial e metafórica, ela busca transmitir uma compreensão visceral da proximidade com o divino. Sua abordagem inovadora da espiritualidade e da mística, incluindo a exploração do erotismo ou, no mínimo, de experiências sensuais, continua a inspirar reflexões sobre a natureza da mística e a busca pela união com o divino através do amor e da entrega total.

Teresa de Jesus, a mística de Ávila (Espanha), que viveu no século XVI

Teresa Sánchez Cepeda y Ahumada, conhecida como Teresa de Àvila ou Teresa de Jesus,[6] mulher, religiosa, mística, poetisa, fundadora e reformadora da Ordem do Carmelo na Espanha quinhentista, viveu dos anos 1515-1582, período que a tornou conhecida por seus escritos místicos e por ter assumido um protagonismo feminino, num ambiente social instável, marcado por uma cultura patriarcal, e num contexto eclesial de transformações.

Teresa de Jesus nasceu em Ávila, na Espanha, em 28 de março de 1515. Filha de pais eruditos, compartilhava com seu pai, Dom Alonso, o gosto pela leitura dos clássicos.[7] Um fato notável e relevante de sua adolescência era seu hábito de dedicar-se à leitura contínua de romances de cavalaria, influenciada pelo exemplo de sua mãe, o que ampliou seu contato com a cultura geral. Teresa considerava os livros fundamentais para seu desenvolvimento intelectual e espiritual, principalmente as de vida de santos, reconhecendo-os como verdadeiros pilares para busca da Verdade.[8]

Teresa de Ávila, conforme relatado em *Livro da vida*, enfrentou conflitos iniciais de vaidade e desejos mundanos após a morte de sua

mãe. Contra a sua vontade, foi enviada pelo pai ao Convento Agostiniano de Ávila, com vistas a prepará-la para um casamento futuro.[9] Entre 1553-1554, após uma grave enfermidade, optou pela vida religiosa, apesar da oposição paterna.[10] Insatisfeita com as regras das Carmelitas, liderou a reforma que resultou na criação da Ordem das Carmelitas Descalças, tornando-se uma figura controversa entre suas antigas irmãs. Esta transformação marcou sua ascensão como teóloga mística, colaborando com São João da Cruz em uma relação que eles chamaram de "matrimônio espiritual", resultando em obras fundamentais para o Carmelo Reformado.[11]

Teresa de Jesus faleceu debilitada por um câncer uterino em Alba de Tormes, no dia 4 de outubro de 1582, tendo assim construído sua história no tumultuado contexto da Espanha do século XVI. Durante esse período, que abrange o final do século XV e se estende por todo o século XVI, ocorreram profundas mudanças ao redor do mundo.[12] Num panorama mais amplo, presenciamos a transição da Idade Média para a Idade Moderna, impulsionada pelo movimento renascentista, no qual a humanidade buscou, em todos os domínios do conhecimento, migrar do teocentrismo para o antropocentrismo. Nesse contexto, verdades outrora inquestionáveis começaram a ser postas à prova.

No âmbito religioso também ocorre uma transformação na forma de pensar o ser humano, o mundo e Deus. Pois, "naquele momento, percebe-se um cansaço da espiritualidade baseada em práticas exteriores, orações vocais estereotipadas e devoções sem significado"[13]. Devido a isso, "ocorre uma mudança em direção ao cerne da humanidade, buscando um encontro genuíno com Deus e sua Palavra […]".[14]

Naquela situação, o elemento racional (ou objetivo) era amplamente destacado na teologia. No século XVI, predominava a teologia escolástica, baseada nos estudos de Tomás de Aquino (1225-1274), que, de maneira racional, havia fundamentado seu pensamento de fé na filosofia aristotélica. Todavia, o excesso de racionalismo e o receio em relação aos "Alumbrados",[15] que quer dizer "iluminados", haviam leva-

do a Igreja a adotar uma postura excessivamente defensiva e isolada. O surgimento da Reforma Protestante em 1517, liderada por Martinho Lutero (1483-1546), foi um sinal claro de que algo no cristianismo estava exigindo mudanças.

Diante de tal cenário, "[…] coube aos místicos seguir seu caminho, valorizando a subjetividade, considerando sua experiência em suas reflexões, apostando no espírito, o centro da alma, como raiz de todas as possibilidades […]".[16] Foi esta circunstância que a experiência avilense nasceu e se desenvolveu. A mística de Ávila bebe nas fontes das chamadas correntes espirituais, que são formadas por aqueles que cultivam uma comunhão íntima com Deus e são sustentadas por experiências místicas pessoais.

A teologia escolástica, apresentada através de manuais de ensino, tem um caráter normativo e o seu cumprimento estava assegurado pelas autoridades eclesiásticas. Sendo assim, a dimensão subjetiva da espiritualidade cristã e, por conseguinte, a própria mística, era observada com má intenção. De acordo com Lúcia Pedrosa,[17] o fenômeno contemplativo era tido como invisível e, muitas vezes, até confrontado e combatido pelos teólogos da Santa Inquisição, pois os de tendência intelectualista julgavam-se detentores do verdadeiro conhecimento de Deus.[18]

Em meio à complexidade da realidade, Teresa de Ávila, com seu desejo sincero de seguir a Cristo como mulher e freira, interagindo com influentes expoentes da corrente espiritualista emergente, gradualmente percebe que o Deus cristão está mais próximo do ser humano do que sugerem os manuais escolásticos.[19] Desta feita, em sua experiência mística, começa a desvencilhar-se da forma dedutiva de procurar Deus e, por isto, "[…] segue […] um caminho indutivo […], como era comum naquela época. Fica evidente que esse caminho da mística de Ávila supõe a valorização […] da dimensão subjetiva da pessoa humana, descuidada pela teologia escolástica […]".[20]

À vista disso, Teresa, assim como São João da Cruz, irá frisar alguns pontos essenciais da mística, tais como: a afirmação da presença de Deus

no interior da alma (a chamada "inabitação trinitária"), dimensão afetiva da relação espiritual com o Criador e a profunda valorização da experiência pessoal.[21] Os crentes em Deus se sentem atraídos por uma voz que emana primeiro do centro de sua alma, isto é, do espírito ou "apex mentis".[22] Foi, desta feita, por ela ter persistido num caminho de oração que resgatava a relevância da subjetividade humana, que tornou possível um encontro fecundo e libertador com o Deus "Absconditus".[23]

Em um contexto de suspeição dos teólogos da corrente intelectualista para com os místicos da corrente espiritualista, a jovem espanhola, aos poucos, vai se inteirando dos conteúdos místicos, de quem vai se tornando íntima.[24] Baseada nos escritos de Santo Agostinho, especialmente em sua obra autobiográfica *Confissões*, e inspirada, em particular, pela leitura da obra *Terceiro Abecedário Espiritual* do franciscano Francisco de Osuna (1497-1541), ela filtrou e reelaborou um modelo de santidade centrado em uma forma de oração baseada na contemplação silenciosa e no esvaziamento interior da alma, visando uma experiência de autoconhecimento.[25]

Para Teresa, o autoconhecimento autêntico é baseado na sabedoria divina, iluminando nossa razão com a fé.[26] Se o conhecimento de Deus nos leva ao amor divino, o autoconhecimento deve nos conduzir ao mesmo amor, mediando essa relação.[27] A compreensão aponta que apenas o autoconhecimento em Deus, guiado pela oração e humildade, é a base da experiência mística .[28] Iniciar o caminho da contemplação com esse autoconhecimento libertador permite superar o egoísmo, reconhecendo que o ser humano não basta a si mesmo, mas encontra em Deus seu porto seguro.

A experiência teresiana, surgida em um contexto eclesiástico e social de fervor espiritual por um lado e do preconceito contra os leigos, os pobres, os analfabetos e as mulheres, por outro, está repleta por significativos paradoxos. Confrontados com tais paradoxos, não era raro que os escolásticos racionalistas e as autoridades eclesiásticas se sentissem desorientados e desconfortáveis com a forma como Teresa propunha

pensar e conceber Deus, uma vez que os ideias tomistas da Escola de Salamanca ainda eram presentes na cosmovisão do catolicismo. Por essa razão, muitos místicos cristãos tiveram problemas com a Inquisição, inclusive a própria Teresa de Ávila.[29]

Acerca disto, Biserra descreve que "as relações de Teresa com o ambiente duplamente hostil em que vivia eram feitas de sutilezas e nuances, de momentos em que ela parece aceitar o jogo e as restrições, exatamente para avançar".[30] Por este ponto de vista, pressupomos que Teresa, juntamente com João da Cruz, instaura uma nova forma de escrever as suas experiências místicas, utilizando da poesia e da prosa para expressar a experiência com Deus, um movimento que para Certeau vai "do silêncio ao discurso".[31]

Certeau vê nessa tensão entre o "eu falante" e o silêncio do "Outro" (Eu divino), a fundação de uma ficção de mundo que abarcará uma ficção do sujeito, ambos tomados como "marcas" de uma interioridade muda e indizível. Isso é evidenciado no poema de Teresa em "Desgraças do Exílio",[32] que claramente diferencia entre os dois tipos de amor (Vulgar e Celestial), como visto no *Banquete* de Platão e em obras da literatura neoplatônica do Renascimento. O universo como cenário fictício do inatingível alimenta o desejo de fuga, que é simultaneamente um encontro do ser humano consigo mesmo.

No esvaziamento do querer está,[33] também, a marca de um tipo de escritura que ao instaurar o silêncio interior como fim último de toda oração, funda uma experiência da linguagem que na busca de um "corpo" ou de um "lugar poético" se escreve, ao tempo em que se excede em metáforas, arcaísmos e antíteses, criando e refundando o espaço literário como imagem de um dizer que não se separa da vida e do modo de ser da autora.

No que diz respeito ao ambiente misógino o qual Teresa estava inserida, Fonseca em seu texto sobre a representação no pensamento e na literatura, chama a atenção para os seguintes fatos:

> É de se considerar se esse medo do poder de erotização e de prodigalidade sexual da mulher não se relacionava com um complexo de inferioridade do homem, sendo para a sua autoimagem masculinista simplesmente mais conveniente degradar as mulheres ao nível das mais indecentes criaturas libidinosas. Ideias desse tipo, e de que a luxúria do amor efeminava os homens, comparecem com incrível insistência no pensamento medieval […]. Além disso, para o contexto da misoginia medieval, esse conceito de auctoritas podia ainda significar, entre outras fontes menos citadas, nefastos pronunciamentos bíblicos antimulher, principalmente oriundos de Provérbios, Eclesiastes e Eclesiástico; e afirmações extraídas, com o correr dos tempos, de escritos de Padres da Igreja.[34]

A partir do pensamento de Fonseca, entendemos que o contexto em que Teresa estava inserida, era a da difamação da figura do feminino, e que conseguiu dar uma resposta diferente ao que já se esperavam acerca de posturas, comportamentos e o lugar da mulher na sociedade e na Igreja. Curiosamente, o mesmo autor em outro momento do texto reforça sua tese quando descreve que

> era ainda imputado às mulheres o compulsório vício de sempre resmungar, associado a uma incontinência verbal abusiva e licenciosa, própria de uma língua trocista. A ênfase nessas características, além das indicações bíblicas, remonta a São João Crisóstomo que, na Homilia IX, acerca da Carta de São Paulo a Timóteo, culpou Eva por arruinar tudo, no minuto em que ela abriu a boca no Paraíso.[35]

A realidade destacava limitações no acesso das mulheres aos espaços religiosos, evidenciando a escrita como meio de inserção feminina em domínios predominantemente masculinos, como os místicos, teológicos e literários. Nesse contexto de transição cultural, surgem conflitos subjetivos e novos questionamentos existenciais expressos na arte. A Literatura do período Barroco reflete essa transformação, revelando um ser humano simultaneamente carnal e espiritual, agônico e labiríntico,

cuja complexidade transcende explicações simplistas. As obras barrocas capturam a essência desse novo ser humano em expressões estéticas multifacetadas, refletindo as mudanças e desafios da época.[36]

Neste contexto, é importante elucidar que a Literatura mística teve significativo espaço, não somente na Espanha, mas em vários países europeus onde o Barroco se expressou, já que "no Barroco, pois, o amor divino significa a libertação triunfante de todas as travas terrestres, a liberdade que só é possível conseguir através deste amor."[37]Assim, tal concepção marcada pela consciência de falibilidade das coisas terrenas e da superioridade do amor divino foi largamente expressa nos sermões, na dramaturgia e na poesia.

No que se refere a produção literária, da época, advinda dos conventos, é interessante notar que, além da Espanha, Portugal teve um papel muito importante durante o apogeu barroco. Sobre esse fenômeno, é sabido que

> Muitas são as autoras que, no século XVII, […] escreveram teatro, narrativa de ficção, apologética, alegórica, moral, mística; epistolografia, biografia, autobiografia, etc. De entre essas obras, muitas são escritas por freiras de diferentes ordens religiosas; um fenómeno que vemos sobretudo nos países em que a Contra-Reforma teve intenso e longo impacto, como é o caso de Portugal e Espanha.[38]

Se, como já mencionado anteriormente, as mulheres experimentavam uma atuação muito restrita nos espaços eclesiásticos e, por outro lado, expressavam-se tão ativamente por meio da Literatura (e não somente de caráter místico), deveria haver uma (ou várias) razão específica para tal movimento cultural. Assim, constatamos que

> […] há estudos que procuram esclarecer as razões que levavam um número substancial de freiras a dedicar-se à escrita. E entre essas razões há a situação de as sociedades em que viviam serem exclusivamente patriarcais, o que fez com que as mulheres, pelo simples fato de o serem, ficassem excluídas

> de uma participação cultural, quase desprovidas de uma voz própria, quer enquanto filhas quer depois quando casadas.[39]

Duas importantes observações surgem a partir desta análise, segundo Magalhães: Primeiramente, destaca-se a marcante presença da literatura feminina barroca, especialmente nos conventos, como uma forma de resistência e expressão para mulheres que eram marginalizadas em outros círculos literários, sobretudo na Espanha e em Portugal. Segundo, uma conexão entre a tradição da escrita medieval e as práticas literárias barrocas, especialmente nos contextos religiosos femininos. Destaca-se nesse contexto a poesia de Teresa de Ávila, com sua profundidade metafórica, vista como precursora de elementos essenciais do período Barroco.

Teresa, explicando o uso de metáforas nos seus escritos, afirma:

> Terei de me aproveitar de alguma comparação embora as quisesse escusar por ser mulher e escrever simplesmente o que me mandam; mas esta linguagem do espírito é tão má de declarar aos que não têm letras […] que terei de buscar algum meio e poderá ser que as mais vezes não acerte com a comparação.[40]

A tentativa de registrar e descrever a intensidade das suas experiências espirituais levou Teresa a fazer uso consistente de metáforas, alegorias, comparações. No entanto, o uso de metáforas não é apenas uma forma poética de dizer, mas representa uma estrutura conceitual mais profunda. Daí que o recurso a metáforas seja uma forma de Teresa fazer Teologia e de descrever as suas experiências.[41] Nas palavras de Kristeva, Teresa é indubitavelmente uma "teóloga da experiência" e a sua escrita revoluciona a Teologia porque "fala e escreve a partir da vida; fala com uma pessoa presente; dá testemunho através do texto escrito; passa do vivido, ao sofrido, ao gozado; do diálogo com o leitor, para o diálogo com Deus".[42]

Em suma, a obra de Teresa de Ávila se enquadra em um contexto que se estende da Idade Média até as expressões barrocas, marcando um avanço significativo na visão literária do Ocidente.[43] Além disso, a literatura barroca "tende ao majestoso, elevado, sublime e perfeito"[44] apresentando uma profundidade que vai além de interpretações simplistas, explorando um amplo espectro de compreensões mais plásticas. Isso faz da obra de Teresa uma abordagem inovadora da espiritualidade e da mística e sua exploração do erotismo ou, no mínimo, de aspectos sensuais, continua a inspirar reflexões sobre o misticismo e a busca pela união com o divino através do amor e da entrega total. Sobre essa peculiaridade, discutiremos na próxima seção.

Teresa de Ávila e a Teologia Mística: a experiência do abandono ao absoluto

A Literatura Mística Ocidental é reconhecida como uma das produções mais intensas desde a Idade Média até os dias atuais. Embora cronologicamente distantes do Pseudo-Dionísio, Dionísio Cartuxo e das místicas medievais como Hildegarda de Bingen, os escritos de Teresa de Ávila apresentam um perfil espiritual ígneo e enfatizam a necessidade de solidão para o encontro consigo mesmo. Seja por meio de sua liderança, seja pelo vigor e pela profundidade de seus escritos, Teresa de Ávila ofereceu uma valiosa contribuição para a Teologia Mística e sua consolidação no século XVI, demonstrando sua genialidade intelectual e sua experiência religiosa.

A Idade Média, indiscutivelmente, configurou-se como um dos mais profícuos momentos da história no que se refere à mística ocidental cristã. Embora tenha sido, em vários contextos, separada da Teologia e tida como um campo de menor valor, a mística Ocidental cristã formou suas raízes em bases teológicas, de modo a tornar evidente que a experiência religiosa se trata de uma das formas mais profundas de vivência teológica.

É importante ter presente que, no tempo de Dionísio Cartuxo e – mais tarde – de Teresa de Ávila, a existência da Mística não trazia ainda em seu campo o uso do termo enquanto um substantivo. Sobre o aparecimento deste, o estudo de Velasco diz que:

> O substantivo "místico" só aparece em meados do século XVII […]. O uso do termo como substantivo é sinal do "estabelecimento de um campo específico". Um espaço delimita, a partir deste momento, um modo de experiência, um tipo de discurso, uma região de conhecimento.[45]

Velasco argumenta que, ao ser usada como um substantivo, a palavra "Mística" passou a definir uma área subjetiva de conhecimento, permitindo pesquisas e a elaboração de discursos sobre esse campo. Isso também levou à identificação de um tipo específico de indivíduo, os místicos, e à percepção de comportamentos associados a atitudes específicas. O significado da palavra "mística" varia de acordo com o contexto em que é usada. Conforme Velasco, ao tratar de "mística", é preciso ter em mente que

> Referimo-nos, em termos ainda muito gerais e imprecisos, a experiências interiores, imediatas, fruitivas, que se realizam num nível de consciência que ultrapassa aquele que rege a experiência ordinária e objectiva de união – qualquer que seja a forma como esta se expressa. vivendo – das profundezas do sujeito com o todo, o universo, o divino, Deus ou o Espírito.[46]

Esta afirmação não deixa de considerar a flexibilidade mencionada anteriormente em relação ao termo "mística". No entanto, o fato de haver um aspecto que une todas as experiências classificadas dentro dessa terminologia sugere que, neste contexto, a experiência mística está relacionada a uma vivência humana fundamentada no desejo de união com o inefável, o divino. Desse modo, o anseio pelo além de si é inerente ao ser humano, pois demonstra uma forma de insatisfação com o conhecido e uma necessidade irresistível de tocar o desconhecido, o que provoca a frequente insuficiência de pareceres teóricos.

Quanto à influência dos escritos místicos teresianos na concepção de Teologia Mística e sua consolidação no século XVI, faz-se relevante destacar o estudo realizado pelo teólogo irlandês, William Johnston, intitulado *Teologia Mística: a ciência do amor* (1996).[47] Nesta obra, Johnston disserta sobre a linguagem experiencial e verbal de cada forma de Teologia Mística. Na abordagem carmelitana, Johnston ressalta a ideia de 'encarnação do verbo' como uma forma de explicar o Jesus-homem, Amado divino que se entrega à alma amante, ao mesmo tempo em que esta última também se entrega ao Amado, sem reservas.

Retomando os caminhos que o sentido da palavra "mística" trilhou a partir do momento em que entrou no vocabulário cristão, no início da Idade Média, Johnston explica como podemos entender a influência dos escritos místicos de Teresa na Teologia Mística do século XVI. Segundo o teólogo,

> […] o adjetivo "místico" é usado pelos Padres em três contextos. A primeira é quando falam da Sagrada Escritura. As Escrituras são místicas porque consagram o mistério paulino de Cristo, e a interpretação mística é aquela que discerne o mistério. A segunda diz respeito à Eucaristia, que é o mistério da fé. E assim a palavra é usada num contexto litúrgico relacionado com o grande mistério posteriormente formulado no canto: "Cristo morreu; Cristo ressuscitou; Cristo voltará". O terceiro uso de místico está em conexão com uma experiência religiosa: uma experiência espiritual, em oposição a uma experiência carnal, é chamada de mística.[48]

Johnston destaca que o terceiro conceito apresentado coaduna-se com o sentido expresso nos poemas de Teresa d'Ávila e em sua obra como um todo. Para ele, a mística deriva de uma experiência espiritual, oposta à experiência carnal. Ele explica que a base da Teologia Mística é um caminho que conduz as pessoas em direção ao divino, exemplificando com o "êxtase dionisíaco" como uma saída de si mesmo, em conformidade com a exortação do evangelho para abandonar tudo por amor a Jesus.

Segundo Johnston, o abandono ao divino implica em se despojar de si mesmo, resultando em um novo tipo de conhecimento. Esse abandono em Deus significa mergulhar interiormente no vazio, não como niilismo, mas como confiança de que Deus já habita na alma e esta pode alcançar a morada divina. Esse novo conhecimento não pode ser descrito de forma sistemática; está além do conceitual, baseando-se na capacidade de entregar pensamentos e conceitos para encontrar uma consolação espiritual. Por isso, a linguagem da mística é repleta de paradoxos.

> O que é distintivo na tradição mística é que ela abandona não apenas os bens materiais, mas também o pensamento, o raciocínio, a conceituação, forma todas as seguranças. […]E à medida que a tradição mística se desenvolve, ela compreende o êxtase dionisíaco no contexto do Cântico dos Cânticos: a noiva saindo ao encontro do noivo que é o Verbo Encarnado. A saída atinge o clímax com o casamento espiritual que é uma porta de entrada para a vida eterna onde é realizado o casamento eterno, o casamento na glória entre Deus e a alma.[49]

Partindo do conceito de Johnston sobre a mística como um abandono a Deus e um mergulho interior no vazio, a mística teresiana é influenciada pelo amor esponsal apresentado no "Cântico dos Cânticos", retratando um matrimônio espiritual entre Jesus e as almas devotas. A alma, ao se entregar a Jesus, torna-se sua esposa, amando-o e experimentando os gozos espirituais revelados através da oração e do conhecimento evangélico do Amado.[50]

Em relação à definição da Teologia Mística, como um legado proveniente da trajetória de vida e das obras de Teresa d'Ávila, William Johnston continua:

> Sua teologia mística é uma teologia do amor, do amor a Deus e do amor ao próximo. Na oração, disse ela, é preciso amar muito, não pensar muito. Sua obra clássica *O Castelo Interior* descreve as etapas do amor, culminando no casamento espiritual entre a noiva e o noivo. Aqui ela descreveu com poder

> literário e precisão teológica o não-dualismo cristão como um amor unitivo em total esquecimento de si mesmo. No entanto, sem qualquer dúvida, a sua grande e única contribuição para a teologia mística encontra-se no seu ensinamento sobre a Encarnação.[51]

Johnston destaca a intensidade da Teologia Mística na obra de Teresa de Ávila, enfatizando a importância da encarnação do Verbo e seu valor espiritual e teológico. Em seus escritos, Jesus é retratado como o noivo da alma amante, o Amado humanizado, mantendo sua sublimidade e perfeição apesar da encarnação. A encarnação do Verbo é um elemento crucial da Teologia Mística, representando a manifestação de Deus que transcende a compreensão humana. Essa compreensão é alcançada através da "sabedoria amorosa" e do "obscuro conhecimento", que só podem ser experimentados através do total abandono e entrega a uma sabedoria paradoxal.[52]

Partindo dessa perspectiva, Johnston explica que o caminho da alma em direção ao abandono total como entrega mística e total esquecimento de si é composto por estágios, graus de experiência amorosa, que se pode chamar de "Unio Mystica", isto é, a Alma amante funde-se no Amado como "amor unitivo".[53] Assim, o Esposo Divino é amado, admirado e seguido pela esposa, alma humana, que é aprendiz imperfeita, mas aspirante da perfeição.

Conclui-se, então, que a obra de Teresa de Ávila dialoga com a literatura mística ocidental e oferece caminhos subjetivos de implicação teológica. É importante destacar a força de sua obra tanto como relato místico quanto como produção literária. Em Teresa, não se pode separar a vida mística da prática literária, pois esses aspectos são como dois pólos que se comunicam e se expressam mutuamente. A leitura de sua poesia exige que se considere o cerne místico que ela possui, pois é elaborada por uma alma inegavelmente religiosa e mística.

A inter-relação entre mística e erotismo como analogia do amor místico

A linguagem da mística é carregada de paradoxos, afinal, os anseios humanos não são lineares, mas intensamente paradoxais. O paradoxo é um elemento que revela diversas questões subjetivas que fazem parte do interior humano. Aquilo que demonstra ser contraditório frequentemente compõe a lógica do sentir, seja na vivência mística ou no erotismo. Neste aspecto, essas experiências humanas podem ser interpretadas de forma semelhante dentro de uma mesma realidade simbólica e, consequentemente, podem ser interpretadas pelos mais diversos meios. A literatura, por exemplo, é um meio de expressão que possibilita essa concepção.

Ao discutir algumas ideias relacionadas à Mística e a sua linguagem, uma das questões que se destacam é a constante transgressão verbal que não é realizada aleatoriamente, mas lança mão de recursos específicos. Não é rara a presença de exageros metafóricos, da necessidade de novas formas de expressão por meio do aprimoramento de termos já existentes, bem como da criação de novos termos. A necessidade de novas palavras, neste contexto, parece estar ligada ao fato de que nenhuma palavra, das conhecidas seria capaz de exprimir as nuances da experiência mística.[54]

Partindo desse pressuposto, é necessário perceber que os escritos místicos são ricos em metáforas refinadas e alegorias, muitas vezes desconcertantes, fazendo uso constante do símbolo. "A função central do símbolo na linguagem mística lhe confere sua afinidade indubitável com a linguagem poética".[55] Por essa razão, os textos místicos transitem livremente no espaço da arte literária, exigindo dos críticos uma liberdade para atribuir significados e motivar diferentes interpretações. Embora apresentem uma linguagem poética que revela as aspirações de seus autores, os textos místicos, por serem obras literárias, não estão limitados a significados fixos e não oferecem respostas unilaterais.[56]

Quanto aos recursos específicos da transgressão da linguagem mística, Juan Martin Velasco explica que "os recursos mais claramente expressivos

da transgressão da linguagem mística são, sem dúvida, junto à já anotada metáfora, o paradoxo e a antítese".[57] No que diz respeito ao paradoxo, há motivos para teorizar, especialmente sobre seu uso em textos místicos.

A este respeito, Juan Martín Velasco reitera que

> A razão de ser de tais paradoxos está, sem dúvida, na condição de transcender a mente humana e os conceitos ordinários com os quais pensa, do termo de sua experiência e a necessidade que o místico experimenta de romper com as ideias recebidas e propagadas como expressão da natureza de Deus, como primeiro passo para despertar a eminência da realidade com a qual, mais além de todos os conceitos, porém através deles, entrou em contato por meio da experiência contemplativa. O paradoxo tem, pois, algo de transgressão intencionada destinada a romper o nível do pensamento em que produz a antinomia para despertar a nova forma de conhecimento que corresponde a uma realidade inefável no nível conceitual.[58]

Do ponto de vista apresentado, o paradoxo é o principal recurso de transgressão verbal em textos de natureza mística, pois desafia o sentido lógico das coisas, podendo ultrapassar os limites da linguagem comum, assim como as experiências místicas rompem com a linearidade do cotidiano. Da mesma forma, o erotismo é uma realidade subjetiva repleta de paradoxos, exigindo uma constante revisão teórica. Conceituar o erotismo requer atenção às nuances particulares desse universo, que oferece diversas possibilidades de interpretação.

A expressão "erotismo" "[…] surgiu no século XIX, a partir do adjetivo erótico, este derivado do grego Eros, deus do desejo sexual no sentido mais amplo".[59] Este termo refere-se, de maneira ainda mais ampla, a uma energia que impulsiona experiências subjetivas que, segundo Georges Bataille, podem ser categorizadas sob três aspectos: o erotismo dos corpos, o erotismo dos corações e o erotismo sagrado.[60] A esse "erotismo sagrado", chamaremos, em nosso estudo, de "erotismo místico" pelo fato de o mesmo se dar através da experiência mística.

Em *O que é o Erotismo*, a pesquisadora Lucia Castelo Branco traz o mito da criação de Eros a partir do diálogo *O Banquete*, de Platão. Ela explica que:

> Aristófanes, um dos convidados do banquete, conta que, antes do surgimento de Eros, a humanidade se compunha de três sexos: o masculino, o feminino e o andrógino. Os seres andróginos eram redondos e possuíam quatro mãos, quatro pernas, duas faces, dois genitais, quatro orelhas e uma cabeça. Esses seres, por sua própria natureza, se tornaram muito poderosos e resolveram desafiar os deuses, sendo, por isso, castigados por Zeus, que decidiu cortá-los em duas partes. Assim, eles ficaram fracos e úteis, porque seriam mais numerosos para servirem aos deuses.[61]

O mito citado sublinha que os seres incompletos partiram em busca das suas metades e, quando se encontraram, entrelaçaram-se intensamente na esperança de se unirem para sempre. Deste reencontro nasceu o deus Eros, o impulso irresistível para a perfeição antiga. A partir do mito, entendemos o fenômeno da vivência erótica, como desejo de "reencontro", senão, simplesmente no desejo do "encontro perfeito". Neste ponto, pode-se enquadrar a necessidade que o ser humano possui de viver a chamada experiência mística.

O ser humano é, em essência, incompleto e, portanto, desejoso da completude. Por este motivo, cabe dizer que o erotismo é, pois, a busca constante da completude existencial. É a luta interior que não cansa de perseguir os caminhos para a saciedade. Por esta razão, diz que "o sentido último do erotismo é a fusão, a supressão do limite".[62] Assim, a experiência mística é justamente aquela que torna possível a transcendência do ser limitado porque toma contato com o ser ilimitado e a ele se une. Neste caminho, o erotismo místico é justamente o processo de desejo e busca da saciedade espiritual, no que o ser humano tem de mais pungente e real de si mesmo.

O divino, sendo a essência da completude, é também um mistério que desperta o interesse em ser conhecido. E como é capaz de minimizar a incompletude humana, provoca o que se pode chamar de "interioridade do desejo",[63] um querer estar junto e dentro, assim como o desejo de também o sentir dentro. Na experiência mística, há a consciência de que o objeto buscado não está externamente, mas dentro do próprio ser, resultando em um encontro entre a criatura e o espelho subjetivo do desejo. Neste sentido, fica evidente que a poética teresiana está impregnada do caráter místico e erótico, pois transgride o limite capaz de a regular[64], de pseudo-organizar seu discurso literário, estabelecendo uma liberdade de construção literária, cujas simbologias representam a ruptura da continuidade anímica e a busca por reencontrá-la.

No seu *Livro da vida*, Teresa de Ávila expressa essa vivência quando trata de "[…] um sentimento da presença de Deus, que de nenhuma maneira podia duvidar que estava dentro de mim e eu toda engolfada n'Ele".[65] O "estar dentro", "toda engolfada n'Ele", provoca o sentimento de êxtase, pois, naquele instante, o Absoluto lhe preenchia as lacunas anímicas e lhe fartava do mais precioso que é a sua presença amorosa. Assim sendo, é preciso considerar que a experiência a que chamamos de mística é uma das vias pelas quais o ser humano pode viver o erotismo, essa busca incessante pela transcendência.

No pensamento abordado, o erotismo é descrito como um universo multifacetado, que abrange desde o desejo pela vida até a entrega à morte. Em Teresa de Ávila, essas duas facetas do erotismo se entrelaçam, manifestando-se tanto no desejo de morrer, expresso em orações e poemas, quanto no anseio por uma vida saudável. Sua luta e resignação refletem uma defesa contra a morte desejada, buscando prolongar a vida. A morte, assim entendida, não é vista como um fim em si mesma, mas como parte integrante da existência, contribuindo para a completude da vida.[66]

No contexto do erotismo místico, a "morte absoluta" é vista como uma metáfora para o aniquilamento das coisas humanas e a ascensão ao desconhecido, resultando no renascimento para uma nova e verdadeira

vida. Esse conceito não se refere à morte comum,[67] mas sim à entrega amorosa e à fusão com o ser amado. Nesse sentido, a morte no erotismo avizinha-se do êxtase que, em algum nível, pode ser também chamado de "continuidade", na linguagem utilizada por Bataille.[68]

Na linguagem mística, experimentar o "Amor que permanece livre em tudo" equivale a vivenciar a "Unio Mystica", uma comunhão com o Amado, o Divino esposo, representando o êxtase e a continuidade. Nos escritos de Teresa de Ávila, como no *Livro da vida*, encontramos um exemplo claro dessa experiência, onde a violação, o êxtase, a continuidade e a descontinuidade se entrelaçam. Assim, a religiosa narra:

> […] via um anjo do meu lado esquerdo e em forma corporal, […] não era grande, mas pequeno, muito bonito, o rosto tão iluminado que parecia ser dos anjos mais evoluídos […]; via em suas mãos uma lança de ouro longa e na ponta dela parecia ter um pouco de fogo; isto parecia que me trespassava o coração e que me chegava até as entranhas; ao retirá-la, parecia que me levava junto e me deixava toda abrasada no amor do grande Deus. Era tão grande a dor que me fazia dar aqueles gemidos e tão grande a suavidade que me deixava essa grandíssima dor, que não havia desejo de que a retirasse, nem a alma se contenta com menos do que Deus. Não é dor corporal, mas espiritual, embora o corpo não deixe de participar um pouco, e mesmo muito. É um galanteio tão suave que acontece entre a alma e Deus, que eu suplico a sua bondade que o mostre a quem pensar que minto.[69]

No trecho apresentado, fortemente marcado pela presença do paradoxo entre os personagens e a transverberação da dicotomia antinômica, a dor e o enlevo a que a autora chama de "suavidade", reforça que, assim como o desejo é a força motriz do próprio erotismo, a violação é o que leva ao êxtase porque efetua a "Unio Mystica", isto é, a união que caracteriza o encontro erótico do infinitamente imperfeito (humano) com o infinitamente perfeito (o Divino). A referida experiência, portanto, existe na interioridade do encontro entre as duas partes amantes.

Neste sentido, o êxtase, dentro do viés do erotismo místico, é a negação da descontinuidade[70] e tal experiência é um privilégio da alma que, como um ser lacunar que se arrasta para a busca de plenitude e, embora procure fora, é dentro que há a falta, alcança a sua completude. Assim, sobre o êxtase, é válido dizer que "toda a atividade do erotismo tem por fim atingir o ser no mais íntimo, no ponto onde ficamos sem forças",[71] caindo num tipo de aniquilamento em que todo desejo é saciado e a alma transcende sua qualidade de ser limitado.

Conclusão

A teologia mística de Teresa de Ávila, trata-se de composições literárias ancoradas na mística ocidental cristã, largamente vivenciada e relatada nos escritos religiosos medievais. Considerando tais afirmações, tornam-se importante elucidar que obra poética teresiana é profunda e complexa, pois, suas experiências de contato com o divino evidenciam dois aspectos da interioridade humana: a mística e o erotismo.

A experiência mística possibilita a transcendência do ser limitado ao entrar em contato com o divino, que é ilimitado, unindo-se a ele. O erotismo místico representa o desejo e a busca pela saciedade espiritual, manifestando o aspecto mais intenso e real do ser humano. Neste campo da experiência humana místico-erótica reside o paradoxo, onde a subjetividade desejante se entrelaça nos complexos caminhos entre amante e amado. A escultura de Gian Lorenzo Bernini, "O êxtase de Santa Teresa", ilustra de forma magnífica a visão e metáfora que Teresa utiliza para descrever seus arroubos místicos, especialmente o momento em que a alma se entrega a Deus, vivenciando um profundo amor místico.

Em suma, Teresa, em sua obra, descreve o desejo e a busca pela união com Deus. De forma objetiva, lúcida e prudente, ela expressa, através de seus escritos, a intensidade espiritual de suas experiências, tanto como relato místico quanto como produção literária. Isso a torna

admirável não apenas dentro da Literatura cristã, mas também apreciada por outras religiões, agnósticos e até mesmo ateus. A experiência de Teresa, interagindo com seu contexto, inspira a Literatura contemporânea, assim como a Teologia e a jornada espiritual na Igreja.

Referências

ÁLVAREZ, Tomás. *Estudios teresianos*. Burgos: Monte Carmelo, 2014.

ÁVILA, Teresa. *Obras completas*. Transcrição, introdução e notas: Efren de la Madre de Dios e Otger Steggink. Madrid: BAC, 2006.

BARBOSA, Luciana Ignachiti. *De amor e de dor*: a experiência mística de Santa Teresa de Ávila. Dissertação (Mestrado), Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2006.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. São Paulo: ARX, 2004.

BISERRA, Wiliam Alves. *Santa Teresa d'Ávila*: mística e espaços de poder. Florianópolis, 2008. (Coleção Fazendo gênero 8 – corpo, violência e poder).

BORGES, Célia Maia. Santa Teresa e a espiritualidade mística: a circulação de um ideário religioso no mundo atlântico. *In*: CONGRESSO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA ESPAÇO ATLÂNTICO DE ANTIGO REGIME. *Anais* […]. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2005. p. 1-10.

BRANCO, Lúcia Castelo. *O que é erotismo*. São Paulo: Círculo do Livro, 1983.

CARLI, Vitoria Bertaso Andreatta. A vida de oração de Santa Teresa de Ávila como exemplo para vencer as fronteiras da fé. *In*: SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE ANTROPOLOGIA TEOLÓGICA: PESSOA E COMUNIDADE EM EDITH STEIN. *Anais* […]. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2017. p. 1-08.

CERTEAU, Michel de. *A fábula mística*: séculos XVI e XVII. Rio de Janeiro: Forense, 2015.

FARIA, Ernesto. *Dicionário latino-português*. Rio de Janeiro: [*s. n.*], 1962. Disponível em: https://www.dicionariolatino.com/. Acesso em: 11 abr. 2024.

FONSECA, Pedro Carlos Louzada. Misoginia e representação da mulher no pensamento e na literatura da Idade Média: abordagens interdiscursivas. *In*: ANPOLL. Série Estudos Medievais 5: Abordagens interdiscursivas no contexto da cultura medieval. GT de Estudos Medievais. *Anais* […], 2018. p. 65-76.

GOMES, Lílian Cristina Bernardo; OLIVEIRA, Warley Alves de. Claustros castrados: a ocultação do sujeito sexual no interior dos conventos. *Contextura*, Belo Horizonte, n. 11, p. 39-53, dez. 2017.

GUTIÉRREZ, Jorge Luis Rodrigues. A filosofia mística de Teresa de Ávila. *Revista Caminhando*, v. 8, n. 1, p. 127-157, 2003.

HATZFELD, Helmut. *Estudos sobre o Barroco*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

JOHNSTON, William. *Mystical Theology*: the Science of love. Londres: Harper Collins Publishers, 1996.

JUNGES, Márcia *et al*. A liberdade da experiência no encontro com Deus. *Revista do Instituto Humanitas Unisinos*, ed. 460, 16 dez. 2014.

KRISTEVA, Julia. *Thérèse, mon amour*. Paris: Fayard, 2008.

MAGALHÃES, Isabel Allegro de. Nota prévia. *In*: *Literatura de conventos*: autoria feminina. História e antologia da literatura portuguesa: século XVII, n. 32, 2005. Disponível em: http://www.leitura.gulbenkian.pt/boletim_cultural/files/HALP_32.pdf. Acesso em: 15 maio 2024.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. As muitas faces do Barroco. *Revistausp*: Revista da Universidade de São Paulo, n. 92, 2012.

MORAES, Eliane R.; LAPEIZ, Sandra M. *O que é pornografia*. São Paulo: Círculo do Livro, 1983.

PAZ, Octavio. *Sóror Juana Inés de la Cruz*: as armadilhas da fé. São Paulo: Mandarin, 1998.

PEDROSA, Pádua Lúcia. A liberdade da experiência no encontro com Deus. *In*: JUNGES, Márcia *et al. Revista do Instituto Humanitas Unisinos*, ed. 460, 16 dez. 2014.

PEDROSA, Pádua Lúcia. Contribuições da mística de Santa Teresa de Jesus para o diálogo inter-religioso. *Atualidade Teológica*, v. 15, n. 39, p. 458-474, set./dez. 2011.

PEDROSA, Pádua Lúcia. *Santa Teresa de Jesus*: mística e humanização. São Paulo: Paulinas, 2015.

PRATES, Admilson Eustáquio. *Imaginação material e mística*: traços dos quatro elementos naturais presentes na obra *Castelo Interior* de Santa Teresa de Ávila. Tese (Doutorado em Ciências da Religião), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2016.

REIS, Luciana Prado. *Maitena e suas mulheres alteradas*: a construção do feminino na contemporaneidade. Disponível em: http://www.unincor.br/pos/cursos/MestreLetras/arquivos/dissertacoes/LUCIANA%20PRADO%20REIS.pdf. Acesso em: 17 maio 2024.

TANQUEREY, Adolphe. *Compêndio de teologia ascética e mística*. São Paulo: Ecclesiae, 2018.

TEIXEIRA, Faustino. As moradas de Teresa. *In*: *Na fonte do amado*: malhas da mística cristã. São Paulo: Fonte Editorial, 2017.

TERESA DE JESUS. *Livro da vida*. São Paulo: Carmelitana: Loyola, 1995. p. 19-291.

TERESA DE JESUS. *Obras completas*. 2. ed. São Paulo: Loyola, 2002.

VAZ, Henrique Claudio Lima. *Experiência mística e filosofia na tradição ocidental*. São Paulo: Loyola, 2000.

VELASCO, Juan Martín. *El fenómeno místico*: estudio comparado. Madri: Editorial Trotta, 2009.

NOTAS

1 Doutorando em Teologia Sistemático-Pastoral pela PUC-Rio.
2 TEIXEIRA, Faustino. *As moradas de Teresa*, p. 66.
3 PRATES, Admilson Eustáquio. *Imaginação material e mística*: traços dos quatro elementos naturais pre¬sentes na obra Castelo Interior de Santa Teresa de Ávila, p. 54.
4 BARBOSA, Luciana Ignachiti. *De amor e de dor*: a experiência mística de Santa Teresa de Ávila, p. 7.
5 CÂMARA, Y. R. *Entre o sacro e o profano, entre o gozo e o interdito*: a polêmica, prolífica e profícua Santa Teresa de Ávila, p. 1122.
6 ÁLVAREZ, Tomás. *Estudios teresianos*, p. 10.
7 PEDROSA, Pádua Lúcia. *Contribuições da mística de Santa Teresa de Jesus para o diálogo inter-religioso*, p. 458-474.
8 BARBOSA, Luciana Ignachiti. *De amor e de dor*: a experiência mística de Santa Teresa de Ávila, p. 7.
9 GOMES, Lílian Cristina Bernardo; OLIVEIRA, Warley Alves de. *Claustros castrados*: a ocultação do sujeito sexual no interior dos conventos, p. 39-53.
10 CARLI, Vitoria Bertaso Andreatta. *A vida de oração de Santa Teresa de Ávila como exemplo para vencer as fronteiras da fé*, p. 3.
11 BARBOSA, Luciana Ignachiti. *De amor e de dor*: a experiência mística de Santa Teresa de Ávila, p. 7.
12 GUTIÉRREZ, Jorge Luis Rodrigues. *A filosofia mística de Teresa de Ávila*, p. 127-157.
13 PEDROSA, Pádua Lúcia. *A liberdade da experiência no encontro com Deus*, [*n. p.*].
14 *Ibid.*
15 PEDROSA, Pádua Lúcia. *Santa Teresa de Jesus*: mística e humanização, p. 85.
16 *Ibid.*, p. 68.
17 *Ibid.*, p. 35.
18 *Ibid.*, p. 34.

19 BORGES, Célia Maia. *Santa Teresa e a espiritualidade mística: a circulação de um ideário religioso no mundo atlântico*, p. 2.
20 PEDROSA, Pádua Lúcia. *Santa Teresa de Jesus*: mística e humanização, p. 13.
21 *Ibid.*, p. 32.
22 *Ibid.*, p. 31.
23 *Ibid.*, p. 31.
24 GUTIÉRREZ, Jorge Luis Rodrigues. *A filosofia mística de Teresa de Ávila*, p. 128.
25 TERESA DE JESUS. *Obras completas*, p. 39-45.
26 *Ibid.*, p. 39.
27 TANQUEREY, Adolphe. *Compêndio de teologia ascética e mística*, p. 211.
28 FARIA, Ernesto. *Mística*, p. 456-457.
29 BORGES, Célia Maia. *Santa Teresa e a espiritualidade mística*: a circulação de um ideário religioso no mundo atlântico, p. 2.
30 BISERRA, Wiliam Alves. *Santa Teresa d'Ávila*: mística e espaços de poder, p. 1.
31 CERTEAU, Michel de. *A fábula mística*: séculos XVI e XVII, p. 136.
32 D'ÁVILA, Teresa. *Obras completas*, p. 635, tradução nossa.
33 Certeau nomeia de "teatro do interior". CERTEAU, Michel de. *A fábula mística*: séculos XVI e XVII, p. 188.
34 FONSECA, Pedro Carlos Louzada. *Misoginia e representação da mulher no pensamento e na literatura da Idade Média*: abordagens interdiscursivas, p. 69-71.
35 *Ibid.*, p. 71.
36 MARTINS, Nilce Sant'Anna. *As muitas faces do Barroco*, p. 158.
37 HATZFELD, Helmut. *Estudos sobre o Barroco*, p. 151.
38 MAGALHÃES, Isabel Allegro de. *História e antologia da literatura portuguesa*: século XVII, p. 7.
39 *Ibid.*
40 D'ÁVILA, Teresa. *Obras completas*, p. 6, tradução nossa.
41 KRISTEVA, Julia. *Thérèse, mon amour*, p. 57-64.
42 *Ibid.*, p. 93.
43 MARTINS, Nilce Sant'Anna. *As muitas faces do Barroco*, p. 157.
44 *Ibid.*, p. 158.
45 VELASCO, Juan Martín. *El fenómeno místico*: estudio comparado, p. 21, tradução nossa.
46 *Ibid.*, p. 23, tradução nossa.
47 JOHNSTON, W. *Mystical Theology*: the Science of love, p. 35, tradução nossa.
48 *Ibid.*
49 *Ibid.*, p. 39, tradução nossa.
50 *Ibid.*, p. 15, tradução nossa.
51 *Ibid.*, p. 93, tradução nossa.
52 *Ibid.*
53 *Ibid.*
54 VELASCO, Juan Martín. *El fenómeno místico*: estudio comparado, p. 51, tradução nossa.
55 *Ibid.*
56 *Ibid.*
57 *Ibid.*, p. 54, tradução nossa.
58 *Ibid.*, p. 55, tradução nossa.
59 MORAES, Eliane; LAPEIZ, Sandra. *O que é pornografia*, p. 109.
60 BATAILLE, Georges. *O erotismo*, p. 26.

61 BRANCO, Lúcia Castello. *O que é erotismo*, p. 66.
62 BATAILLE, Georges. *O erotismo*, p. 202.
63 *Ibid.*, p. 45.
64 *Ibid.*, p. 27.
65 TERESA DE JESUS. *Livro da vida*, p. 55.
66 BATAILLE, Georges. *O erotismo*, p. 19.
67 *Ibid.*, p. 85.
68 *Ibid.*, p. 185.
69 TERESA DE JESUS. *Livro da vida*, p. 131.
70 Chamamos de descontinuidade porque "[…] o sentimento de si, mesmo sendo vago, é o sentimento de um ser descontínuo". BATAILLE, Georges. *O erotismo*, p. 158.
71 *Ibid.*, p. 28.

2. TERESA DE ÁVILA: A HUMANIDADE COMO MEDIAÇÃO PARA A EXPERIÊNCIA TRINITÁRIA DE DEUS

Rogério Guimarães de Almeida Cunha[1]

Introdução

A experiência de Deus é uma vastidão! Uma questão em aberto que toca em todas as áreas humanas, e que evoca, provocando, o sentido último da vida, na mais intensa experiência de união ao mistério em meio à dor e na contemplação e no gozo da vida. É um ultrapassar a frieza das conceituações (embora necessárias), e dar espaço para a dimensão corpórea, para os afetos, para a eroticidade. A humanidade é como o *rasgar o véu do templo*, que expõe o divino a nu, ainda que guardando a reserva de sentido. E a entrega dessa reserva se dá plenamente na humanidade do Verbo.

Uma boa teologia traz consigo uma dimensão biográfica, seja a partir de experiências próprias, seja das experiências da vida da comunidade, da sociedade e das identidades culturais às quais pertence, pois não haverá realidade alguma na qual venha pairar a indiferença de Deus. A teologia se converte em discurso vazio e sem eco na sociedade a qual se dirige quando se afasta dessa dinâmica reveladora de Deus em seu envolver-se com o mundo.[2]

Neste artigo buscamos apontar a experiência de Deus na mística de Santa Teresa. Ela nos entrega a literalidade da experiência de Deus em seu corpo.

Na transverberação há um processo intenso, inefável e ao mesmo tempo imperativo em se comunicar. Santa Teresa quebra o silêncio de Deus na inquisição espanhola e entrega para todos os seres humanos de todos os tempos vindouros uma herança de sentido e de humanidade, tocada e visitada por Deus. Assim relata essa intensa experiência do mistério:

> Vi que [o anjo] trazia nas mãos um comprido dardo de ouro, em cuja ponta de ferro julguei que havia um pouco de fogo. Eu tinha a impressão de que ele me perfurava o coração com o dardo algumas vezes, atingindo-me as entranhas. Quando o tirava, parecia-me que as entranhas eram retiradas, e eu ficava toda abrasada num imenso amor de Deus. A dor era tão grande que eu soltava gemidos, e era tão excessiva a suavidade produzida por essa dor imensa que a alma não desejava que tivesse fim nem se contentava senão com a presença de Deus. Não se trata de dor corporal; é espiritual, se bem que o corpo também participe, às vezes muito. É um contato tão suave entre a alma e Deus que suplico à Sua bondade que dê essa experiência a quem pensar que minto.[3]

Corpo e espírito tocados na experiência narrada por Santa Teresa. O revirar das entranhas femininas, lugar da morada de um novo ser, tocado de modo inefável por um amor que é um doce sofrer e um desejar ainda mais que tal experiência não cesse, qual orgasmo de puro deleite. A famosa transverberação traz os contornos do que será tratado neste capítulo.

Propomos apresentar a experiência mística partindo de Santa Teresa e a tematização da Trindade nas moradas sextas e sétimas. Ela indica o caminho para a experiência de Deus a partir da *Sagrada Humanidade*, e se pode dizer a partir do que é humano. Eis um método.

Santa Teresa procurou dar literalidade ao indizível. Escreveu com carne e afeto. E ali, Deus se dá. Ou seja, um possível conhecimento de Deus se dá. No dizer de Maria Clara Bingemer:

> A mística é então, e de fato, conhecimento, mas um conhecimento que vem da experiência e onde a inteligência e o intelecto chegam depois, no sentido de captar e interpretar, não a experiência abstratamente falando, mas o que o sujeito concreto sente, os sentimentos daquele que está no centro do próprio ato de experienciar.[4]

Santa Teresa nos dá um conhecimento de Deus, por essa via mística na citação acima apresentada. Um conhecimento experimentado de modo integral, de corpo e alma.

Partindo da consideração da Sagrada Humanidade, presente no capítulo 22 do *Livro da vida*, mostraremos nas moradas sextas e sétimas essa comunhão com Deus, que se revela Trino na percepção de Teresa, bem como uma aproximação com alguns teólogos atuais.

A experiência mística a partir da sagrada humanidade de Cristo

No capítulo 22 do *Livro da vida*, Santa Teresa destaca que uma autêntica espiritualidade deve partir sempre de Cristo, da *Humanidade de Cristo*, ou como diz repetidas vezes, de sua *Humanidade sacratíssima*. Uma compreensão, portanto, de uma espiritualidade sem corpo, desencarnada, que, desejosa de ir mais além deve se desfazer de tudo que é corpóreo é um equívoco e deve ser superado:

> E vi com clareza, e continuei a ver, que Deus deseja, para O agradarmos e para que nos conceda grandes favores, que os recebamos por meio dessa Humanidade sacratíssima, em que Sua Majestade se deleita. […] Temos que entrar por essa porta se quisermos que a soberana Majestade nos revele grandes segredos.[5]

Qual a razão para se superar uma espiritualidade que, para ser perfeita, deve se desvencilhar de todo corpóreo? Santa Teresa apresenta uma razão digna de nota: "não somos anjos, pois temos um corpo; que-

rer ser anjo estando na terra – ainda mais do modo como eu estava – é um disparate".[6] Lúcia Pedrosa-Pádua afirma a importância da temática da sacratíssima Humanidade em Santa Teresa, como uma postura de oposição à corrente que propunha justamente o contrário, que seria chegar ao mais alto nível de contemplação prescindindo dessa humanidade:

> o argumento teológico [de Teresa] é permeado pela cristologia, especialmente sinótica. Toda sua descrição do Cristo converge para o fato de que é o Evangelho, e não a soberba humana, o caminho para o cume da contemplação. [O argumento antropológico] Se Cristo assumiu esta realidade, é absurdo que nós não a queiramos assumir, mesmo que seja entre tribulações e abandono.[7]

Há uma cristologia muito bem assentada nos escritos de Santa Teresa, que abre para uma dimensão ainda mais aberta da redenção, ao levar em conta para a experiência do mistério a especificidade cristã da corporeidade.[8] Sem dúvida, considerar a corporeidade como lugar de possibilidade da experiência mística é algo próprio da fé cristã, que fundamenta a plenitude da revelação de Deus na Encarnação, Paixão, Morte e Ressurreição do Verbo. Mesmo no que diz respeito à dinâmica da vida espiritual, Santa Teresa afirma que não há caminho seguro a trilhar senão na companhia de Cristo: "em tempo de aridez, Cristo é um amigo muito bom, porque O vemos Homem, com fraquezas e sofrimentos e permanecemos em Sua companhia".[9] O vemos como Homem, diz Santa Teresa. Essa contemplação permite uma identificação com Cristo, e nessa identificação a força, a graça, o convite para uma união ainda mais profunda com o mistério de Deus mesmo.[10]

A Humanidade de Cristo é lugar da revelação da Trindade, é a própria revelação trinitária, pois "ninguém jamais viu a Deus. O Filho único, que está no seio do Pai, foi quem o revelou" (Jo 1, 18). Na realidade, "a Trindade é uma verdade a que temos acesso somente a partir da revelação. […] só por ela se nos dá a possibilidade de adentrar-nos,

sempre com clara consciência da impossibilidade de abarcá-lo, no mistério do ser de Deus".[11] A intuição de Santa Teresa de ter como guia e companhia em suas experiências do mistério a sacratíssima Humanidade está intimamente ligada ao mistério mesmo das missões do Filho e do Espírito Santo. O Deus para nós é um convite a mergulhar em seu insondável mistério, que desde toda a eternidade quer essa mais íntima comunhão com sua criação que é contingente, temporal, corpórea.

O ponto de partida deverá ser sempre a Humanidade de Cristo, se uma espiritualidade pretende ser cristã, mediada em toda corporeidade. Não se pode conceber uma espiritualidade que prescinda do corpo. Aliás, não há realidade alguma da vida que não seja tocada pela comunicação de Deus. Bruno Forte afirma que "se o senhorio de Deus abraça o homem todo e toda a vida, cada situação mundana é suscetível de ser vivida à luz da promessa da fé".[12]

Partindo do princípio de que a espiritualidade se fundamenta a partir de Cristo e sua humanidade, Santa Teresa abre um caminho espiritual que leva em conta o homem e a mulher em seu todo, mesmo quando em seus escritos se refere a essa humanidade toda com o conceito de alma, e no centro desta o espírito, como que o lugar de transcendência.

Dado esse ponto, verificaremos a compreensão trinitária nas sextas e sétimas moradas, não no aspecto doutrinal, mas no âmbito relacional conforme podemos desprender dos escritos de Santa Teresa. As duas últimas moradas falam desse desejar aninhar-se com a Trindade no centro da interioridade, da Trindade que se comunica e, compadecida, convida a *alma* para o aposento de sua morada, e a ela se une.

A experiência mística da Trindade em Moradas

As sextas moradas são comparadas por Santa Teresa como que um noivado, um lugar onde Deus se comunica, mas em arroubos, revela-se e, ao mesmo tempo, se esconde, provocando dor sem doer: "será que desse braseiro aceso que é o meu Deus salta alguma fagulha e cai na alma, de

modo a deixá-la sentir aquele abrasamento? [...] Porque essa dor saborosa – que não é dor – não permanece sempre no mesmo grau.[13]

Essa comunicação de Deus ao homem e à mulher revela uma outra compreensão da doutrina trinitária de Santa Teresa, a de que Deus habita a alma. "Assim acontece aqui, quando a alma, unida intimamente a Deus, está nesse aposento do céu empíreo que devemos ter no interior de nossa alma".[14]

Nesta comunicação, no interior da alma, nesse noivado, Deus impele a amar, como diz Santa Teresa, "ela só parece dedicar-se àquilo que lhe desperta a vontade para amar".[15] Vai-se percebendo um constante sair de si mesmo, na abertura à Alteridade e a lançar-se na tarefa de que outros possam também amá-lo. É um movimento duplo que impele a *morrer* e a *viver*, no sentido de servir para que mais pessoas amem a Deus.

A inabitação de Deus na alma, e esse como que um convite ao amor, leva-a a sofrer sofrimentos espirituais ou corporais, mas a um sofrer por desejar o aninhar-se em Deus e por perceber a Sua grandeza e a miséria de si mesma. No dizer de Santa Teresa:

> Porque uma coisa é certa: quando se trata desse espírito, quanto maior a graça concedida, tanto menos se considera a própria alma. Esse favor a lembra com mais clareza de seus pecados, fazendo-a esquecer-se do seu próprio benefício e empregar com mais ardor sua vontade e memória em desejar a honra de Deus.[16]

No mais íntimo do ser e na consideração de que é nessa intimidade que se abre o abismo do mistério de Deus, é que se dá a proximidade insondável, e por isso mesmo desejosa da comunhão. Só nessa proximidade que se pode contemplar a imensidão que é Deus, e só na comunhão com Ele é que se pode conhecer a si próprio, uma miséria inundada pela misericórdia. Uma vida assim compreendida torna-se ela mesma um louvor a Deus, uma vida devotada à honra de Deus. A comunicação dessa experiência do mistério é a comunicação de um conhecimento. E

em Santa Teresa, a tematização pela experiência da inabitação da Trindade Santa.

Na oração de arroubo, diria, oração de noivado, a alma experimenta uma intensa alegria que transborda o sofrer por amor em comunicação. Comunicação da alegria dada pela Trindade e comunicação dessa alegria aos outros, um agir no louvor. "Trata-se de uma felicidade tão grande da alma que ela não desejaria gozá-la a sós, mas a comunicá-la a todos, a fim de que a ajudassem a louvar Nosso Senhor".[17]

Em que consistiria o sofrimento por amor? Consiste em reconhecer as graças, esse transbordamento do amor de Deus e considerar os próprios pecados. Mas consiste igualmente em considerar a eterna compaixão e misericórdia de Deus, pois "quanto mais se recebe de Deus, tanto mais aumenta a dor pelos pecados".[18]

Os capítulos 7 e 8 das sextas moradas retomam o capítulo 22 de *Vida*, ao falar da *Humanidade de Cristo*, que sem a qual não se pode entrar nas sextas e sétimas moradas, pois o guia é o próprio Senhor. Mais uma vez, mesmo no mover-se ao mais profundo da interioridade, a dimensão corpórea da fé não pode ser desprezada. Grande ensinamento de Santa Teresa! Assim diz:

> Que grave engano afastar-se propositalmente de todo nosso bem e remédio, que é a sacratíssima Humanidade de Nosso Senhor Jesus Cristo. Eu não posso crer que o cometam. Mas parecem não se entender a si mesmos, causando assim muito mal a si e aos outros.[19]

Seguimos, então, para as sétimas moradas.

O tema principal dessas moradas é a comunicação de Deus Trindade que se revela unindo-se à alma, que é convidada a entrar nessa interioridade. É o céu empíreo, o céu em nós, onde a imensidão de Deus toca o que é a igual imensidão do homem, sua interioridade, lugar da experiência transcendental, no dizer de Karl Rahner.[20]

Nessas moradas, a inabitação da Trindade se manifesta numa união tal, que a pessoa sente não mais viver em si, como no dizer de Paulo: "eu vivo, mas já não sou eu; é Cristo que vive em mim. A minha vida presente, na carne, eu a vivo na fé no Filho de Deus, que me amou e se entregou por mim" (Gl 2, 20). Santa Teresa destaca esse viver em Deus quando afirma que "não há dúvida de que, ao esvaziar-nos de tudo o que é criado e ao desapegar-nos dele por amor a Deus, o próprio Senhor preenche a nossa alma de Si mesmo".[21]

Esse matrimônio espiritual "se passa no centro mais íntimo da alma, que deve ser onde está o próprio Deus".[22] É a própria Trindade que vive na alma unida a Ele, e essa revelação é intelectiva,[23] ou seja, não imaginativa. É um conhecimento transcendental na interioridade mesma da pessoa.

Aqui se dá, como consequência, uma participação nos *sentimentos* da Trindade, quando Santa Teresa se refere à dor em ver tantos que se perdem: "também lhe causam grande sofrimento as almas que elas veem se perderem".[24] Tão profunda é essa união, e um sofrimento novo, que não traz inquietação, mas que é, senão, a participação no sofrimento do Esposo que é glorificado quando vive o ser humano. Jürgen Moltmann fala acerca desse sofrimento da Trindade no Amor, sofrimento por solidariedade, que Santa Teresa experiencia:

> A comunhão com Deus, que é Amor, envolve estes dois aspectos: ele nos leva ao âmago da dor divina e de sua infinita aflição, mas somente se consumará na festa da eterna alegria de Deus e na dança dos libertos da aflição. Pois o verdadeiro amor tudo sofre, tudo suporta, tudo espera, para proporcionar a felicidade, e nisso encontrar a felicidade própria.[25]

Sendo revelação de Deus como comunidade de amor que acolhe e redime o sofrimento do ser humano e o torna participante do seu sofrimento pelo mundo, seu mundo, esta redenção aponta para uma consumação. Deus "encontra sua alegria em dar às suas criaturas a participação em sua vida e introduzir-se ele mesmo na relação com a criatura".[26]

Este é o fundamento da criação, a partir das relações paterna e filial de Deus como transbordamento do amor, no Espírito. Ao mesmo tempo, é uma condição de futuro de Deus.[27]

Santa Teresa aponta novamente para a Humanidade de Cristo e sua Paixão, na mais íntima morada, lugar da habitação de Deus e do matrimônio espiritual: "Sua Majestade não nos poderia fazer maior favor do que dar-nos uma vida que imite a de Seu Filho tão amado. […] imitá-Lo nos grandes sofrimentos".[28]

A Trindade e a Humanidade de Cristo são um tema recorrente no *Castelo Interior,* é fonte e cume do itinerário espiritual de Teresa de Jesus.[29] Interessante como Santa Teresa narra esse encontro com a Trindade:

> Introduzida a alma nessa morada, mediante visão intelectual se lhe mostra, por certa espécie de representação da verdade, a Santíssima Trindade – Deus em três Pessoas: Primeiro lhe vem ao espírito uma inflamação que se assemelha a uma nuvem de enorme claridade. Ela vê então nitidamente a distinção das divinas Pessoas; por uma notícia admirável que lhe é infundida, entende com certeza absoluta serem as três substâncias, um poder, um saber, um só Deus.[30]

Nas sétimas moradas Deus Trindade se revela, e une a Si a alma de quem entra nessa mais profunda morada. Revela o seu amor, se faz presente desde já a toda a vida da pessoa, ainda que não se mostre presente. Quem aí chega, tem a certeza de que não mais se afastará de Deus, como no noivado. Seja na ação ou na contemplação, vive essa intensa união com Deus. Mas não o faz prescindindo da sacratíssima Humanidade, que corporifica a mais íntima interioridade.

Conclusão

O itinerário espiritual de Santa Teresa apresenta uma sadia espiritualidade, fortemente enraizada na fé cristã. Para o seu tempo, Teresa repre-

senta um grande salto de compreensão, que hoje nos fala como que um renovado impulso para se deixar conduzir por Deus.

Partindo do capítulo 22 do *Livro da vida*, vimos que a sacratíssima Humanidade é o guia de todo percurso da experiência mística, sempre referenciado em Moradas. A humanidade assumida hipostaticamente pelo Filho, a humanidade do Verbo, é o lugar da revelação de Deus, do seu amor e do convite libertador para a mais profunda comunhão em seu mistério.

Tendências atuais de espiritualidades que querem um Deus sem mundo, um viver alienado, não se sustentam como espiritualidade cristã. O caminho do místico deve ser o mesmo caminho da revelação trinitária: ao revelar-se, Deus desce a nós; faz morada no núcleo mais profundo de nossa interioridade; encarnou-se e viveu entre nós. Viver em Deus pode até significar um *morrer de não morrer*, mas entendido num *viver de viver*, plantado na vida em suas dores e alegrias, sendo capaz de dizer algo ao homem e mulher de hoje.

A razão disso é que Deus se dá a conhecer na história. Pela revelação, conhecemos que Deus é Amor, Trindade na Unidade, Unidade na Trindade. Amor que se abre para a sua criação. Deus se relaciona conosco, esse nosso mundo e a nossa história acontecem em Deus. E esse conhecimento gera comunhão de vida. Deus se nos dá a conhecer, não uma mera informação, mas um conhecimento gerador de fatos de vida. Conhecimento que é convite à comunhão, diria, um conhecimento performativo.

A comunhão trinitária é uma porta aberta, um convite a tomarmos parte desse Amor, e a viver autenticamente nossa relação com os outros e com Deus. Santa Teresa dizia que é necessário ter humildade, deixar-se conduzir por Cristo, não forçando o corpo e as faculdades a entrar nas moradas. Quanto conteúdo antropológico e que sadia teologia do corpo em Santa Teresa, mesmo que não tematizado, mas explicitado em sua própria experiência. Um ensinamento lúcido e atual, dadas as tendências anacrônicas de se viver uma espiritualidade cristã sem corpo. O corpo assumido em sua vulnerabilidade nos faz próximos de tantos corpos vulneráveis. E no mistério da Encarnação do Verbo se dá nessa

assunção e redenção. O Verbo se fez corpo vulnerável, e assim manifesta a mais plena proximidade do mistério.

O Castelo Interior é um verdadeiro itinerário de fé e de oração, que conduz a deixar-se unir, passo a passo, a Deus. E, ao mesmo tempo, de tornar-se humano; e nessa autenticidade, gozar da comunhão com a Trindade.

Referências

BENTO XVI, PP. *Carta encíclica Spe salvi sobre a esperança cristã*. 2007. Disponível em: https://www.vatican.va/content/benedict-xvi/pt/encyclicals/documents/hf_ben-xvi_enc_20071130_spe-salvi.html. Acesso em: 24 ago. 2024.

BINGEMER, Maria Clara L. Mystical Experience: Women's Pathway to Knowledge. *Religions*, v. 14, n. 2, p. 230, 2023.

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

CUNHA, Rogério G. de A. *A escatologia do amor*: a esperança na compreensão trinitária de Deus em Jürgen Moltmann. Petrópolis: Vozes; Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2020.

FORTE, Bruno. *A Igreja ícone da Trindade*. São Paulo: Loyola, 2005.

GARCIA, C. Trinidad sacratísima. *In*: ÁLVAREZ, Tomás. *Diccionario de Santa Teresa*. Burgos: Monte Carmelo, 2002. p. 635-639.

GRESHAKE, Gisbert. *El Dios uno y trino*: una teología de la Trinidad. Barcelona: Herder, 2001.

LADARIA, Luis Francisco. *O Deus vivo e verdadeiro*: o mistério da Trindade. São Paulo: Loyola, 2015.

MOLTMANN, Jürgen. *Trindade e Reino de Deus*: uma contribuição para a teologia. Petrópolis: Vozes, 2011.

PEDROSA-PÁDUA, Lúcia. *Santa Teresa de Jesus*: mística e humanização. São Paulo: Paulinas, 2015.

RAHNER, Karl. *Curso fundamental da fé*. São Paulo: Paulinas, 1989.

TERESA DE JESUS. Castelo interior. *In*: *Obras completas*. São Paulo: Carmelitanas: Loyola, 2014. p. 431-588.

TERESA DE JESUS. Livro da vida. *In*: *Obras completas*. São Paulo: Carmelitanas: Loyola, 2014. p. 23-291.

NOTAS

1 Doutorando em Teologia Sistemática pela PUC-Rio. Mestre em Teologia Sistemática pela PUC-Rio. Professor e pesquisador, trabalhando nas temáticas: Trindade, Deus, escatologia e esperança.
2 CUNHA, Rogério. *A escatologia do amor*, p. 25. Para compreender a temática da teologia bio¬gráfica, ler: BINGEMER, Maria Clara. *O mistério e o mundo*, p. 351-358. A autora aborda essa questão ao tratar do conhecimento de Deus e sua explicitação como um acontecimento, mais que uma simples conceituação.
3 TERESA DE JESUS. *Livro da vida*, p. 194.
4 BINGEMER, Maria Clara. *Mystical Experience*, tradução nossa.
5 TERESA DE JESUS. *Livro da vida*, p. 144.
6 *Ibid.*, p. 145.
7 PEDROSA-PÁDUA, Lúcia. *Santa Teresa de Jesus*, p. 240-241.
8 Os atuais tratados sobre a Trindade partem sempre da cristologia, do Deus que se revela Trindade em Jesus Cristo.
9 TERESA DE JESUS. *Livro da vida*, p. 145.
10 Bento XI, em sua encíclica *Spe salvi* (n. 3), narra a experiência de Santa Bakhita, que descobre a humanidade de Deus em Jesus Cristo, aquele Deus em que ela pode confiar, porque sofreu o mesmo que ela sofreu, e por ela espera à direita de Deus Pai. Conhecendo essa humanidade flagelada e crucificada, ela sabe ser conhecida e amada por Deus, e a seu lado quer se unir em um desejo tal que a impulsiona a também comunicar a descoberta dessa profunda comunhão ao maior número de pessoas.
11 LADARIA, Luis Francisco. *O Deus vivo e verdadeiro*, p. 55.
12 FORTE, Bruno. *A Igreja ícone da Trindade*, p. 43.
13 TERESA DE JESUS. *Castelo interior*, p. 516.
14 *Ibid.*, p. 528.
15 *Ibid.*, p. 530.
16 *Ibid.*, p. 524.
17 *Ibid.*, p. 539.
18 *Ibid.*, p. 541.
19 *Ibid.*, p. 542.
20 RAHNER, Karl. *Curso fundamental da fé*.
21 TERESA DE JESUS. *Castelo interior*, p. 573.
22 *Ibid.*, p. 571.
23 PEDROSA-PÁDUA, Lúcia. *Santa Teresa de Jesus*, p. 157-162.
24 TERESA DE JESUS. *Castelo interior*, p. 581.
25 MOLTMANN, Jürgen. *Trindade e Reino de Deus*, p. 56.
26 GRESHAKE, Gisbert. *El Dios uno y trino*, p. 398.
27 CUNHA, Rogério. *A escatologia do amor*, p. 69.
28 TERESA DE JESUS. *Castelo interior*, p. 582.
29 *Ibid.*
30 *Ibid.*, p. 568.

3. SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ: O PROTAGONISMO DA MULHER NO SÉCULO XVII

José Eder Ribeiro Lima[1]

Introdução

Ao longo da história e nos dias de hoje, várias mulheres se destacaram e se destacam no campo da política, da economia, da educação, da religião e em diversos outros campos. Tais destaques foram e são possíveis graças a uma longa batalha trilhada por muitas mulheres, que tiveram as suas vidas ceifadas em uma sociedade assinalada pelo patriarcalismo, pelo fundamentalismo religioso, que desprezava a força vital presente em cada mulher.

Como não recordar das mulheres da Bíblia, das mulheres cristãs e não cristãs, das mulheres do campo e da cidade, de Teresa de Ávila, de Tereza Benedita da Cruz e de tantas outras Teresas, que em cada lugar deste nosso planeta e com os seus nomes reconhecidos ou permanecidos no anonimato, enfrentaram e enfrentam ventos contrários para que o direito e a dignidade da mulher fossem e sejam respeitados, sobretudo o direito de conhecer, de ensinar, atuar como protagonistas na sociedade.

É importante destacar aqui a experiência mística que, como caminho de "transição das trevas para a luz, da ignorância para a sabedoria"[2] possibilitou que várias mulheres, impedidas de estarem em espaços exclusivos para homens, aprendessem e produzissem conhecimento através de poesias, sonetos, livros, teatros, autos, villancicos e outros.

Nesta esteira, aparece Sor Juana Inés de La Cruz, religiosa e dona de um grau altíssimo de sabedoria, que a fez não só almejar o conhecimento, mas se valer dele para dar voz e vez a tantas outras mulheres que viriam depois dela. Sor Juana, como veremos no artigo, foi capaz de debater com um grande expoente da literatura barroca o Padre Antônio Vieira, mas também de escrever vários versos e poesias que expressavam a sua indignação diante da exclusão social da mulher, cobrando incisivamente o direito de voz para mulher.

Neste sentido, faremos uma breve exposição da vida de Sor Juana Inés de La Cruz, bem como o que ela representou no século XVII, chamado século de ouro, para a sociedade mexicana e as influências que ainda hoje esta religiosa tem, mesmo que indiretamente no movimento feminista, que preza pela igualdade e o direito da mulher. Ao final e de maneira sintética, apresentaremos a Resposta a Sor Filotea, no qual Sor Juana Inés de La Cruz, narra aspectos de sua vida na infância, justifica a sua inclinação para o conhecimento, o desejo de ser teóloga e propõe a igualdade de gênero, fazendo um apelo para que as mulheres tenham os mesmos direitos que os homens, a saber, o acesso à educação e à transmissão do conhecimento, e defende a importância dos versos para uma boa e clara comunicação.

Sor Juana Inés de La Cruz

Sor Juana Inés de La Cruz, viveu no século XVII e se destacou naquela época por ser uma brilhante escritora, poetisa e literária. Em um período marcado pelas desigualdades sociais, no qual as mulheres eram impedidas de ter acesso à academia e consequentemente de se pronunciarem sobre temas importantes em torno da sociedade, inclusive sobre questões religiosas, Sor Juana Inés de La Cruz com suas reflexões trouxe à tona a importância da Literatura, bem como do diálogo com as outras ciências e sobretudo, o protagonismo da mulher e sua importância para a transformação social.

Segundo Ruan de Sousa Gabriel:

> Sor Juana Inés de La Cruz, foi um dos expoentes da poesia em língua espanhola no século XVII, o Século de Ouro Espanhol. Sor Juana manejou como ninguém os maneirismos do barroco – a retórica elevada, o virtuosismo linguístico, o gosto pela contradição e pelo exagero. Compôs poemas, comédias teatrais, defendeu o direito da mulher à educação e se envolveu num acirrado debate teológico com o padre Antônio Vieira, expoente do barroco luso-brasileiro.[3]

O caminho trilhado por Sor Juana Inés de La Cruz, foi assinalado por uma série de dificuldades, visto que desde a infância a religiosa encontrou empecilhos para estudar, sejam vindos da própria família, que tentaram calar o seu desejo pelo saber e quando crescida, vindos dos membros da Igreja que tentaram silenciá-la. Em todo caso, Sor Juana Inés de La Cruz, mulher simples, porém, persistente e destemida, demonstrou com as suas obras, sua capacidade intelectual e destreza para a escrita a importância de as mulheres ocuparem um lugar central nas reflexões que colaboram para a transformação social e a inclusão das pessoas, bem como o direito de ter acesso às diversas áreas do saber, que até então eram destinadas somente aos homens.

Ao se referir à igualdade de gênero, Sor Juana Inés de La Cruz, destacava que as mulheres deveriam ter os mesmos direitos que os homens, uma vez que nelas também residem o espírito e a sabedoria. Neste sentido, escreve Joaquim de Montezuma de Carvalho: em Sor Juana, fica claro que "é o espírito e a sabedoria que marcam a igualdade entre os dois sexos"[4] homem e mulher, mulher e homem.

Os detalhes da vida de Sor Juana Inés de La Cruz são tão ricos que nos convidam a conhecer um pouco mais da sua história e de como ela foi alcançando este patamar tão elevado no conhecimento a ponto de escrever de maneira tão fina e responder com tanta elegância aos seus interlocutores, inclusive àqueles que a advertiram por causa das suas

obras. Assim, de maneira sintética, discorreremos sobre a biografia e a sede pelo conhecimento em Sor Juana Inés de La Cruz.

Biografia e sede pelo conhecimento em Sor Juana Inés de La Cruz

Detalhar a biografia de Sor Juana Inés de La Cruz, não é uma tarefa fácil, visto que existe uma divergência de datas em relação aos autores que fizeram uma reflexão em torno da vida e das contribuições que ela, Sor Juana, ofereceu para a sociedade do século XVII e que teve implicações nos séculos posteriores, sobretudo no que se refere à autonomia e à participação ativa da mulher na sociedade e na Igreja.

Em todo caso, nos valeremos das informações apontadas por Estevam Strausz, no verbete intitulado Juana Inés de La Cruz. Segundo o autor:

> Juana Inés de Asuaje y Ramíres de Cantillana nasceu em San Miguel Nepantla – um povoado aos pés do vulcão Popocatépetl e hoje a cidade de Tepetlixpa, próxima à Cidade do México – e foi batizada em 2 de dezembro de 1648. Calleia, e muitos biógrafos desde então, afirmam que Juana Inés teria nascido em 1651, mas sua certidão de batismo, onde consta que o batismo ocorreu em 1648, mostra que isso não seria possível. Filha do capitão espanhol Pedro Manuel de Asuaje y Vargas com Isabel Ramirez Cantillana, seria considerada uma criolla: seu pai era espanhol e sua mãe, americana de descendência espanhola. No documento de batismo consta a expressão *hija de la iglesia*, usada para indicar que era filha natural – ou seja que não era filha legítima.[5]

Sua sede pelo conhecimento começou de maneira bastante prematura. Ruan de Souza Gabriel, parafraseando as palavras de Sor Juana Inés de La Cruz, afirma que a religiosa "aprendeu a ler aos 3 anos e ainda menina, pediu à mãe que a disfarçasse de homem para frequentar

aulas na universidade[6]". Outro estudioso, Alberto López, afirma que aos oito anos de idade, Sor Juana, "escreveu sua primeira loa eucarística e aprendeu latim em apenas 20 aulas"[7] e que "estudava na biblioteca de seu avô na quinta de Panoayan, algo por si só chamativo num tempo em que as mulheres não tinham acesso à educação nem à cultura".[8]

Na resposta a Sor Filotea fica mais evidente esta sede que Sor Juana Inés de La Cruz tem pelo conhecimento, quando o chama de "impulso natural de Deus",[9] a religiosa afirma que conhecer para ela era algo ao qual era impossível de renunciar, uma vez que fora o próprio Criador quem depositou nela esta inclinação. Inclusive, Sor Juana afirma ter pedido para Deus lhe apagar a luz do entendimento e que, não alcançando este pedido, tentou enterrar com o seu nome o dom de conhecer e vivê-lo somente para o Criador, o que também não conseguiu, a isso ela chamava de tentação.

Elementos que evidenciam a vida de Sor Juana Inés de La Cruz, sobretudo a autodefesa que faz em relação à sua capacidade de aprender e produzir obras literárias ficam mais evidentes na Resposta a Sor Filotea. Podemos destacar pelo menos cinco elementos que podem servir de chave de leitura para a Resposta a Sor Filotea, tais quais: o reconhecimento da grandeza do outro e dos seus escritos; a submissão diante dos seus interlocutores; o desejo árduo pelo conhecimento; a defesa da participação da mulher na aquisição de conhecimento e na produção literária e a importância dos versos. Antes, faremos uma breve exposição das finalidades e para quem foi escrita a Resposta a Sor Filotea.

Resposta a Sor Filotea

A resposta a Sor Filotea, é um documento que Sor Juana Inés de La Cruz publicou em 1691 para responder ao bispo de Puebla Manuel Fernandez de Santa Cruz. Vários autores afirmam que o bispo Fernandez de Santa Cruz escreveu uma carta a Sor Juana, assinada com um pseudônimo feminino, Sor Filotea de La Cruz, onde reconheceu a grandeza

de Sor Juana pelas Letras, mas também a advertiu para que assumisse o seu lugar de religiosa e mulher, naquela sociedade marcada pelo patriarcalismo e pelo machismo. Rebeca Christine Soares Ribeiro escreve:

> A resposta a Sor Filotea de La Cruz é um documento biográfico, no qual Sor Juana fala de boa parte da sua infância, mas também na qual faz a defesa apaixonada da sua vocação e de seu direito de exercer o ofício intelectual.[10]

Vários elementos aparecem na Resposta a Sor Filotea de La Cruz, porém citaremos cinco que nos ajudam a compreender aspectos importantes em Sor Juana Inés de La Cruz: o reconhecimento da grandeza do outro e dos seus escritos; a submissão diante dos seus interlocutores; o desejo árduo pelo conhecimento; a defesa da participação da mulher na aquisição de conhecimento e na produção literária; e a importância dos versos.

No início da Resposta a Sor Filotea de La Cruz, Sor Juana justifica o porquê da demora em responder-lhe, revelando que o fez por dois motivos: por considerar a carta de Sor Filotea como grandiosa, caracterizando-a como "doutíssima, discretíssima, santíssima e amorosíssima carta"[11] e por lhe faltar palavras para agradecer o bem que Sor Filotea de La Cruz, lhe fizera ao tornar público o que ela chamava de "rascunho"[12] e que Sor Filotea nomeou de Carta Atenagórica. Neste segundo motivo, Sor Juana Inés de La Cruz, cita Quintiliano para dizer que tal bondade excedia a "capacidade de gratidão".[13] Nesses escritos é possível perceber a maneira como Sor Juana enaltecia às pessoas as quais ela se dirigia e ao mesmo tempo se colocava em uma posição de pequenez.

Valendo-se da analogia, Sor Juana se apresenta como Santa Izabel, mãe de São João Batista, que ao receber à visita da Mãe do Verbo, ficou perplexa e sem saber como agradecer, encheu-se de questionamentos.[14] Nesta mesma perspectiva, Sor Juana compara Sor Filotea, como Maria, à mãe do Salvador, pois ao publicar um dos seus escritos possibilitou que

ela se tornasse conhecida como alguém que tinha conhecimento e que era capaz de traduzir os seus pensamentos em obras literárias.

Além de se valer da analogia do encontro de Santa Izabel com Maria, Sor Juana também cita a escolha de Saul, que ficou perplexo ao ser eleito rei de Israel, por se considerar o menor da tribo de Israel. Sor Juana se equiparando a Izabel e a Saul, afirma que se encheu de questionamentos, por se reconhecer indigna de tamanho reconhecimento. Assim ela escreve:

> de onde, venerável Senhora, de onde me vem tanta graça? Acaso sou mais do que uma pobre monja, a menor criatura do mundo e a mais indigna de chamar a vossa atenção? Nem ao primeiro impossível tenho mais do que responder que não sou nada digna de vossos olhos; nem ao segundo mais do que admirações, em vez de agradecimentos, dizendo que não sou capaz de vos agradecer nem a mínima parte do que vos devo. Não é uma modéstia afetada, Senhora, mas a ingênua verdade de toda a minha alma, que ao receber em minhas mãos, impressa, a carta que vossa propriedade chamou de "Atenagórica", irrompi (embora isso não seja muito fácil para mim) em lágrimas de confusão, pois me pareceu que o vosso favor não era mais do que uma repreensão que Deus me faz pelo quão mal correspondo a Ele; e que assim como Ele corrige outros com castigos, Ele quer me reduzir por meio de benefícios.[15]

Desta maneira, podemos notar que os dois primeiros aspectos presentes na vida de Sor Juana Inés de La Cruz, o reconhecimento do outro e a submissão, aparecem unidos nas primeiras linhas da Resposta a Sor Filotea de La Cruz, seja nos esforços que ela demonstra para agradecer a Sor Filotea, seja no reconhecimento da grandeza da mesma. Contudo, estes dois primeiros elementos aparecem outras vezes dentro da resposta de Sor Juana Inés de La Cruz, quando ela enfatiza a sua miserabilidade e submissão e tece elogios a quem se refere como "uma religiosa com véu"[16] e sua "irmã".[17]

Outro aspecto importante e que aparece de maneira explicita na Resposta a Sor Filotea é o desejo ardente pelo conhecimento. Segundo Sor Juana o desejo pela verdade não é um capricho pessoal, mas um presente de Deus, o que a fez chamar de "impulso natural"[18] que Deus colocou nela. Nesta perspectiva escreve Sor Juana:

> O escrever nunca foi meu próprio desejo, mas uma força externa; poderia dizer-lhes com verdade: "Vos me coexistis". O que é verdade que não negarei (um porque é notório a todos, e o outro porque, mesmo contra mim, Deus me fez a graça de me dar um amor imenso à verdade) é que desde que a primeira luz da razão me alcançou, a inclinação às letras foi tão veemente e poderosa que nem repreensões alheias – que tive muitas – nem reflexões próprias – que fiz não poucas – foram suficientes para me fazer abandonar esse impulso natural que Deus colocou em mim: Sua Majestade sabe por quê e para quê; e sabe que lhe pedi para apagar a luz de meu entendimento deixando apenas o que bastasse para guardar a sua Lei, pois o resto é supérfluo, segundo alguns, em uma mulher; e até há quem diga que prejudica.[19]

Nessa mesma carta, Sor Juana explica que o seu desejo pelo saber se iniciou de maneira bastante precoce. Segundo ela, aos três anos de idade acompanhou a sua irmã mais velha, que havia sido enviada pela mãe para aprender a ler e escrever. Quando percebeu que a irmã estava estudando, sentiu o desejo de aprender a ler e pediu para que a professora lhe desse a lição, valendo-se da desculpa de que era a mãe dela quem havia dado a ordem. Narra Sor Juana, que a professora não lhe deu crédito pela mentira, mas percebendo a sua disposição e facilidade em aprender, ingressou na aventura de modo que quando sua mãe percebeu a travessura, ela já estava lendo e escrevendo.

Não obstante, Sor Juana, diz que tamanha era sua gula pelo conhecimento que empregou alguns exercícios para alcançar a sabedoria: não comer queijo, pois havia escutado que era um alimento que "causava problemas de saúde";[20] estudar os livros que haviam na biblioteca do

seu avô, mesmo enfrentando "castigos e repreensões"[21] e em nome do "adorno do saber",[22] "que ela dizia ser mais "desejável",[23] decidiu cortar o cabelo, que para ela servia de medida para acompanhar o quanto aprendeu. Deste último exercício, escreve Sor Juana:

> Eu estava tão dedicada que embora em mulheres – e especialmente em uma juventude tão viçosa – o adorno natural do cabelo seja tão apreciado, eu cortava dele quatro ou seis dedos, medindo até onde ele chegava antes, e me impondo a regra de que, se quando crescesse até ali eu não soubesse tal ou tal coisa que havia me proposto a aprender enquanto crescia, deveria cortá-lo novamente como pena pela minha ignorância. Ocorria assim que ele crescia e eu não sabia o que havia me proposto, porque o cabelo crescia rápido e eu aprendia devagar, e de fato eu o cortava novamente como pena pela minha ignorância: pois não me parecia justo que a cabeça estivesse coberta de cabelos quando estava tão vazia de conhecimento, sendo mais desejável o adorno do saber.[24]

Estudar era uma tarefa tão importante para Sor Juana Inés de La Cruz, que ela expressava ser o seu momento de descanso quando estava livre de outras obrigações do convento. Disto ela escreve: "continuei com a tarefa estudiosa (que para mim era descanso em todos os momentos que sobravam ao meu dever) de ler e ler mais, de estudar e estudar mais, sem outro mestre além dos próprios livros".[25]

Detalhe importante em Sor Juana, é que ela se debruçou sobre várias obras, de diversas áreas do saber, o que lhe custou a acusação de que pouco se preocupava com a Teologia enquanto se ocupava demasiadamente com outras ciências, que tendiam para o mundo profano e que escravizavam o ser humano. Neste sentido, defendendo-se da acusação feita por Sor Filotea, Sor Juana evidencia a importância de conhecer as outras ciências, que ela chamava de "servas",[26] para entender o "estilo da Rainha das Ciências",[27] a Teologia. Aqui notamos em Sor Juana Inés de La Cruz a importância da interdisciplinaridade em vista da aquisição

e produção do conhecimento. Sobre esta questão, Sor Juana afirma na Resposta a Sor Filotea:

> […] Com isso, continuei direcionando sempre, como já disse, os passos do meu estudo ao ápice da Sagrada Teologia; parecendo-me necessário, para alcançá-la, subir pelos degraus das ciências e artes humanas; pois como entenderá o estilo da Rainha das Ciências, quem ainda não conhece o das servas? […][28]

Outro tema importante, a igualdade de gênero e a defesa da participação da mulher na aquisição do conhecimento e na produção literária perpassa toda a vida de Sor Juana de La Cruz. São vários poemas escritos por Sor Juana em que ela enfatiza que a mulher é tão importante quanto o homem e que precisa ter o direito de voz e vez na sociedade, inclusive no campo da Literatura.

De acordo com Caroline Julie da Rosa Cougo, em "Hombres Nécios", Sor Juana exalta a importância da mulher e afirma que os homens são tolos e culpados por produzir na mulher aquilo que eles as acusam, ofuscando e impedindo que a sabedoria feminina desponte na sociedade.[29] A consequência destas atitudes produz a "desigualdade e a injustiça de que as mulheres são vítimas através do machismo e da discriminação feminina".[30] Desta maneira, nota-se que Sor Juana faz um "apelo à atenção para o tratamento e lugar que os homens davam às mulheres do seu tempo".[31]

Para defender a sua capacidade intelectual e o direito de produzir obras, bem como a participação da mulher na aquisição, elaboração e transmissão de conhecimento, na Resposta a Sor Filotea, Sor Juana faz alusão a várias mulheres que despontaram na sociedade, por possuírem sabedoria com excelência, a exemplo de: Debora, que instruiu um militar e governou o seu povo, livrando-os da opressão; a rainha de Sabá, "tão instruída que se atreveu a testar a sabedoria do maior dos sábios com enigmas",[32] Abigail, "adornada do dom da profecia",[33] Ester, dotada de "poder de persuasão",[34] Raabe, dotada de "piedade",[35] Ana, mulher de

"perseverança"[36] e tantas outras mulheres do mundo judaico-cristão e de outras matrizes religiosas, inclusive mulheres que eram consideradas do mundo profano.

E citando Santa Paula, a quem ela chamava de "santíssima Mãe", escreve:

> E para não buscar exemplos fora de casa, vejo minha santíssima mãe Paula, instruída nas línguas hebraica, grega e latina e muito apta para interpretar as escrituras. E o que mais, sendo seu cronista um Máximo Jerônimo, mas se encontra o Santo digno de ser mencionado, pois aquela viva ponderação e eficácia enérgica com que sabe expressar-se, diz: Se todos os membros do meu corpo fossem línguas, não seriam suficientes para proclamar a sabedoria e a virtude de Paula.[37]

Ainda na Resposta a Sor Filotea, Sor Juana, destaca outra ideia importante: o direito de a menina aprender desde a idade tenra, de modo que quando crescida possa contribuir na educação de outras meninas. Neste aspecto, Sor Juana cita são Jerônimo, que defende a tese de que as meninas precisam ser educadas desde cedo, tendo suas mães como mestras. Sor Juana sublinha a importância de terem mulheres idosas letradas para instruir sobretudo as meninas, uma vez que vários danos foram realizados na vida de muitas mulheres que eram instruídas por professores homens e utiliza desta mesma ideia para defender que as "monjas"[38] e as chamadas "filhas espirituais"[39] de São Jerônimo tenham o direito de conhecer e transmitir o conhecimento.

Na aquisição do conhecimento é importante ainda destacar o que Sor Juana, chamou de empecilhos e que tentaram atrapalhar a sua trajetória no conhecer e no transmitir o que fora aprendido. Segundo ela dentro e fora de casa, muitas vozes tentaram silenciá-la. Quando criança, encontrou resistência e duras penas da própria família e já crescida encontrou na própria Igreja estas barreiras. Mas como ela mesma narrou, a sua sede pelo saber era um impulso natural de Deus, de modo que

quando impedida de estudar, fez do mundo o seu objeto de pesquisa. Neste sentido, vemos em uma simples mulher, um rosto de uma guerreira destemida e persistente.

Sobre o direito das mulheres de ter acesso e transmissão do conhecimento, bem como de produzir obras literárias, Sor Juana Inés de La Cruz destaca a importância de avaliar o contexto histórico e social em que nasceu a expressão "mulheres na igreja calem-se".[40] Tal expressão, segundo a religiosa, que foi usada pelo apóstolo Paulo é reproduzida por muitos homens, inclusive para justificar o patriarcalismo, quando tirada do seu contexto original, leva a cunho a exclusão social da mulher e segundo Sor Juana fere o que a Igreja já havia cristalizado, quando reconheceu obras de mulheres canonizadas e não canonizadas. Assim escreve Sor Juana, na Resposta a Sor Filotea:

> […] e agora vemos que a Igreja permite que mulheres, tanto santas quanto não santas, escrevam, pois a de Ágreda e a de Maria de La Antigua não são canonizadas e suas escritas são reconhecidas; e nem quando Santa Teresa e as outras escreveram, elas estavam canonizadas: logo, a proibição de São Paulo dizia respeito apenas à publicidade dos púlpitos, pois se o Apóstolo proibisse a escrita, a Igreja não a permitiria […][41]

Desta maneira, notamos que Sor Juana fazendo uma releitura das mulheres na Bíblia, no mundo cristão e fora dele, apresenta o quanto as mulheres se destacaram na aquisição e transmissão do saber, sendo reconhecidas por instituições e por seus pares. Valendo-se de todos estes exemplos, Sor Juana não só reivindica o direito de ter acesso e transmissão do conhecimento, como abre o leque para que este direito seja também para outras mulheres.

Por fim, destacamos outro elemento primordial e que nos ajuda a compreender esta ilustre mulher chamada Sor Juana Inés de La Cruz: a importância dos versos. Já quase no final da Resposta a Sor Filotea, Sor Juana exprime o seu amor e habilidade em fazer versos e afirma que com

grande esforço conseguiu escrever a resposta a Sor Filotea sem que se valesse dos versos. Assim escreve Sor Juana: […] "se volto meus olhos para a tão perseguida habilidade de fazer versos – o que é tão natural em mim que até me esforço para que esta carta não seja composta deles[…]".[42]

Sor Juana se utiliza tanto das letras divinas, quanto das letras humanas, tais como as profetisas pagãs e passando pelos profetas, por Davi, pelo cântico de Moisés, por Jó, por Salomão, Jeremias, por Maria e pelos hinos da Igreja Católica defende a importância dos versos para a comunicação e afirma que se tem algo de prejudicial nos versos "não é culpa da arte, mas do mau professor que os corrompe, fazendo deles armadilhas do demônio".[43]

Assim, percebemos na Resposta a Sor Filotea, a fineza e a capacidade argumentativa de Sor Juana Inés de La Cruz, que sem se envaidecer, justifica o seu amor pelos estudos e pelas letras e indica o seu principal interesse, o desejo pela Teologia, a quem ela chama de Rainha das Ciências, bem como faz o apelo pelo justo tratamento das mulheres, que têm direito à educação e merecem ser tratadas com a mesma igualdade que os homens.

É importante destacar que a luta de Sor Juana Inés de La Cruz e de outras mulheres que enfrentaram o sistema patriarcal, presente na sociedade e na Igreja, abriu caminhos para que muitas mulheres tivessem acesso às várias áreas do saber, bem como pudessem se profissionalizar e ocupar cargos de destaque na sociedade e na Igreja. Assim percebemos, três séculos depois dos escritos de Sor Juana Inés de La Cruz, que essa luta tem promovido conquistas haja vista a presença e a participação de mulheres em várias áreas do conhecimento na Igreja como um todo, inclusive no atual Sínodo "Por uma Igreja Sinodal", espaço que só era concedido aos homens até pouco tempo.

Neste sentido, no Sínodo sobre a Sinodalidade, o Papa Francisco, não só recordou a importância do protagonismo da mulher, como convocou várias mulheres, leigas e religiosas, que participaram e puderam falar e votar em torno de temas importantes e desafiadores para a eclesiologia nos tempos de hoje. De acordo com Antonella Palermo, 85 mulheres participaram do Sínodo sobre a Sinodalidade, "das quais 54

têm direito a voto"[44]. Ainda de acordo com Antonella Palermo, "uma novidade é a presença de duas mulheres entre os presidentes delegados, ou seja, aqueles que presidem a Assembleia do Sínodo em nome e por autoridade do Pontífice quanto este não está presente".[45]

Conclusão

A trajetória percorrida por Sor Juana Inés de La Cruz desde a sua infância, nos mostra uma figura exemplar que conhece e transmite com requinte o conhecimento. Suas obras são reconhecidas por valor argumentativo e estético que causa admiração naqueles que as encontram.

Mulher destemida, ousada e perseverante, Sor Juana não se intimidou diante das vozes contrárias que foram aparecendo ao longo do seu caminho, seja na infância, quando passou por pesadas penas, aplicadas pela sua família, seja já crescida, quando membros da Igreja, tentaram silenciá-la. Sabedora do que desejava, Sor Juana, foi adiante e compreendendo a sua inclinação natural para o conhecimento, abriu caminhos e mostrou a sua capacidade intelectual em um mundo assinalado pelo patriarcalismo e machismo, no qual para as mulheres eram reservadas as tarefas domésticas.

Apaixonada pelo saber, Sor Juana, não poupou nem a si mesma, quando através de uma série de exercícios, incomuns para as crianças e para as mulheres daquele tempo, preferiu abdicar de comer queijo e no frenético desejo de aprender, dispôs do próprio cabelo, utilizando-o como um medidor para saber o quanto aprendeu.

Mulher simples e obediente ao que ensina a Igreja, Sor Juana resgatou a partir da Sagrada Escritura e da própria história da Igreja, fundamentos concretos que salvaguardam a importância das mulheres, bem como o direito que elas possuem de adquirir conhecimento e ensiná-los. Citando várias mulheres da Bíblia e que se despontaram na história da Igreja e mulheres do mundo considerado profano, Sor Juana, não só reivindica para si o direito de conhecer e transmitir o saber, mas abre um leque para que

outras mulheres do seu tempo e que viriam depois dela, tivessem acesso à educação, direito de voz e vez e fossem respeitadas como pessoas.

Valendo-se de vários livros da Sagrada Escritura, bem como de autores e autoras renomados do mundo cristão e fora dele, Sor Juana defende a importância dos versos, tão usados em suas obras, como um dos elementos primordiais para a Literatura e para uma boa comunicação.

Desta maneira, podemos concluir que Sor Juana Inés de La Cruz foi uma grande expoente da Literatura do século XVII, reconhecida por vários estudiosos no México e fora do México e que contribuiu para que o protagonismo da mulher não ficasse subtraído diante dos rótulos e preconceitos formulados e defendidos pelos homens e que suas obras pudessem colaborar para que o direito das mulheres, tão ameaçados em várias sociedades, na sociedade brasileira, pudessem ser colocados no seu devido lugar e as mulheres, tão dignas quanto os homens, tivessem o direito de atuar nas mais diferentes áreas da sociedade.

Essa postura de Sor Juana de La Cruz, a exemplo de Santa Teresa de Ávila, de Santa Teresa Benedita da Cruz e outras mulheres contribuíram para que a sociedade e a Igreja pudessem reconhecer o papel das mulheres como protagonistas da história. Como desdobramento dessa luta, nos dias atuais muitas mulheres conquistaram importantes espaços até mesmo na Igreja, o que é possível perceber na sensibilidade do Papa Francisco ao incluir mulheres em postos antes ocupados somente pelos homens, como é o caso do atual Sínodo no qual temos a participação efetiva de mulheres leigas e religiosas nas reflexões sobre a caminhada da Igreja.

Referências

BINGEMER, Maria Clara L. Mystical Experience: Women's Pathway to Knowledge. MDPI, *Religions*, v. 14, n. 2, p. 230, 2023.

CARVALHO, Joaquim de Montezuma. *Sor Juana Inés de la Cruz e o Padre Antônio Vieira ou a disputa sobre as finezas de Jesus Cristo*. México: Edições Frente de Afirmación Hispanita, 1998.

COUGO, Caroline Julie da Rosa. *Hombres necios*: a poesia de Sóror Juana Inés de la Cruz em um estudo analítico de seus poemas à luz de considerações teológicas feministas. *Portal de Anais de Eventos da Faculdades EST*, v. 8, p. 87-96, 2023.

CRUZ, Juana Inés de la. *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*. Disponível em: https://web.seducoahuila.gob.mx/biblioweb/upload/RESPUESTA%20A%20SOR%20FILOTEA.pdf. Acesso em: 15 abr. 2024.

GABRIEL, Ruan de Sousa. Sor Juana Inés de la Cruz, uma feminista barroca. *O Globo*, Rio de Janeiro, 19 jan. 2018. Disponível em:
https://epoca.globo.com/cultura/noticia/2018/01/sor-juana-ines-de-la-cruz-uma-feminista-barroca.html. Acesso em: 31 maio 2024.

LÓPEZ, Alberto. Sor Juana Inés de la Cruz, expoente literário e educativo do século de ouro espanhol. *Letras In.verso e Re.verso*, 27 nov. 2017. Disponível em: https://www.blogletras.com/2017/11/sor-juana-ines-de-la-cruz-expoente.html. Acesso em: 14 abr. 2024.

ORTIZ, Marián. Poema Hombres necios que acusáis de Sor Juana Inés de la Cruz. *Cultura Genial*, Disponível em: https://www.culturagenial.com/es/poemahombres-necios-que-acusais-de-sor-juana-ines-de-la-cruz/. Acesso em: 14 abr. 2024.

PALERMO, Antonella. Divulgada lista de participantes do Sínodo. *Vatican News*, Roma, 7 jul. 2023. Disponível em: https://www.vaticannews.va/pt/vaticano/news/2023-07/assembleia-snodo-listaparticipantes-sala-imprensa-santa-se.html. Acesso em: 15 maio 2024.

RIBEIRO, Rebeca Christine Soares. *A visão da mulher na carta Respuesta a la muy ilustre Sor Filotea de la Cruz poetisa Sor Juana Inés*. 2018. Monografia – Departamento de Letras, Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2018.

STRAUSZ, Estevam. Sor Juana Inés de la Cruz. *Blogs de Ciência da Universidade Estadual de Campinas*: Mulheres na Filosofia, v. 7, n. 4, 20 p. 1-16, 2023.

NOTAS

1 Graduado em Filosofia, Teologia e Engenharia Civil. Mestrando em Teologia Sistemático-Pastoral pela PUC-Rio. Presbítero da Diocese de Rondonópolis-Guiratinga (MT).
2 "*of transitioning from darkness to light, from ignorance to wisdom*" (BINGEMER, Maria Clara. *Mystical Experience*: Women's Pathway to Knowledge, p. 3)..
3 GABRIEL, Ruan de Sousa. *Sor Juana Inés de la Cruz, uma feminista barroca*.
4 CARVALHO, Joaquim de Montezuma. *Sor Juana Inés de la Cruz e o Padre Antônio Vieira ou a disputa sobre as finezas de Jesus Cristo*, p. 18.
5 STRAUSZ, Estevam. *Sor Juana Inés de la Cruz*, p. 2.
6 GABRIEL, Ruan de Sousa. *Sor Juana Inés de la Cruz, uma feminista barroca*.
7 LÓPEZ, Alberto. *Sor Juana Inés de la Cruz, expoente literário e educativo do século de ouro espanhol*.
8 *Ibid.*
9 CRUZ, Juana Inés de la. *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*, [*n. p.*]. Neste texto, todas as citações referentes a esse documento serão utilizadas traduzidas para a língua portuguesa.
10 RIBEIRO, Rebeca Christine Soares. *A visão da mulher na carta Respuesta a la muy ilustre Sor Filotea de la Cruz poetisa Sor Juana Inés*, p. 13.
11 CRUZ, Juana Inés de la. *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz,* [*n. p.*]..
12 *Ibid.*
13 *Ibid.*
14 *Ibid.*
15 *Ibid.*
16 *Ibid.*
17 *Ibid.*
18 *Ibid.*
19 *Ibid.*
20 *Ibid.*
21 *Ibid.*
22 *Ibid.*
23 *Ibid.*
24 *Ibid.*
25 *Ibid.*
26 *Ibid.*
27 *Ibid.*
28 *Ibid.*
29 COUGO, Caroline Julie da Rosa. *Hombres necios*: a poesia de Sóror Juana Inés de la Cruz em um estudo analítico de seus poemas à luz de considerações teológicas feministas, [*n. p.*].
30 ORTIZ, Marián. Poema *Hombres necios que acusáis de Sor Juana Inés de la Cruz,* [*n. p.*].
31 *Ibid.*
32 *Ibid.*
33 *Ibid.*
34 *Ibid.*
35 *Ibid.*

36 *Ibid.*
37 *Ibid.*
38 *Ibid.*
39 *Ibid.*
40 *Ibid.*
41 *Ibid.*
42 *Ibid.*
43 *Ibid.*
44 PALERMO, Antonella. *Divulgada lista de participantes do Sínodo*.
45 *Ibid.*

4. SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ: A MÍSTICA DA FINEZA DO AMOR DE DEUS E DA INTEIREZA DO FEMININO

Luciano Tokarski[1]

Introdução

A mística é um processo de encantamento e transbordamento e, ao mesmo tempo, de debilidade e transgressão. É aquilo que de certo modo evidencia a caducidade e finitude humana, alarga as experiências sensoriais da pessoa e realiza uma relação harmônica entre transcendência e imanência. A "mística é sempre um processo ou modo de vida" (McGinn, p. 17). Não se pode concebê-la sem levar em consideração o seu enraizamento na condição humana, na historicidade e nas relações humanas.

Corremos o risco de apenas imaginar homens e mulheres que, ao longo dos anos, se dispuseram a abdicar de oportunidades e possibilidades. As suas vidas foram de radical austeridade e abnegação, sacrifício e oblação, pobreza e pureza. Na sua maioria eram ligados com seus movimentos de reformas ou com comunidades religiosas da Igreja Católica. A estes quase que exclusivamente chamamos de místicos do cristianismo católico.

Porém, são muitos outros que, ao nos utilizarmos da linguagem de Teresa de Ávila, foram envolvidos por uma consciência da presença de Deus ou do Absoluto. Outros tantos que encaixamos para além de uma mística oficial da Igreja. Místicos sem as perspectivas cristãs, ou seja, é

possível falar de uma mística e de místicos que ultrapassam a circunscrição da Igreja Católica, e até as veredas das religiões e dos manuais teológicos.

Sor Juana Inés de la Cruz, embora inserida basicamente em espaços eclesiásticos, é uma dessas místicas intelectuais, mulher hispânica, monja católica que rompe com o tradicionalismo, com o conservadorismo e com o colonialismo. Ela viveu em um período que na América espanhola as mulheres, os indígenas, os negros e os ateus não tinham seus privilégios observados. Tornou-se uma personagem que confrontou as imposições de uma sociedade opressora e patriarcal. Ela é uma voz que clama no deserto com sua expressividade feminina.

Sor Juana Inés de la Cruz é a mística da fineza, do feminino e de uma impostação linguística inédita: lucidez poética composta com nobres metáforas e simbologias, extravagante em formalidade e aspereza marcada pela oposição, conflito, sofrimento, ausência, silêncio amoroso e angústia existencial. Ela se utiliza de hipérboles, sentimento de culpa, sinestesia, supervalorização da carnalidade e de imagens de transitoriedade, por exemplo, em seus poemas: Luz versus sombra ou Sagrado *versus* profano.

A proposta desse texto é oferecer ao leitor uma análise orgânica acerca da fineza do amor de Deus e de Cristo no fim da vida e da mística do feminino a partir da Carta Atenagórica de Sor Juana levando em consideração seu debate teológico e literário com o famoso padre Antônio Vieira e sua argumentação em defesa dos três santos padres: Agostinho, João Crisóstomo e Tomás de Aquino.

A vida de Sor Juana Inés de la Cruz

Em 12 de novembro de 1648 nascia Juana Inês de Asbaje Ramírez de Santillana, mais conhecida como Sor Juana Inés de la Cruz. Aquela que se tornaria uma das escritoras mais emblemáticas do período colonial, mais especificamente do século XVII. Nasceu em San Miguel Nepantla,

um povoado aos pés do vulcão Popocatépetl e hoje a cidade de Tepetlixpa, próxima à Cidade do México. Alguns historiadores dirão que Sor Juana nasceu em 1651, porém, não é muito provável devido seu batismo estar registrado em 2 de dezembro de 1648.

É filha do capitão espanhol Pedro Manuel de Asuaje y Vargas com Isabel Ramírez Cantilena, seria considerada uma criolla: seu pai era espanhol e sua mãe americana, de descendência espanhola. No documento do seu batismo consta a expressão "hija de la Iglesia", usada para indicar que não era filha legítima. Seu pai abandonou sua casa, mesmo antes do seu nascimento, sendo assim criada e educada com a participação do seu avô materno. Por sinal, passou seus primeiros anos de vida na fazendo do seu avô. Ele continha um acervo de livros, uma vasta biblioteca, onde ela por repetidas ocasiões se escondia, folheava livros e lia-os.

Em seu texto *Respuesta a Filoteia*, Sor Juana declara abertamente a sua paixão pelos livros e estudos: "Deus me fez a graça de me dar um amor imenso à verdade que, desde que a primeira luz da razão me alcançou, a inclinação às letras foi tão veemente e poderosa que nem repreensões alheias nem reflexões próprias foram suficientes para me fazer abandonar esse impulso natural que Deus colocou em mim". [2] Ora, não se pode negar a aptidão que Sor Juana tinha aos estudos filosóficos e teológicos. Inclusive, a própria Juana relata que, aos três anos, seguiu sua irmã que foi mandada a uma escola, e convenceu a professora a lhe ensinar a ler e escrever. Logo, aprendeu a ler em pouco tempo.

Ainda na fazenda do seu avô, Juana se propôs aprender o latim. Conseguiu um professor particular, teve pouquíssimas aulas: "comecei a aprender gramática, mas creio que não completei vinte lições".[3] Propôs-se aprender o latim por própria conta e como forma de autodisciplina cortava o seu próprio cabelo de quatro ou seis dedos, medindo até onde ele chegava, e impunha-se a regra de que, quando crescesse até o tamanho anterior e não soubesse as partes gramaticais, que se desafiaria a aprender, então se propunha novamente como pena para aprender

com inteligência. Sor Juana afirmava de que nada importava uma cabeça cheia de cabelos, mas vazia de conhecimento.

Aos oito anos, Sor Juana escreveu seu primeiro "rabisco" literário uma loa ao Santíssimo Sacramento que recebeu um livro como prêmio. Seu avô, Pedro Ramirez, morreu em janeiro de 1656. Nesse período, provavelmente, teria vivido cerca de oito anos com seus tios na Cidade do México.

Sor Juana tinha dezesseis anos quando seus tios a levaram ao palácio do vice-reino para ser apresentada à vice-rainha, e ser admitida na corte.

> A corte, centro e auge da sociedade, torna inteligível esta imagem e lhe confere sentido. A corte não só teve uma influência decisiva na vida política e administrativa, como também foi o modelo da vida social. Sem a corte não podemos compreender nem a vida nem a obra de sóror Juana; não só viveu nela no início de sua juventude, mas sua vida pode ser vista como a história de suas relações, ao mesmo tempo íntimas, frágeis e instáveis, com o palácio do vice-rei.[4]

Na corte Sor Juana relacionou-se com a realeza, com o alto clero e com diversos estudiosos. Eles influenciaram na sua vocação aos estudos. Entre os dezesseis e os vinte anos Sor Juana conviveu com os vice-reis. Uma figura muito significativa na Nova Espanha e na Corte foi o padre jesuíta Antonio Núñez Miranda, que teria pagado o dote da jovem para ela ingressar em um convento.

Assim escreve o famoso poeta mexicano Otavio Paz, sobre as habilidades intelectuais de Sor Juana e suas relações com a Igreja e a corte,

> Minoritária, douta, acadêmica, profundamente religiosa não num sentido criador, mas dogmático e, finalmente, hermética e aristocrática, a literatura novo-hispânica foi escrita por homens e por eles lida. […] Por isso é realmente extraordinário que o escritor mais importante da Nova Espanha tenha sido uma mulher: sóror Juana Inés de la Cruz. […] Nem a universidade nem outras instituições de ensino estavam abertas

> às mulheres. A única possibilidade que tinham de penetrar no mundo fechado da cultura masculina era esgueirar-se pela porta entreaberta da corte e da Igreja.[5]

Na Nova Espanha havia dois possíveis caminhos para uma vida de estudos e de educação: ser clérigo ou membro da Igreja ou frequentar a Universidade. Sor Juana veste-se de homem para que a mãe a enviasse a uma universidade, mas diante da tentativa indecorosa, ela se veste de monja decidindo-se a não abdicar de seu clamor interior pela ciência, literatura e teologia.

> Embora pareça surpreendente, os lugares em que os dois sexos podiam unir-se com propósitos de comunicação intelectual e estética eram o locutório do convento e os estrados do palácio. Sóror Juana combinou ambos os modos, o religioso e o palaciano.[6]

Em seus escritos, Sor Juana relata que não desejava se casar. O padre Antonio Núñez de Miranda, confessor dos vice-reis, observando essa inclinação contrária ao casamento, lhe propôs entrar para uma ordem religiosa. Primeiro entrou no Carmelo, com dezenove anos, cuja regra era de extrema rigidez, motivo que a levou a um período de convalescência. Teria passado momentos turbulentos na vida religiosa rigorista das Carmelitas. Após sua recuperação, em 1669, ingressa na Ordem das Jerônimas, onde a disciplina era menos rigorosa e sua cela possuía dois pisos e serviçais à disposição.

Sua vida foi uma conjunção entre os estudos filosóficos, teológicos, astronomia, música e pintura. Teria reunido uma biblioteca particular com cerca de quatro mil volumes. Sor Juana escreveu poemas filosóficos, líricos, prosas, sonetos e autos sacramentais, comédias teatrais, peças teatrais profanas e sagradas, textos epistolares e composições musicais. O uso das mitologias, da simbologia filosófica e teológica, dos fatos da vida e da língua latina em seus escritos são características de sua forma de redação.

Em seus escritos Sor Juana contesta e critica os pudores e a hipocrisia daquela sociedade pautada na religiosidade. É reprovada pelo padre Antonio Núñez de Miranda e, sob a proteção da vice-reina, Leonor Carreto, resolve não o ter mais como seu confessor. Não se sabe por quais razões, embora alguns digam ser devido à má interpretação dos seus escritos, Sor Juana vendeu os quatro mil volumes da sua biblioteca, seus instrumentos musicais e científicos, ficando somente com os livros de devoção.

Em 1695, quando a peste varreu a Nova Espanha, ela se dedicou a cuidar das freiras enfermas. Não havia tratamentos especializados dentro do convento, apenas alguns poucos medicamentos naturais. De cada dez monjas, nove morriam, contraindo a enfermidade. Ela faleceu aos quarenta e quatro anos, em 17 de abril de 1695.

O breve contexto histórico da Nova Espanha

O século XVII se configura por um período de intensa produção artística na Espanha. É um momento de grandes descobertas científicas, do florescimento de novos movimentos religiosos, da ebulição da produção filosófica e teológica com as Universidades.

No entanto, a Espanha, como toda a Europa, enfrentava uma transformação social, cultural, religiosa e política, causada pelo movimento da reforma protestante, pela divisão nas relações políticas imperiais, pelo conflito entre Igreja e Estado e pela crise entre o mercado comercial europeu e as arábias.

A Espanha imperial era dita como sociedade católica. O próprio Império espanhol se dedicava a manter uma relação estável com os Bispos católicos e com o Papa, e a hierarquia eclesiástica se concentrava na proliferação das decisões do Concílio de Trento, na manutenção do poder político e do conservadorismo da prática religiosa.

O catolicismo espanhol do século XVII esteve marcado pela "clericalização", pelo uso do poder intolerante, pelas perseguições inquisito-

riais, pela imposição cultural religiosa e, ao mesmo tempo, com seus aspectos positivos, pelo desenvolvimento das universidades e das ciências, pela expansão do apostolado mendicante, pelo esplendor da literatura e do conhecimento humanístico.

Ainda mais, constata-se que o Império espanhol abarcava aproximadamente quarenta milhões de habitantes nessa época. Eram cidades repletas de mendigos, pícaros e ladrões em contraposição com a sociedade burguesa da nobreza com fidalgos, cavalheiros e próceres. Entre outras palavras, era uma realidade social, econômica, política e religiosa desigual. A burguesia espanhola era uma elite dominante sobre os pobres, escravos, mulheres, negros e estrangeiros.

O Império espanhol nas Américas foi formado após a chegada de Cristóvão Colombo nas ilhas do Caribe. No início do século XVI, o Império espanhol conquistou e incorporou a coroa espanhola nos territórios Asteca e Inca. Em seguida, implantou-se na Nova Espanha o catolicismo espanhol como mecanismo intermédio entre as comunidades indigenistas e o governo real.

> A partir da segunda metade do século XVI, a presença crescente dos castelhanos e de suas instituições, combinada com o declínio drástico da população indígena, permitirá a construção de relações muito mais assimétricas entre autoridades castelhanas e elites ameríndias, expressas na constituição de pactos políticos em que se concedem menos privilégios ao menor número possível de autoridades indígenas, as quais, de todos os modos, continuam a ser indispensáveis para o governo e a arrecadação de tributos que a República dos espanhóis exerceu sobre a República dos índios na Nova Espanha.[7]

A Nova Espanha se constitui então como uma reprodução da organização e do domínio dos reis e da burguesia da coroa sobre os povos até então originários. A corte na Nova Espanha expressava os costumes aristocráticos. Gradativamente minam-se os direitos naturais, a autonomia e a autoridade dos líderes indígenas e de suas comunidades.

> Os vice-reis não podiam levar seus filhos, filhas, genros e noras à Nova Espanha. […] A Nova Espanha era um intrincado tecido de influências, poderes e jurisdições; diante do poder político e judicial do vice-rei e a Audiência, o poder moral e religioso do arcebispo do México. Este, por sua vez, tinha um rival no bispo de Puebla, a outra grande cidade. E ambos deviam enfrentar as poderosas ordens religiosas. As divergências entre os príncipes da Igreja podiam ser terríveis, como comprovou amargamente, no fim de sua vida, sóror Juana Inés de la Cruz.[8]

Durante a vida de Sor Juana, quatro vice-reis a protegeram: o marquês de Mancera, frei Payo de Rivera, o marquês de la Laguna e o conde de Galve. "A corte não só teve uma influência decisiva na vida política e administrativa, como também foi o modelo da vida social. Sem a corte não podemos compreender nem a vida nem a obra de Juana" (Paz, 1998: 47). É nesse breve contexto histórico, emaranhado de percalços e opressões que está inserida a nossa mística Sor Juana Inés de la Cruz.

A Carta Atenagórica de Sor Juana

A Carta Atenagórica é um texto que Sor Juana escreveu em 1690, por encomenda de um religioso homem, provavelmente o Bispo Fernández de Santa Cruz. O texto inicialmente foi proposto como uma correspondência privada, porque nessa época as mulheres não podiam se posicionar publicamente acerca de questões dogmáticas e teológicas.

Era para ser uma correspondência privada, porém, Fernández de Santa Cruz publica a carta com um prólogo assinado por um pseudônimo feminino, de nome Sor Filotea de La Cruz. O prólogo traz elogios e, sobretudo, recriminações à argumentação de Sor Juana Inés de La Cruz.

Segundo o autor do prólogo, Sor Juana gastava muito tempo nos estudos de filósofos e com os poetas, porém, deveria melhorar sua disciplina de leitura e estudo das Sagradas Escrituras, porque as letras geram orgulho e é o que Deus não quer na mulher. A argumentação de Sor

Juana foi afirmar o seu intenso apego às Sagradas Escrituras: "não ter escrito muito sobre assuntos sagrados não foi por falta de inclinação, nem a falta por falta de aplicação, mas sim por excesso de temor e reverência devida às Sagradas Escrituras".[9]

Os mais diversos comentadores afirmam que a publicação da carta com o prólogo foi um ato de traição por parte do religioso. Por outro lado, outros dizem da astúcia de Sor Juana em se aproveitar das relações políticas e sociais do religioso para demonstrar sua capacidade intelectiva e argumentativa. Sem sombras de dúvida, Sor Juana é uma dessas musas da história da humanidade.

A Carta Atenagórica de Sor Juana é poética, filosófica, teológica; é um manancial de amor à ciência e à sabedoria. Ela escreve discordando das argumentações do famoso padre português Antônio Vieira, em seu Sermão do Mandato, escrito em 1650. Nesse sermão, Vieira discorda de três santos teólogos: Santo Agostinho, São Tomás de Aquino e São João Crisóstomo manifestando sua autoridade particular na leitura escriturística e no uso da tradição hermenêutica das páginas sagradas. Sor Juana em sua Carta Atenagórica é categoricamente reticente a essa forma de literalidade de padre Antônio Vieira. É o que veremos a seguir.

A argumentação acerca do Sermão do Mandato

Sor Juana escreve no início de sua Carta Atenagórica sobre seu admirável reconhecimento pelo grande orador padre Antônio Vieira. Admira-o pela sua engenhosidade sem igual, pelo seu sutilíssimo talento e sua suavidade e doçura que se enfeitiça pela graça.

Sor Juana encontra em padre Antônio Vieira sua cordial e filial atenção a sua Sagrada Religião, do qual ela também se diz filha, diz que se Deus lhe permitisse eleger entre os maiores talentos da humanidade, elegeria o padre Vieira, pois sente oculta simpatia e apreço pela nação portuguesa.

Em seguida, apresenta a finalidade de sua carta. "Pois meu assunto é defender as razões dos três Santos Padres. Disse mal. Meu assunto é defender-me com as razões dos três Santos Padres. Agora creio que acertei",[10] escreve a mística. Ela descreve sobre as finezas de Cristo no fim de sua vida, apresentando a argumentação de padre Vieira, referindo-se as opiniões dos três santos, e depois propõe a sua própria fineza.

Agora saborearemos o conteúdo da Carta de Juana, assim exporemos com fidelidade recortes textuais de sua carta Atenagórica. Também para auxiliar na descrição das finezas, iremos utilizar o texto do padre Antônio Vieira. Trataremos os pontos fundamentais dos quais Juana discordará e argumentará contra o texto de Vieira.

Em primeiro lugar, Sor Juana apresenta a opinião de padre Antônio Vieira que discorda de Santo Agostinho. Para Santo Agostinho, a maior fineza de Cristo foi morrer. Para Vieira, a maior fineza foi em Cristo o ausentar-se que morrer.

> Seja a primeira opinião de Santo Agostinho, que a maior fineza do amor de Cristo para com os homens foi o morrer por eles. E parece que o mesmo Cristo quis que o entendêssemos assim. […] Com licença, porém de Santo Agostinho, e de todos os Santos e Doutores, que o seguem, que são, muitos; eu digo que o morrer Cristo pelos homens não foi à maior fineza do Seu amor: maior fineza foi em Cristo o ausentar-se, que o morrer: logo a fineza do morrer não foi a maior das maiores.[11]

O padre Antônio Vieira afirmava que Cristo amava mais os seres humanos que sua vida, pois dá a vida por eles; logo, a maior fineza de Cristo é o ausentar-se mais do que morrer. Cita a narrativa bíblica, na qual Maria Madalena chora no sepulcro e não aos pés da Cruz. Na Cruz vê Cristo morto, e no sepulcro vê Cristo ausente.

Sor Juana diz sentir com Santo Agostinho, para o qual a maior fineza de Cristo foi o morrer, porque o mais elementar no gênero humano é a vida e a honra, e ambos esses dons Cristo dá em sua afrontosa

morte. "E sendo Cristo o único que sabe qual é a maior de suas finezas, é claro que quando se põe a executá-la Ele mesmo, havendo outra maior, diria; e não ostenta como prova de seu amor mais que a prontidão para a morte".[12]

A maior fineza do amor de Cristo é a sua morte. Maior custo foi morrer que encarnar, porque ao encarnar não perdeu coisa nenhuma do ser Deus quando se fez Cristo, e em morrer deixou de ser Cristo, desunindo-se o corpo da alma, que lhe fazia Cristo. Sor Juana argumentara que para Santo Agostinho a encarnação do Filho de Deus foi meio para a morte, pois Cristo se fez homem para morrer pelo homem.

Logo, a fineza de Cristo possui duas características, descreve Sor Juana em sua carta: o ponto a quo, de quem executa, e o ponto ad quem, de quem a conquista. O primeiro torna a fineza o que lhe custa ao amante. O segundo torna a fineza pela utilidade que traz ao amado.

> Cristo com sua morte nos repete o benefício da Criação, pois nos restitui com ela ao primitivo ser da graça. Cristo com sua morte no reitera o benefício da Conservação, pois não só nos conserva vida temporal, morrendo para que vivamos, como nos dá sua Carne e Sangue por sustento. Cristo em sua morte nos reitera o benefício da Encarnação, pois unindo-se na Encarnação à Carne Puríssima de sua mãe, na morte se une a todos, derramando em todos seu Sangue.[13]

Sendo assim, a morte de Cristo é o que mais lhe foi custoso, porém, sua morte resultou na utilidade da redenção do homem: restitui-nos o ser da graça, conserva-nos a vida temporal e une-nos a condição humana e santa da mãe de Jesus. O morrer é a maior fineza de Cristo: sua morte é referida, recomendada e representada. É referida como benefício da Criação, é recomendada como benefício da Conservação e é representada como benefício da Encarnação.

Sor Juana afirmará, emitindo sua opinião, que "sem dúvida lhe concedemos que Cristo amou mais aos homens que a sua vida, pois deu-a

por eles. Mas lhe negamos a suposição de que Cristo se ausentou".[14] Ainda dirá, mesmo que tenha se "ausentado, negamos também que a ausência seja dor maior que a morte".[15] É certo que padre Antônio Vieira dirá que Cristo se vai porque nos interessa. Sor Juana argumentará que é verdade que se vai, mas é falso que se ausenta.

Se for verossímil a argumentação de Vieira acerca da ausência de Cristo, diz Sor Juana, "por que agoniza de angústia no Horto? Por que se ausenta, se fica já presente Sacramentado no Cenáculo?".[16] A agonia não é de quem se aparta e já deixa assegurado o que fica. Portanto, "a morte é dor maior que a ausência, porque a ausência é só ausência; e a morte é morte e é ausência".[17]

Em segundo lugar, Sor Juana apresenta a opinião de padre Antônio Vieira que discorda de São Tomás de Aquino. Para Tomás, a maior fineza do amor de Cristo foi ficar conosco Sacramentado, quando partia ao seu Pai glorioso. Para Vieira, a maior fineza de Cristo não foi sacramentar-se e sim ficar no Sacramento sem uso de sentidos.

> Diz São Tomás que a maior fineza do amor de Cristo hoje foi deixar-Se conosco, quando Se ausentava de nós. E verdadeiramente que o ir, e ficar, o partir-Se, e não Se partir, o deixar-Se a Si, quando nos deixava a nós, não há dúvida que foi grande fineza. […] digo que o deixar-Se conosco não foi a maior fineza de Seu amor. E qual foi? Maior fineza foi no mesmo Sacramento o encobrir-Se, que o deixar-Se: logo a fineza de Se deixar não foi a maior das maiores. […] o deixar-Se foi buscar remédio à ausência: isso é comodidade; o encobrir-Se foi renunciar os alívios da presença: isso é fineza.[18]

São Tomás afirma que o sacramentar-se foi a maior fineza de Cristo. O Padre Vieira diz "que a maior fineza foi o encobrir-Se, que o deixar-Se", ou seja, que não foi o sacramentar-se, mas foi ficar sem uso de sentidos nesse Sacramento.

Se, hipoteticamente, São Tomás propusesse que de uma das infinitas espécies de finezas concentradas no Divino Sacramento dentro

dos acidentes de pão seria uma boa oposição, porém, todas as finezas estão compreendidas na palavra sacramentar-se. Como poderia Tomás de Aquino opor-se a uma das próprias finezas de Cristo que ele mesmo evidencia no sacramentar-se?

Sor Juana afirma que das espécies de finezas realizadas por Cristo no sacramentar-se, "a maior não é estar sem uso de sentidos, e sim estar presente na humilhação das ofensas".[19] Ela propõe a ideia da conformação de Cristo no sacramentar-se quando partia a seu Pai. Cristo não pode privar-se do uso de sentidos quando quis ficar conosco Sacramentado. "Privar-se do uso dos sentidos é só abster-se das delícias do amor […] manter-se presente nas ofensas é não só buscar o positivo do ciúme, é também sofrer ultrajes no respeito".[20]

Sor Juana exemplifica a argumentação da fineza do sacramentar-se de Cristo, utilizando-se do texto bíblico que narra a venda de José pelos irmãos no Egito. Seu pai Jacó é privado de ver o seu filho. Ruben se atreve a violar o leito de seu pai. Jacó impõe castigos a Ruben e não aos irmãos por terem vendido José. Ruben é privado da primogenitura e amaldiçoado porque ofendeu o amor e o respeito de Jacó. A venda de José apenas privou Jacó do deleite de seu amor. "É dor menor privar-se do logro do amor, que sofrer agravos do amor e do respeito. Logo, em Cristo é maior fineza esta que aquela".[21] A maior fineza de Cristo no sacramentar-se foi sofrer agravos de amor e de respeito.

Em terceiro lugar, Sor Juana apresenta a opinião de padre Antônio Vieira que discorda de São João Crisóstomo. Para Crisóstomo, a maior fineza de Cristo foi lavar os pés aos discípulos. Para Vieira, a maior fineza de Cristo não foi lavar os pés, e sim a causa que lhe moveu a lavá-los. Vejamos,

> A terceira, e última opinião é de São João Crisóstomo, o qual tem para si que a maior fineza do amor de Cristo hoje foi o lavar os pés a Seus discípulos. […] eu, contudo não posso consentir que seja esta a maior fineza do amor de Cristo hoje; porque dentro do mesmo lavatório dos pés darei outra maior.

> E qual é? Não excluir dele Cristo a Judas. Muito foi, e mais que muito lavar Cristo os pés aos Discípulos; mas lavá-los também a Judas, essa foi à fineza.[22]

Padre Antônio Vieira afirma que a maior fineza de Cristo no fim de sua vida foi a causa que o levou a lavar os pés dos discípulos. Jesus sabendo que o demônio havia persuadido o coração de Judas para entregá-lo, não se absteve de lavar os pés de Judas. Judas era injusto. Os outros discípulos eram justos. Todos eram filhos de Deus e para todos lançou a água na bacia e a todos lavou os pés. "Porque nesta circunstância consistia o mais profundo da humildade, o mais subido da ação, e o mais fino amor de Cristo",[23] escreve padre Vieira.

Sor Juana argumentará que São João Crisóstomo não deixou de pensar na causa que moveu Jesus, apenas não a expressou, pois ela se encontra penetrada no mistério do lavar os pés dos discípulos. "Olhai como Cristo nos amou, pois se humilhou para lavar-nos os pés; olhai o que desejou ensinar-nos com seu exemplo; […] olhai quanto solicitou a conversão de Judas, pois chegou a lavar-lhe os pés".[24]

Por conseguinte, qual é a maior fineza segundo Crisóstomo? Qual é a diferença entre o efeito e a causa? Sor Juana continuará a propor a defesa de Crisóstomo.

> Lavou os pés aos discípulos. Pois se o motivo de lavar os pés e a execução de lavá-los são vistos como causa e efeito, e causa e efeito estão relacionados, por isso não ser separados, onde está essa primazia que o autor encontra entre lavar e a causa de lavar, se a única diferença é que a causa gera e o efeito é gerado?[25]

Enfim, o ato de lavar os pés dos discípulos manifesta a ação que o amante exercita pelos amados, são sinais externos demonstrados pelo Cristo, o qual sua causa maior é o amor revelado e gratuito, ou seja, o amor de Cristo pelos discípulos e pela humanidade. Portanto, São João Crisóstomo expõe que a maior fineza de Cristo foi lavar os pés como sinal visível e, nesse ato, concentra-se o efeito, sem mesmo dizê-lo e sem confundi-lo com a causa.

Até o momento, Sor Juana expusera as suas críticas ao sermão do padre Vieira e com seu vasto conhecimento saíra em defesa dos três santos padres. Por último, em sua carta, confrontará a última opinião de Padre Vieira em seu sermão: "a maior fineza de Cristo, e à qual diz que ninguém dará outra que se iguale, que é dizer que Cristo não quis a correspondência de seu amor para si, e sim para os homens, e que essa foi a maior fineza: amar sem correspondência".[26]

Segundo padre Vieira, Cristo não quer que correspondamos nem que o amemos, mas que nos amemos uns aos outros. A maior fineza de Cristo é essa, porque é fineza sem interesse de correspondência. Assim diz o orador, "digo que a maior fineza de Cristo hoje foi querer que o amor, com que nos amou, fosse dívida de nos amarmos".[27]

> O amor dos homens diz: "amei-vos? Pois amai-me", o amor de Cristo diz: "amei-vos? Pois amai-vos". "Amei-vos, amai-me" é voz do interesse; "amei--vos, amai-vos" é voz, posto que nunca ouvida, do verdadeiro, e só amor. Isto é amar, e o demais amar-se. O amor dos homens, e muito racional, diz: "o que me deveis a mim, pagai-me a mim"; o amor de Cristo superior a toda razão, e só igual a si mesmo. […] "O que me deveis a mim, pagai-o a vós". E quem são estes "vós"? Somos todos, e cada um de nós.[28]

Cristo é o amante, nós, os amados, havemos de ser os correspondidos. Cristo quis que tudo se realizasse em nós: "nós os amados, e nós os correspondidos: nós os amados, porque Ele foi O que nos amou; e nós os correspondidos, porque nós somos os que nos havemos, e devemos amar".[29] Essa é a maior fineza de Cristo que não quis nossa correspondência e não há provas dessa fineza de Cristo, segundo padre Vieira.

Sor Juana não irá novamente concordar com padre Vieira. Escreverá palavras fervorosas de paixão pelos benefícios de Deus. Não falará de fineza de Cristo, e sim do amor de Deus. Significa evidentemente que é a fineza de Cristo sendo Deus. Ela a chamará de fineza dos benefícios negativos. Vamos trilhar essa breve jornada sobre a fineza do amor de Deus, segundo Sor Juana Inés de la Cruz.

A fineza de Sor Juana: os benefícios negativos

Qual é, afinal de contas, a maior fineza do Amor Divino para Sor Juana Inés de la Cruz? Sor Juana deixará a resposta dessa pergunta para os últimos parágrafos de sua Carta Atenagórica.

Escreve então que "a maior fineza de Deus, em meu sentir, eram os benefícios negativos; isto é, os benefícios que deixa de nos fazer porque sabe que corresponderemos mal".[30] Padre Vieira falava de finezas de Cristo, e realizadas no fim de sua vida, porém, Sor Juana fala de uma fineza feita por Deus enquanto Deus, e de uma fineza ininterrupta.

Escreve de modo teopoético: "Deus, quando faz bem aos homens, vai na corrente natural de sua própria bondade, de seu próprio amor e de seu próprio poder, […] quando Deus não faz benefício ao homem, é porque sabe que o homem o empregará sem seu próprio dano",[31] ou seja, Sor Juana defenderá a ideia de que a maior fineza do amor de Deus é não fazer benefícios.

Deus é infinita bondade, bem supremo e graça inesgotável. Deus tem infinito amor pelos seres humanos. É todo poderoso e pode fazer aos seres humanos todo o bem que quiser. A natureza de Deus é sempre inclinada para o bem, para desejá-lo, senti-lo e fazê-lo. Quando não realiza um benefício ao ser humano é porque está prevenindo maiores danos no próprio ser humano.

A mística afirma que "a maior fineza do Divino Amor são os benefícios que deixa de nos fazer por nossa ingratidão",[32] ou seja, consiste no fato de que é muito mais custoso a Deus não fazer benefícios do que fazê-los. O pêndulo do amor de Deus sempre se direciona para os seres humanos. Deste modo, é maior fineza do amor de Deus suspender os benefícios do que executá-los. Deus embarga a sua condição de liberalidade, ou seja, Deus deixa de ser liberal e escolhe o caminho de escassez para que os seres humanos não sejam piores, não sejam ingratos, não correspondam com o mal e, consequentemente, sejam receptores dos seus próprios danos.

Sor Juana exemplifica a sua argumentação acerca dos benefícios negativos de Deus utilizando-se do episódio da passagem de Jesus por sua cidade Nazaré. Por tantos lugares caminhou, realizou milagres, prodígios e maravilhas, que grande benefício seria realizá-los em sua própria pátria, porém ao ingressar em sua cidade foi censurado, profanado, expuseram aquilo que entendiam serem suas faltas, murmuraram contra o compatriota. Disse então que "o Senhor exime Nazaré desse fardo maior não fazendo benefícios, e então é o maior benefício não os fazer, porque a exime do maior fardo que deles resultaria". Em suma, "é benefício não nos fazer benefícios quando havemos de usá-los mal", afirma Sor Juana Inés de la Cruz.[33]

Além disso, "Deus se arrepende de fazer benefícios que hão de fazer dano ao homem. Logo, o maior benefício é não fazer benefícios", ou seja, Juana explica a argumentação trazendo o exemplo de alguém que tenha saúde debilitada e parece que Deus não a escuta, não ouve suas preces. "Estimemos o benefício que Deus nos faz de não fazer todos os benefícios que queremos".[34] Então, Deus não fará o benefício de curá-la, porque ela poderá nesse momento empregar mal o benefício.

Sor Juana também cita como exemplo o caso da mãe dos filhos de Zebedeu que faz o seu pedido: "dize que estes meus dois filhos se assentem um à tua direita e o outro à tua esquerda, no teu Reino" (Mt 20, 21). Não se trata apenas de que Salomé não sabe o que está pedindo, mas que em Deus maior benefício é não dar, porque não nos convém, porque o ser humano produziria seu próprio dano.

Por fim, "agradeçamos e ponderemos esse primor do Divino Amor para quem premiar é benefício, castigar é benefício e suspender os benefícios é o maior benefício, e não fazer finezas, a maior fineza".[35] Entre outras palavras, a maior fineza do amor de Deus para Sor Juana é Deus fazer benefícios negativos, ou seja, são os benefícios que deixa de nos fazer por nossa ingratidão.

O magistério feminino de Sor Juana

Dentre as várias mulheres que se destacaram ao longo dos últimos 500 anos de América encontramos esse fenômeno teológico e poético com seu brilhantismo exponencial na América e internacionalmente: filha, mulher, musa, membra da corte, poetisa, ensaísta, filósofa, teóloga, monja, mística, são tantas as titulações que se encaixam na vida de Sor Juana Inés. O nosso objetivo é brevemente destacar todo esse seu magistério feminino cultural universal. Não me utilizo da palavra "magistério" para afirmar apenas um processo sistemático e orgânico do saber, mas, sobretudo para enfocar a universalidade dos conhecimentos pulsantes em Sor Juana.

Sor Juana é considerada na América a precursora do magistério teológico feminino, pioneira na defesa dos direitos das mulheres e expoente originária do movimento feminista. É vigorosa e virtuosa na linguagem e na argumentação e amiga predileta das ciências. Viveu marcada predominantemente pela repreensão. A nova Espanha era uma colônia dominada pelo alto clero, pelos latifundiários e pelos comerciantes. Não se poderia considerar uma colônia real justa e ordenada. Os padres jesuítas exerciam um domínio religioso sobre a população e forte influência política sobre os líderes do palácio real.

É nesse contexto que Sor Juana decide ingressar no convento e confessar sua fé como era o costume nos mosteiros europeus. Estendeu-se no chão do convento e vestiu-se de longas e nobres vestes. Não se deveria expor o corpo feminino que era visto como lugar de pecado e, se necessário, se deveria castigá-lo com cilícios. Além do mais, Sor Juana defendeu o magistério feminino frente uma errônea interpretação dos textos paulinos pelos quais se propagava a ideia de que as mulheres deveriam se calar na Igreja e que deveriam aprender em silêncio:

> A Igreja permitiu que escrevesse uma Gertrudes, uma Teresa, uma Brígida, a freira de Águida e muitas outras? proposição de São Paulo é obsoluta e inclui todas as mulheres sem exceção de santas, pois também em seu tempo

> eram santas Marta e Maria, Marcela, Maria mãe de Tiago e Salomé, entre outras que havia na fervorosa Igreja primitiva, e ele não as exclui; e agora vemos que a Igreja permite que mulheres, tanto santas quanto não santas, escrevam, pois a de Águida e a de Maria da Antioquia não são canonizadas e seus escritos são reconhecidos.[36]

As palavras de Sor Juana soam como forte argumento para a defesa da educação acessível às mulheres e do direito de a mulher buscar o estudo, o conhecimento, a ciência e a vida intelectual. A mulher deve ter todos os seus direitos e eles jamais deveriam ser violados. O seu testemunho intelectual escrito pretendia desconstruir os discursos abusivos e autoritários das hierarquias e de poder e propiciar uma voz magisterial feminina que deixou marcas para a história literária, jurídica, religiosa e política na América Latina.

Abaixo citaremos alguns recortes de um famoso poema de Sor Juana intitulado "Hombres necios que acusais", no qual a poetisa expõe a desigualdade e a injustiça causada às mulheres em uma sociedade patriarcal, machista e conservadora. "Ela, sem titubear, chama-os de tolos, afirma que há neles falta de sabedoria" (Souza, Aílton). Sor Juana faz uma evidente crítica aos homens, em sua relação abusiva e impulsiva com as mulheres. "São parvos, porque acusam as mulheres sem razão, sem perceberem que são eles que fazem com que elas ajam da forma como estão agindo" (Souza, Aílton).

Hombres necios que acusais	Homens tolos que acusam
a la mujer sin razón	as mulheres sem razão
sin ver que sois la ocasión	sem ver que vocês são a causa
de lo mismo que culpais	da mesma coisa que culpam
Queréis, con presunción necia,	Quereis, com tola presunção
hallar a la que buscáis,	encontrar aquele que procuram
para pretendida, Thais,	por pretendida, Thaís,
y en la posesión, Lucrecia.	e em posse, Lucrécia.

Em seu poema faz referência a duas mulheres da mitologia grega: Thaís e Lucrécia. Thaís, cortesã ateniense, era bonita e inteligente, teria sido amante de Alexandre, o Grande e a possível responsável pelo incêndio de Persépolis. Thaís é a personificação de uma mulher de vida com futilidades. Juana a menciona como símbolo da desonra e da imoralidade.

Por outro lado, Lucrécia, mulher romana, era nobre e bonita. Tirou sua própria vida com um punhal, após sofrer com um estupro, dizendo as célebres palavras: "para que nenhuma mulher viva desonrada à sombra do exemplo de Lucrécia". No poema de Juana, ela é mencionada como símbolo de pureza, de honestidade e justiça. Ao se utilizar das duas personagens da mitologia, Sor Juana quer argumentar acerca da contradição dos homens que praticam imoralidades, mas fingem honestidades.

Siempre tan necios andais	Sempre caminhais tão tolos
que, con desigual nivel,	que, com nível desigual,
a una culpáis por cruel	culpas a uma por cruel
y otra por fácil culpáis.	e outra culpas por fácil

Essa moralidade dualista criou homens comprometidos com a condenação das mulheres que, segundo Sor Juana, em seu poema, são produtores dos males da sociedade. Ela afirma que "o entendimento deles é obstruído pelo mesmo com que deveriam se alimentar, e é que estudam muito e digerem pouco, sem se adequar ao vaso limitado de seus entendimentos".[37]

Percebe-se, portanto que sua evidente intenção é a defesa dos direitos das mulheres, em detrimento à generalizada hipocrisia dos homens. "Sobre esses o Espírito Santo diz: a sabedoria não entrará na alma malvada".[38]

Pues ¿para qué os espantais	Pois, para que os espantais
de la culpa que tenéis?	da culpa que temeis?
Queredlas cual las hacéis	ame-as qual as fazeis
o hacedlas cual las buscáis.	ou fazei-as qual as buscais.

Em sua resposta à Filoteia, Sor Juana se utilizará de uma argumentação incrível: "deveria ser proibida a interpretação das Sagradas Escrituras, a menos que sejam muito instruídos e virtuosos e de mentes dóceis e bem inclinadas, pois do contrário, acredito que surgiram tantos sectários e que foi a raiz de tantas heresias".[39] Acerca da depravação e desonestidade dos homens Sor Juana faz uma crítica dizendo que "tem ânimos arrogantes, inquietos e orgulhosos […] assim esses malévolos, quanto mais estudam, piores opiniões geram".[40]

Além do mais, o pioneirismo magisterial de Sor Juana é expressão de sua capacidade intelectiva e sua paixão pelas ciências e artes humanas. Apenas um aperitivo da sua jornada intelectual: "como, sem lógica, saberei os métodos gerais e particulares com os quais a Sagrada Escritura está escrita? Como, sem retórica, entenderei suas figuras, tropos e expressões? Como, se física […], sem aritmética […], sem geometria […], sem arquitetura […], sem história […], sem estudo dos Santos Padres".[41]

Enfim, como podemos observar, a universalidade do conhecimento e a transdisciplinaridade são características indeléveis no magistério de Sor Juana. É incrível sua capacidade em transitar pelas diferentes áreas do conhecimento. Segundo o Instituto Nacional de Belas Artes e Literatura do México, Sor Juana também realizou experimentos científicos. Ela mesma afirma que não foi uma obrigação que lhe foi imposta. É dom e ciência do Espírito de Deus que pulsava no interior da mística Sor Juana Inés de la Cruz.

Conclusões

A sociedade patriarcal, conversadora e machista do século XVII não foi capaz mesmo com suas prerrogativas de silenciar a voz da mística Sor Juana. A sabedoria provinda de Deus e das ciências em Sor Juana nunca será apagada pela humanidade. Ela é a voz que continua a ensinar, educar e poetizar a fineza do amor de Deus a todo gênero humano, sobretudo as mulheres, mães e esposas, sem exclusões, preconceitos e desigualdades.

Sor Juana ambientava-se em uma duplicidade social, religiosa e política. Servia à Igreja, o seu monastério e as nuances da vida religiosa e, ao mesmo tempo, os vice-reis e as condessas com seus escritos sagrados e profanos, característica de uma linguística colonialista.

O monastério e a corte, para Sor Juana, eram lugares de encontro consigo mesma, com sua essência interior, com o seu desejo incontrolável para o conhecimento e para as relações formais e afetivas com membros da corte. O título fênix do México com o qual é conhecida carrega, portanto, toda essa sua personalidade literária e eclesiástica.

A magistralidade cultural da monja Sor Juana estava inspirada na maternidade divina da Mãe do Filho de Deus, "Mater et Magistra". Ambas viveram em sociedades rudimentares e absolutistas, porém, abraçaram a pulsão de Deus e a ciência do Espírito.

Referências

CRUZ, Sor Juana Inés de la. *Respuesta a Sor Filoteia de la Cruz*. [*S. l.*]: Freeditorial, [*s. d.*]. Disponível em: https://web.seducoahuila.gob.mx/biblioweb/upload/RESPUESTA%20A%20SOR%20FILOTEA.pdf. Acesso em: 18 jun. 2025.

LUCENA, Karina de Castilhos. A carta atenagórica de Sor Juana Inés de la Cruz. *Rev. Bras. Lit. Comp.*, v. 24, n. 47, set./dez. 2022.

MCGINN, Bernard. *As fundações da mística*: das origens ao século V. São Paulo: Paulus, 2012.

PAZ, Otávio. *Sóror Juana Inés de la Cruz*: as armadilhas da fé. São Paulo: Mandarim, 1998.

SANTOS, Eduardo Natalino. As conquistas do México-Tenochtitlán e da Nova Espanha. Guerras e alianças entre castelhanos, mexicanos e tlaxcaltecas. *História Unisinos* [*on-line*], v. 18, n. 2, p. 218-232, 2014.

SOUZA, Aílton de. Sor Juana Inés de la Cruz: filósofa hispânica do século de ouro. *Revista Pandora Brasil*. Disponível em: https://revistapandorabrasil.com/revista_pandora/mujer_poesia/sor_Juana.htm. Acesso em: 18 jun. 2025.

VIEIRA, A. *Sermões da Quaresma e da Semana Santa*. São Paulo: Edições Loyola, 2015. t. II, v. IV.

NOTAS

1 Mestrando em Teologia Sistemático-Pastoral pela PUC-Rio. Pós-graduado *lato sensu* em Catequética pela Faculdade Vicentina (PR) e em Liturgia pela Faculdade Jesuíta (MG). Assessor eclesiástico da Comissão da Animação Bíblico-Catequética da Arquidiocese de Curitiba (PR). Pároco da Paróquia do Divino Espírito Santo – Curitiba.
2 CRUZ, Sor Juana Inés de la. *Filoteia*, p. 8.
3 *Ibid*., p. 9.
4 PAZ, Otávio. Sóror Juana Inés de la Cruz: as armadilhas da fé, p. 47.
5 *Ibid*., p. 74.
6 *Ibid*., p. 74.
7 SANTOS, Eduardo Natalino. *As conquistas do México-Tenochtitlán e da Nova Espanha. Guerras e alianças entre castelhanos, mexicanos e tlaxcaltecas*, p. 230.
8 PAZ, Otávio. *Sóror Juana Inés de la Cruz*: as armadilhas da fé, p. 42-46.
9 *Ibid*., p. 7.
10 CRUZ, Sor Juana Inés de la. *Carta Atenagórica*, p. 174.
11 VIEIRA, Antônio. *Sermão do Mandato*, p. 312.
12 CRUZ, Sor Juana Inés de la. *Carta Atenagórica*, p. 175.
13 *Ibid*., p. 176.
14 *Ibid*., p. 176.
15 *Ibid*., p. 176.
16 *Ibid*., p. 176.
17 *Ibid*., p. 178.
18 VIEIRA, Antônio. *Sermão do Mandato*, p. 316-317.
19 CRUZ, Sor Juana Inés de la. *Carta Atenagórica*, p. 178.
20 *Ibid*., p. 178.
21 *Ibid*., p. 179.
22 VIEIRA, Antônio. *Sermão do Mandato*, p. 323-324
23 *Ibid*., p. 324.
24 CRUZ, Sor Juana Inés de la. *Carta Atenagórica*, p. 179.
25 *Ibid*., p. 179.
26 *Ibid*., p. 180.
27 VIEIRA, Antônio. *Sermão do Mandato*, p. 331.
28 *Ibid*., p. 331.
29 *Ibid*., p. 331.
30 CRUZ, Sor Juana Inés de la. *Carta Atenagórica*, p. 187.
31 *Ibid*., p. 187.
32 *Ibid*., p. 187.
33 *Ibid*., p. 188.
34 *Ibid*., p. 188.
35 *Ibid*., p. 188.
36 *Ibid*., p. 27.
37 CRUZ, Sor Juana Inés de la. *Filoteia*, p. 23.
38 *Ibid*., p. 23.
39 *Ibid*., p. 22.
40 *Ibid*., p. 22.
41 *Ibid*., p. 11.

5. SCHOLASTIQUE MUKASONGA: A LITERATURA COMO TESTEMUNHO E REVERÊNCIA À MEMÓRIA COLETIVA

Ricardo Alexandre Ferreira[1]

Introdução

O presente capítulo traz uma reflexão sobre a experiência memorial do corpus literário de Scholastique Mukasonga, autora franco-ruandesa que se propôs a escrever sobre a realidade do pequeno país africano, marcado pelo genocídio do povo Tutsi, em 1994.[2] Para esse fim, procurou-se percorrer um caminho que parte do entendimento sobre a chamada literatura de testemunho para avançar na leitura das principais obras da autora que versam sobre o tema do massacre e demonstram a profundidade de seu estilo literário. E, para além disso, põe-se em questão a possibilidade de aproximar a experiência de vida da autora e a ideia de mística presente na atualidade. Para isso, o texto foi divido em três sessões intercambiadas.

A primeira sessão foca no sentido de literatura de testemunho. Gênero literário se notabiliza pela comunicação das experiências fundamentais que marcam a vida do autor, normalmente cunhadas em situações traumáticas. Nesse sentido, aproxima-se da experiência mística à medida em que, narrando suas vivências, o autor finca um compromisso que vai além de si mesmo, tornando sua palavra ao mesmo tempo testemunho e profecia.

Partindo dessa perspectiva a segunda sessão apresenta a premiada[3] escritora Scholastique Mukasonga, cujo caminho de amadurecimento é forja-

do pela dor e a tragédia e ressignificado pela palavra comunicada. Destarte, seu despertar para a escrita surge como condição de possibilidade para sua existência e razão para dar continuidade a seu trajeto de vida. Nesse sentido, o texto foca, inicialmente, no contexto em que se insere a autora, que compreende sua literatura como dever da memória e porta-voz de um povo cuja história passou pelo risco do apagamento, sendo, por isso, expressão da solidariedade com as vítimas e denúncia contra a desumanização que não começa num genocídio, mas tem nele a solução final.

Com esse entendimento propõe-se uma introdução a alguns dos temas mais relevantes da trilogia sobre o genocídio ruandês, dando destaque ao livro *Baratas*, que é o ponto de partida para as outras duas obras:[4] *A mulher dos pés descalços* e *Nossa Senhora do Nilo*. Nas obras a autora reflete sobre a família, a comunidade, as dinâmicas de solidariedade e resistência entre tantos outros temas.

Com esses elementos procura-se trazer, à guisa de uma conclusão, aproximações possíveis entre a riqueza composta pela autora e sua literatura com um entendimento da mística contemporânea, sem a preocupação de encaixar sua trajetória em um conceito fechado, mas compreendendo as nuances de um pensamento que pode contribuir com a humanidade a partir do sentido de vida que transborda dos textos. Entende-se que a obra de Mukasonga é um testemunho pungente da necessidade de olhar para além do que é conhecido e fartamente explorado no mundo ocidental. Além do que, põe em relevo não somente as memórias de uma sobrevivente, mas o rosto de milhares de pessoas que recuperaram existência e dignidade através de seus "túmulos de papel".[5]

Literatura de testemunho e mística contemporânea: aproximações

No campo dos estudos literários, a expressão "literatura de testemunho"[6] tem rodeado os diálogos a respeito de narrativas que tratam de episódios vinculados a eventos traumáticos que marcaram a vida de indivíduos e co-

munidades. Por isso é importante levantar a questão do testemunho na literatura, compreendendo sua relevância ao debate crítico contemporâneo, uma vez que, ao longo do tempo, essas narrativas mostraram-se de suma importância para o aprofundamento das pesquisas sobre essas crises humanitárias a partir da ótica das vítimas. Assim, a literatura de testemunho pode ser entendida como uma forma de recriação de mundos baseados em experiências memorialísticas de testemunhas oculares do evento histórico.

Literatura testemunhal e elaboração do trauma

Narrativas testemunhais são reconstruções de mundos implantados pelo autor. O testemunho é uma possibilidade de apresentar relatos com um peso traumático e inarrável, levantando questões e dando voz às narrativas de minorias, refugiados, sobreviventes de guerras e genocídios, perseguidos políticos e tantas outras vítimas de violações dos direitos humanos. Dessa forma, o testemunho salienta a relação entre discurso histórico e discurso ficcional. Nesse gênero, a obra é vista, tradicionalmente, como a representação de uma "cena".

O pesquisador Marcio Seligman-Silva adverte para a importância de saber compreender a natureza desse tipo de escrita. Assim afirma que:

> Não podemos pensar em literatura de testemunho sem ter em mente essa concepção anti-essencialista do texto. Nesse gênero, a obra é vista tradicionalmente como a representação de uma "cena". Mas qual é a modalidade dessa representação? Certamente não podemos mais aceitar o seu modelo positivista. O testemunho escrito ou falado, sobretudo quando se trata do testemunho de uma cena violenta, de um acidente ou de uma guerra, nunca deve ser compreendido como uma descrição "realista" do ocorrido.[7]

Dessa forma, é importante compreender que o testemunho escrito ou falado é carregado de traumas, dificultando qualquer tipo de "reprodução" pura do fato. Isso porque a cena produzida a partir do testemunho:

> Ao invés da imagem calcada e decalcada, chata, advinda do choque traumático, adquire tridimensionalidade. A linearidade da narrativa, suas repetições, a construção de metáforas, tudo trabalha no sentido de dar esta nova dimensão aos fatos antes enterrados. Conquistar esta nova dimensão equivale a conseguir sair da posição do sobrevivente para voltar à vida. Significa ir da sobrevida à vida.[8]

Assim também se pode dizer da interpretação de Paul Ricoeur, para quem o testemunho deve ser compreendido como uma extensão da memória, que se faz narrativa[9] através da elaboração da vítima. Sendo assim, o relato testemunhal também faz parte do campo da memória em que as narrativas são fragmentos de experiências do trauma e do traumatizado.

Ao longo da história, e sobretudo no século XX, muitos foram os autores e obras que se notabilizaram por escrever a partir do trauma, da experiência limite que marca suas existências. Essa literatura testemunhal, por muitas vezes, se torna a única forma de reconhecer o lugar da vítima, possibilitando espaços de reflexão não somente sobre os acontecimentos em si, mas, principalmente, sobre seus reflexos na vida pessoal e coletiva. Na redação do italiano Primo Levi, em *É isso um homem?*, por exemplo, o leitor é desafiado a questionar-se frente ao processo de desumanização apresentado de forma pungente pelo relato do escritor, que ao dizer da finalidade de sua obra, expõe sua necessidade em relatar sua experiência como forma de libertação interior:

> A necessidade de contar "aos outros", de tornar "os outros" participantes, alcançou entre nós, antes e depois da libertação, caráter de impulso imediato e violento, até o ponto de competir com outras necessidades elementares. O livro foi escrito para satisfazer essa necessidade em primeiro lugar, portanto, com a finalidade de libertação interior.[10]

Outro notável exemplo se encontra no relato de Robert Antelme, também sobrevivente do Holocausto:

> Há dois anos, durante os primeiros dias que sucederam ao nosso retorno, estávamos todos, eu creio, tomados por um delírio. Nós queríamos falar, finalmente ser ouvidos. Diziam-nos que a nossa aparência física era suficientemente eloquente por ela mesma. Mas nós justamente voltávamos, trazíamos conosco nossa memória, nossa experiência totalmente viva e sentíamos um desejo frenético de a contar tal qual. E desde os primeiros dias, no entanto, parecia-nos impossível preencher a distância que descobrimos entre a linguagem de que dispúnhamos e essa experiência que, em sua maior parte, nos ocupávamos ainda em perceber nos nossos corpos. Como nos resignar a não tentar explicar como havíamos chegado lá? Nós ainda estávamos lá. [...] Ficou claro então que seria apenas por meio da escolha, ou seja, ainda pela imaginação, que poderíamos tentar dizer algo delas.[11]

Isso também se pode afirmar sobre muitas outras situações apresentadas em tempos diversos, onde os autores se veem impelidos pela necessidade de narrar suas experiências como dever da memória para com sua própria história e com seu povo, principalmente seus mortos.

Em síntese, é notável que a literatura de testemunho contribui para assuntos que dialogam, dentre outros aspectos, tanto com a questão histórica quanto com as reflexões existenciais do ser humano. Então, percebe-se que o testemunho é um tema presente em diversos campos de saber e propicia ao leitor compreender um pouco melhor sobre questões pendentes do tempo e da história.

Muitos são os autores que marcaram sua presença no universo literário e de outras artes pelo caráter testemunhal. Além das mais conhecidas obras literárias, cênicas e de outras expressões que versam sobre o holocausto, outros momentos históricos também recebem, atualmente, reconhecido destaque tanto pela trajetória de seus autores, quanto pelo conteúdo das narrativas que chamam a atenção para a gravidade dos acontecimentos do passado e as possíveis lições que se possam compreender a partir do acesso a essas experiências.

Solidariedade como produto da literatura testemunhal

O século XX marca uma importante evolução na concepção sobre o ser humano. Dessa forma supera uma visão antropológica que favorece o individualismo e fundamenta o sistema neoliberal que supõe "uma antropologia visivelmente penetrada pela vontade de poder que leva o indivíduo a dominar os outros para se autoafirmar".[12]

Nesse sentido, o surgimento de uma nova corrente antropológica, impactada pelos horrores da guerra, abre espaço para uma mudança significativa nesse olhar sobre o ser humano. Isso incidirá decisivamente na abertura para outra percepção da realidade, fundamentada na consciência de que o ser humano é profundamente relacional, portanto, interdependente. Ganha contorno a ideia de que o ser humano pertence a uma comunidade de semelhantes. Esse caminho de reflexão recebe grandes contribuições do pensamento de Heidegger, Lévinas, entre outros.

Para Heidegger, o ser humano pode ser definido como "cuidado", "ser-no-mundo", que se realiza pela atenção e zelo que tem para com o outro. Nesse contexto, a dinâmica do encontro se torna uma condição de possibilidade para o ser-sujeito. Assim, o filósofo põe ênfase na compreensão de cuidado como dimensão ontológica do ser humano.

A filosofia de Lévinas caminha no mesmo sentido de compreensão antropológica, interpretando o ser humano como "imagem e semelhança". Destarte, em suas ideias ganha relevo mais uma vez a compreensão do cuidado como vocação primordial do ser humano, que se revela como forma do agir ético que torna o sujeito corresponsável pelo outro, principalmente o pobre. Nesse sentido, o conceito de ética está intimamente ligado à noção de justiça exposta no Novo Testamento.

Vale lembrar o pensamento de Rizzi, para quem o ser humano deve ser compreendido como social e livre. Assim, a solidariedade surge como expressão da ética, sendo aquilo que torna livre o sujeito. Dessa forma, define:

> Já que o homem, além de um ser social, é livre, necessita da dimensão ética da solidariedade. Mas importa inverter a visão: o que torna livre a pessoa humana é a solidariedade. Esta não é um corretivo no interno da natureza humana, mas sua vocação, que faz transcender sua natureza e por isso abre o espaço para a sua liberdade como decisão. A solidariedade ética é a repetição do gesto divino, e o divino não é natureza, mas liberdade.[13]

Tendo isso em vista, é possível perceber que a noção de literatura testemunhal ganha espaço de desenvolvimento à medida em que chama atenção para a emergência em se refletir e agir no sentido de proteger a vida, ameaçada pela constante instabilidade das relações comunitárias em diversos ambientes, e a necessidade de despertar para a solidariedade com a vítima. O episódio de Auschwitz ganha notoriedade, nesse sentido, por demonstrar a fragilidade dos mecanismos de proteção social e o risco constante da desumanização na relação entre indivíduos e grupos. E a literatura e as artes que emergem desse acontecimento tem o poder de comover individual e coletivamente em relação ao que o ser humano pode se tornar à medida em que abandona a noção de abertura ao diferente.

No entanto, é necessário ressaltar que todo processo desencadeado pelas guerras e testemunhado por muitas vozes, embora tenha embasado uma série de procedimentos de cuidado com a vida, não foi capaz de sustentar uma mudança duradoura, principalmente no que se refere à visão colonizadora europeia em relação a outras regiões, como a América Latina e o continente africano. Nesse sentido é que a literatura testemunhal ganhará novos e mais recentes e dolorosos episódios ligados a guerras e genocídios que têm nesses territórios novas formas de manifestação. Nesse contexto surgirão nomes da literatura latina que combatem, principalmente, os governos autoritários, perseguições políticas e a desvalorização dos povos originários e, no continente africano, as vozes de resistência contra as violências étnicas, guerras, a normalização da miséria e o genocídio, como o que aconteceu em Ruanda, onde

cerca de oitocentas mil pessoas foram mortas em cem dias, entre abril e julho de 1994, naquele que foi considerado o último e o mais ignorado genocídio do século XX.

Nas linhas a seguir será destacado o episódio de Ruanda a partir da lente testemunhal de Scholastique Mukasonga, considerada uma das principais vozes dessa literatura do genocídio, a partir, exatamente, da ótica de uma literatura do trauma, conforme descrita nas páginas anteriores.

Scholastique Mukasonga: a escrita como dever da memória

A escritora franco-ruandesa nasceu em 1956 em Gikongoro, região sudoeste de Ruanda. Seu pai, Cosma, era um contador e a mãe, Stefânia, dona de casa. Em entrevista concedida a jornalistas brasileiros, assim ela explica seu nome:

> […] Mukasonga… Esse Mukasonga quer dizer ainda uma menina. Era uma espécie de crítica a minha mãe, que pela terceira vez dava luz a uma menina. Mas Mukasonga também quer dizer o ápice, o apogeu, o ponto culminante. E eu me conheço nesta última definição. No momento em que eu fui batizada, o que significava nessa época o meu estado civil, um missionário me deu o nome de Scholastique.[14]

Naquele momento, por influência do processo de colonização belga, o país foi dividido em três etnias – os hutus, que formam o grupo majoritário, os twas e o tutsis. Essa divisão é o ponto de partida para os conflitos que o país passa a viver desde seu processo de independência, quando a minoria tutsi passa a ser perseguida pelo entendimento dos grupos mais radicais entre os hutus de que o grupo tutsi seria formado por invasores e protegidos pelo colonizador. Em entrevista a Lucas, a autora procura esclarecer tal ponto:

> Após a colonização, os europeus interpretaram a história de Ruanda em termos de raças, invasão e feudalismo. Foi o nascimento de um mito etnológico, amplamente difundido na literatura acadêmica e missionária, que criou uma divisão catastrófica. Os tutsis tornaram-se estranhos em seu próprio país, estrangeiros que era necessário caçar ou exterminar. Haveria "verdadeiros ruandeses" – hutus com direito à terra – e aqueles que não estão em casa, os tutsis. A criação belga de uma carteira de identidade étnica em 1931 selaria a divisão.[15]

Com isso, os tutsis passam a sofrer uma implacável perseguição, que é escalada a partir de 1959, quando parte da população tutsi foi expulsa da região onde morava e precisou se exilar na região semidesértica de Nyamata,[16] que se tornou um grande campo de refugiados. Esse episódio é descrito por Mukasonga como o momento que acionou o mecanismo do genocídio.[17] De suas memórias de infância é possível encontrar o seguinte relato:

> Nasci no sudoeste de Ruanda, na província de Gikongoro, na borda da floresta de Nyungwe, a grande floresta de altitude que dizem abrigar – mas quem foi que viu? – os últimos elefantes livres. O cercado dos meus pais ficava em Cyanika, à beira do rio Rukarara. Não tenho outras lembranças do meu lugar de nascença, a não ser por meio das nostalgias da minha mãe que, em nosso exílio em Nyamata, sentia falta do trigo que a altitude permitia cultivar, e com o qual ela preparava mingaus […] meu pai não era um aristocrata, dono de grandes rebanhos de vacas, como alguns imaginam serem os tutsis. Mas sabia ler e escrever, e aprendeu o suaíli, língua usada pela administração colonial. Ele também trabalhava como contador junto ao subchefe Ruvebana. Mas, pau para toda obra, cuidava dos bens pessoais do seu patrão, e, quando necessário, ia para a prisão em seu lugar […] sempre moramos numa choupana feita com uma argamassa de terra e palha, mas meu pai deu para construir, na concessão, uma casa de tijolos. Endividou-se por causa disso. Minha mãe esperava, apreensiva, a mudança para uma casa parecida,

> ou quase, com a dos brancos, um urutare, um "enorme rochedo", como ela dizia. Ela sempre sentiu falta da intimidade calorosa da grande cabana de plantas trançadas artisticamente, que conheceu na infância.

Os exilados de Nyamata receberam do governo "um facão para roçar, uma enxada para plantar e algumas sementes"[18] e foram abandonados em aldeias que se resumiam em "pequenos hangares, com teto de tecido apoiado em pilares de madeira, sem paredes, nem divisórias",[19] cortados por "uma estrada toda reta que não levava a lugar nenhum".[20] Ainda assim, conseguiram fazer de sua aldeia um lar, mesmo tendo de conviver com invasões violentas do exército e das milícias a suas casas. Nesse período, Mukasonga conseguiu ingressar no maior liceu do país, o Notre Dame de Citeâux, onde teve de conviver ainda mais perto do ambiente de tensão que tomava conta de todo o país. Ali, afirma, veio a "conhecer a solidão da humilhação e da rejeição".[21]

> Também foi descoberto que eu vinha de Nyamata. Eu não apenas era tutsi, mas uma inyenzi, uma dessas baratas lançadas para fora da Ruanda habitável, talvez para fora do gênero humano. Além disso, logo me senti diferente entre as minhas colegas. Ou melhor, eram elas que, cruelmente, me faziam sentir assim. Faziam-me ter vergonha da cor da minha pele, menos escura do que gostariam, do meu nariz, reto demais, segundo elas, dos meus cabelos, muito volumosos. Eram sobretudo os meus cabelos que me davam mais preocupação. Eram etíopes, ao que parece, irende, característica que elas atribuíam às inyenzis. Eu levava um tempo molhando esses cabelos de inyenzi, a fim de reduzi-los a uma pequena bola, apertada como uma esponja. Em geral, me conformava em raspá-los. Ficava com pena; apesar das gozações, eu gostava dos meus cabelos.

A permanência no liceu foi interrompida com o a escalada da violência entre o governo hutu e a resistência tutsi que se estabelecia em países vizinhos, como o Burundi. Após uma tentativa de avanço dessa resistência, os civis passaram a ser ainda mais perseguidos. E isso impactou definitivamente a vida da escritora:

> Uma tarde, durante a aula de matemática, ao que me parece, ouvimos um grande estrondo. Era o portão da entrada principal que caía e, quase ao mesmo tempo, duas colegas tutsis do último ano abriram a porta da classe, gritando: "Mukasonga! Mukasonga! Corra!". Sem pensar, precipitamo-nos pelo corredor. Atrás de nós, havia esse rumor de multidão vindo em nossa perseguição, como treze anos antes, em Magi, esse rumor que avança até mim, que escuto até hoje, que me persegue em meus pesadelos.[22]

Depois de escapar por pouco, seus pais decidiram que ela e os irmãos que tiveram "o azar de ir à escola"[23] precisavam ir embora, pois estavam cada vez mais expostos. "E, sobretudo – os pais não sabiam como dizê-lo –, era preciso que, ao menos alguns sobrevivessem, conservassem a memória, para que a família pudesse continuar em outro lugar". No entendimento de seu pai, o diploma talvez fosse a única forma de salvar a vida de ao menos algum de seus filhos. No país vizinho formou-se como assistente social e permaneceu até 1992, quando se mudou para a França, onde reside até o presente momento. Esse autoexílio foi fundamental para que fosse salva do genocídio que tirou a vida de mais de trinta dos seus familiares, incluindo os pais, irmãos e sobrinhos. Da família restaram, além da escritora, apenas um irmão e duas sobrinhas, que foram encontradas tempos depois do genocídio de 1994.

A escrita e a elaboração do luto

A literatura entra na vida de Mukasonga anos depois do genocídio. A visita a Ruanda, ocorrida apenas dez anos após os trágicos eventos de 1994, é o ponto de partida para o desejo de reconstruir através da escrita o país que já não consegue reconhecer depois da aniquilação de sua família e comunidade: "Estou só em uma terra estranha onde ninguém mais me espera".[24]

Nesse sentido, a escrita surge, inicialmente, como forma de recriar condições de possibilidade para compreender a própria vida, além de

se tornar forma de elaboração do luto. O vazio da esperança de ao menos conseguir sepultar dignamente os seus gera a necessidade de dar rosto e voz para que se pudesse reconhecer sua historicidade e dar sentido a sua existência e trabalhar internamente o sentimento de culpa que experimenta.

> Eu não estava entre os meus quando foram cortados a facão. Como é que pude continuar vivendo nos dias da morte deles? Sobreviver! Na verdade, essa era a missão que nossos pais tinham confiado a mim e a André. Deveríamos sobreviver, e no momento eu sabia o que significava essa dor. Era um peso enorme que recaía sobre os meus ombros […] tinha a meu cargo a memória de todos esses mortos. Eles me acompanhariam até a minha própria morte.[25]

Sobre seu processo de composição, a escritora compreende como um dever da memória para com os seus, uma vez que encontra nisso o sentido de sua vida.

> Escrevo em dois tempos. Houve o primeiro tempo, que era mais espontâneo, em que escrevia para mim, para o meu filho. Tinha pressa de salvar a memória porque estava ameaçada por mim mesma. Não sabia o que poderia acontecer de uma hora para outra. Não! Eu nunca me descontrolei ao ponto de me tornar completamente louca, de cair na loucura e de não ser mais capaz de reencontrar minhas lembranças, porque eu escrevia sobre o que foi vivido. Minha mãe salvava os filhos e eu, eu salvei a memória. Portanto, não havia um processo, joguei as palavras como elas me chegavam.[26]

Neste sentido, é necessário ressaltar que a escrita não surge apenas como esse espaço de elaboração do luto, mas também forma de se contrapor ao esquecimento:

> Não era de fato uma questão de fazer o luto, era de apresentar um contraditório. O que eu deveria fazer era trazer por escrito a memória daquelas pes-

> soas e daqueles acontecimentos, porque quando você esquece, está matando as vítimas uma segunda vez. Não era o luto, era o contrário disso, era reviver o passado.[27]

Dessa forma, é possível compreender a afirmação de Mukasonga sobre o papel da literatura na elaboração de seu luto, o que a possibilitou lidar com as lembranças do massacre e "trazer por escrito a memória daquelas pessoas e daqueles acontecimentos", sem o peso da mágoa. Os primeiros manuscritos a narrar os silêncios das suas dores não tinham como objetivo lhe conceder o título de escritora. Scholastique queria apenas compartilhar a dor que lhe fazia ser tão sozinha e conseguir fazer as pazes com o seu passado.

Como as lembranças do horror lhe causavam profunda aflição e a impedia de falar sobre o fato, escrever foi a solução encontrada para colocar no papel tudo que sabia e sentia sobre a tragédia ruandesa. O fazer literário a salvou e lhe deu a oportunidade de preencher o vazio da dívida moral com aqueles que a escolheram para viver, especialmente sua mãe.

Vale destacar que Scholastique Mukasonga afirma, em muitas ocasiões, que seus livros não lidam com o luto, porque ele é um processo natural e o que aconteceu em Ruanda foge à normalidade. No entanto, faz questão de lembrar que a escrita lhe permitiu fazer o caminho de conciliação com o seu passado. Conseguir "reviver o passado" é o que faz Mukasonga continuar em pé e lutando, por meio da escrita, para garantir que essas pessoas sejam lembradas e, a partir dessa memória, seguir em frente.

Assim pode-se dizer que o luto se transformou em luta. E é esse sentimento de profunda tristeza o responsável por mobilizar Scholastique na construção do "túmulo de papel[28] para os seus mortos e concretizar o rito de passagem da morte de sua mãe e de todos os ruandeses que tiveram suas vidas arrancadas a força. Assim, os três livros[29] que iniciam essa jornada trazem elementos fundamentais para a compreensão de

seu caminho literário enquanto reconfiguração da história e busca pela preservação da memória a partir da recordação não somente dos eventos trágicos, mas de toda a experiência comunitária que permeia sua vida e formação de sua identidade.

Literatura como testemunho: uma breve introdução à trilogia de Mukasonga

Como sublinhado anteriormente, as obras de Mukasonga têm como destaque a busca por recriar o ambiente de um país desconfigurado pela tragédia. Nesse sentido é importante perceber que, embora à primeira vista a leitura pareça focada numa narrativa trágica de acontecimentos violentos, o acento mais importante se coloca na necessidade de conservação da história e no compromisso de dar rosto e voz às vítimas de um processo cujo objetivo era aniquilar os vestígios de sua existência. Dessa forma, ganham importante destaque as noções de resistência, como forma de não conformidade com a morte violenta, solidariedade, como modo de salvaguardar a cultura e a fraternidade mesmo diante do mal, e a memória, como modo de não somente recordar o passado, mas orientar o futuro na direção de um projeto de vida que supere a segregação e o ódio. Assim, a principal contribuição da literatura de Mukasonga é a pavimentação de um caminho de reconciliação que passe pelo reconhecimento da história e a superação do ressentimento.

A primeira obra recebe o nome de *Yniensi,* que na tradução em português se tornou *Baratas*.[30] Nessa obra autobiográfica, a escritora procura estabelecer o arco temporal que liga o genocídio a outros momentos violentos que o antecedem. Além do que, demonstra como tudo está ligado ao projeto de divisão operado pelo colonizador. Nesse sentido, evidencia o caráter violento e desumanizador que leva à morte de tantas pessoas. Ao trabalhar o próprio luto através de sua escrita, narrando suas perdas e traumas, a autora resgata do esquecimento os milhares de mortos do genocídio, nomeando-os e relatando que cada uma daquelas

pessoas tinha sua própria história. Além disso, denuncia a indiferença da comunidade internacional e os atores que de alguma forma colaboraram com o evento.

No início de *Baratas*, Mukasonga descreve os "fantasmas" do genocídio que a perseguem durante sua vida, assim como o peso de viver com as lembranças do horror e trauma vivenciados durante o massacre, conforme percebemos no trecho a seguir:

> Todas as manhãs meu sono é abalado pelo mesmo pesadelo. Sou perseguida, escuto uma espécie de zumbido que vem em minha direção, um barulho cada vez mais ameaçador. Não me viro. Não vale a pena. Sei quem me persegue…Sei que eles têm facões. Não sei como, sem me virar, sei que eles têm facões…Às vezes, também, aparecem minhas colegas de classe. Escuto seus gritos enquanto elas caem. Quando elas…Agora, estou correndo sozinha, sei que vou cair, que vão me pisotear, não quero sentir o frio da lâmina no meu pescoço, eu…[31]

O sonho é o fio condutor que leva a autora a revisitar suas memórias, amparada pelos objetos que remontam ao seu passado e à ligação afetiva com seus familiares, brutalmente assassinados no genocídio:

> Vou até a sala e me sento em frente a uma mesinha. Sobre ela há uma caixa de madeira e um caderno escolar de capa azul. Não preciso abrir a caixa, sei o que ela contém: um pedaço de tijolo todo gasto, uma folha seca, uma pedra chata e afilada, as bordas cortantes, letras escritas em folhas de cadernos. Sobre a mesa também há uma foto, uma foto de casamento, o casamento de Jeanne, minha irmã caçula. A noiva em seu vestido branco, que eu mandei fazer em um alfaiate paquistanês em Bujumbura. Emanuel, o noivo, apertado em seu terno; meu pai, com a canga branca amarrada no ombro; minha mãe, muito frágil, envolta em sua roupa domingueira. Procuro Antoine, meu irmão mais velho, e seus nove filhos, minha irmã Alexia e seu marido, Pierre Ntereye, professor universitário, e Judith, a mais velha da família, que fez a comida das núpcias porque, em Kigali, ela aprendeu a preparar a cozinha

"moderna"; e todos os sobrinhos, todas as sobrinhas, e todos de Nyamata, de Gitwe, de Gitagata. Eles vão morrer. Pode ser que já saibam disso. Onde estão eles hoje? Na cripta memorial da igreja de Nyamata, crânios anônimos entre tantas ossadas? Na brousse, sob os espinheiros, em uma fossa que ainda não veio a público? Copio inúmeras vezes o nome deles no caderno de capa azul, quero provar a mim mesma que eles existiram, pronuncio seus nomes um a um na noite silenciosa. Sobre cada nome devo definir um rosto, pendurar um retalho como lembrança. Não quero chorar, sinto as lágrimas escorrerem pelas minhas faces. Fecho os olhos, esta será mais uma noite sem sono. Tenho muitos mortos a velar.[32]

Ao longo do texto, a escritora procura relatar diversas situações vividas por sua família e seu povo. Assim vai reconstruindo os espaços e dando rostos às pessoas e experiências. Não se trata apenas de focar nos horrores dos quais é testemunha, mas analisar o caráter simbólico e real de cada movimento perpetrado por algozes e vítimas. Nesse sentido, chama a atenção um importante trecho que recorda a relação entre o povo e a religião e como o projeto de destruição visava alcançar o apagamento de tudo o que lembrasse a existência desse grupo de pessoas. Na ocasião do genocídio, os tutsis buscaram novamente refúgio no interior das igrejas, mas se viram em uma situação de desamparo uma vez que os padres, que eram europeus, deixaram o país após a eclosão dos conflitos. Por apresentarem características próximas às dos tutsis, essas imagens também foram destruídas nos meses do genocídio:

A igreja de Nyamata tornou-se, hoje, um memorial do genocídio. Os sobreviventes tiveram que brigar muito para que ela não fosse devolvida ao culto, como reclamava a hierarquia católica. Em uma cripta, um ossário apresenta os crânios bem enfileirados, e os ossos cuidadosamente amontoados. O teto de chapa está salpicado de pontos luminosos; são os impactos das balas e das granadas. Contra a parede de tijolos, à esquerda do altar, a Virgem de Lourdes, com o véu vermelho de sangue, vela sobre os bancos, agora vazios. Ela teve sorte, a Virgem de

> Nyamata. Também é uma sobrevivente. Em outros lugares, em várias igrejas, os assassinos quebraram as estátuas da Virgem. Eles achavam que elas tinham recebido o rosto de uma tutsi. Não suportavam seu narizinho muito reto.[33]

Em síntese, a composição de *Baratas*, com toda a riqueza de detalhes compostos pela narradora, pode ser vista como o passo inicial para conferir historicidade aos mortos do genocídio. A partir das memórias postas no papel, a narradora se torna capaz de provar para o mundo a existência que seus familiares mortos tiveram em vida, ou seja, registrar as suas trajetórias e descrever os papéis singulares que são ocupados por eles em suas lembranças do passado. Dessa forma ganha sentido o que surge escrito nas obras seguintes: em *A mulher dos pés descalços*, inteiramente dedicado à mãe e ao papel das figuras femininas que marcam a vida de Scholastique e que são sinais da resistência e resiliência frente ao perigo; e também o liceu de *Nossa Senhora do Nilo*, onde Mukasonga se preocupa em apresentar um panorama das tensões vividas no seu próprio ambiente escolar, de modo que o uso do recurso ficcional seja uma estratégia para falar com maior liberdade das próprias experiências como estudante num ambiente que se mostra hostil à sua presença.

Particularmente intrigante na obra que dedica a sua mãe é a forma como a mulher é apresentada pela autora. Em Nyamata, a liderança feminina é fundamental na proteção de uma cultura ameaçada. Assim, Stefania se torna símbolo dessa resistência cultural de pessoas a quem foi negado o direito a trazer vida ao mundo. Um dos aspectos mais aterradores da tentativa de apagamento se dá exatamente na forma como as mulheres são atacadas e o uso da violência como máquina de guerra e tradução do ódio.

> Eles não miravam no coração, repetia minha mãe, e sim nos seios, somente nos seios. Eles queriam dizer a nós, mulheres tutsis: "Não deem vida a mais ninguém, pois, na verdade, se colocarem mais alguém no mundo, vocês vão acabar trazendo a morte. Vocês não são mais portadoras de vida, são portadoras de morte".[34]

Frente ao ódio e a violência, o papel fundamental da mulher na reconfiguração da comunidade torna-se marca de uma solidariedade que resiste à matança, dando alento e novo fôlego na luta pela sobrevivência. Assim, a humanidade retoma sentido quando a tradição é suplantada pela necessidade do cuidado.

> Foi o estupro de Viviane que fez com que todas as mulheres passassem a questionar o comportamento que a tradição tinha imposto até então. Viviane era uma moça bem jovem, ainda adolescente. […] Dessa vez, a solidariedade e a compaixão foram mais fortes do que o normal. Não relegaram Viviane e a família à quarentena que a tradição exigia. Stefania e outras mulheres vieram cuidar das feridas, que cicatrizaram, mas logo perceberam que Viviane estava grávida. As mulheres do vilarejo não deixavam de dar à jovem conselhos e instruções. Ela deu à luz na casa da família. As matriarcas que eram chamadas para os partos ajudaram Viviane a pôr no mundo um bebê bonito, um menino.[35]

Desse processo de acolhida da vítima surge a semente da esperança que permeia a vida dos exilados. Nesse sentido, os pés descalços são símbolos da necessidade de refazer o caminho, resistir ao desânimo e ao medo, para que a comunidade viva.

> Nem toda a água de Rwakibirizi e todas as nascentes de Ruanda teriam bastado para "lavar" as vítimas da vergonha pelas perversidades que sofreram. Nem toda a água seria suficiente para limpar os rumores que corriam dizendo que essas mulheres eram portadoras da morte e fazendo com que todas as rejeitassem. Contudo, foi nelas, nelas próprias e nos filhos nascidos do estupro que essas mulheres encontraram uma fonte viva de coragem e a força para sobreviver e desafiar o projeto dos seus assassinos. A Ruanda de hoje é o país das Mães coragem.[36]

O mais importante do trabalho de Mukasonga é demonstrar o esvaziamento do sentido de fraternidade e a cegueira provocada pela disseminação do ódio contra o outro. Sua escrita, por isso, narra de forma

pungente o horror e as estratégias de resistência frente ao risco constante do apagamento. Nesse sentido, sua composição literária, como um testemunho autêntico e forte, leva necessariamente a uma reflexão acerca do ser humano e suas potencialidades, como também sua propensão tanto para as coisas mais belas quanto para a destruição e o horror. A imagem de uma Ruanda em colapso, mais que uma reconstrução do passado, ganha contornos morais quando se confronta a capacidade de destruição como possibilidade e risco para qualquer sociedade inclinada ao radicalismo e alimentada pelo ressentimento.

À guisa de conclusão: atualidade e desafio da solidariedade

O gênero literário, conhecido como literatura testemunhal, desenvolve um importante papel na cultura ao dar acesso às experiências de testemunhas que dão corpo não apenas à narração de fatos, mas, antes, levam em conta experiências particulares e grupais. Dessa forma, esse tipo de escrita possibilita a percepção sobre outros aspectos a que só se tem acesso no contato com aqueles que estiveram dentro das situações sobre as quais procuram refletir.

Tendo isso em vista é que se procurou observar a obra de Scholastique Mukasonga, cujo labor literário oferece ao leitor um enriquecimento do olhar acerca da questão ruandesa, com seu complexo tecido social. Nesse sentido, o trabalho da autora reflete a necessidade de ir além das lembranças, num processo de análise de seus próprios traumas e dores na busca de um sentido para sua existência que se torna não mais um caminho individual, mas a representação de todo um povo que precisa de seus olhos e sua voz para não ter sua historicidade apagada. Um trabalho árduo que supõe o cuidado e a atenção para não se deixar perder na pressa por respostas, como parece ter ficado marcado o projeto oficial de reconstrução de seu país, como aponta uma sobrevivente em depoimento ao jornalista C. Coquio, ao falar do apressado serviço prestado às vítimas:

> […] não queriam ouvir nosso traumatismo senão sob a forma que eles o compreendiam. […] percebíamos que o país se transformava em um campo de experiências de um bando de aventureiros e antes de mais nada, de aprendizes de psicólogo, de engenheiros, médicos. Quantos energúmenos nós não vimos? […] a maior parte dos que emprestam fundos e agentes humanitários são pessoas apressadas e, como todas as pessoas apressadas, frequentemente julgam antes de escutar: eles querem soluções rápidas, eficazes como mecanismos de automóvel, mas que não podem funcionar com humanos, ainda menos com humanos que saem de um genocídio. Eles querem se livrar da sua culpa com programas rápidos.[37]

A literatura de Mukasonga aponta para o cuidado com a memória enquanto elemento configurador do sentido da vida, além de destacar o papel da solidariedade na travessia do duro processo que embruteceu toda uma sociedade. Nesse sentido, toma uma dupla forma: por um lado, busca preservar o conteúdo da própria narração, apontando para a necessidade de resguardar a humanidade do mal e da violência, e por outro, não deixa de chamar a atenção para a necessidade de uma constante atenção com o presente e o futuro, uma vez que o mecanismo de formação do genocídio são alimentados pela indiferença em relação à prática do ódio contra o outro ou mesmo a normalização da prática de classificar um grupo humano como inferior ao seu semelhante. Dessa forma, sua obra contribui para uma profunda reflexão acerca das escolhas que levam a comunidade humana a trilhar o caminho para o diálogo ou para a discórdia absoluta.

Tendo isso em vista, parece possível colocar o trabalho de Mukasonga em diálogo com aspectos da mística contemporânea, compreendida a partir de um olhar mais amplo que a as estreitas balizas do cristianismo.

> Os místicos contemporâneos […] foram pessoas perfeitamente ativas, comprometidas e responsáveis pelas questões de seu tempo. Quanto mais íntimos e próximos de Deus, mais sua experiência mística demonstrou a

> necessidade de se comprometer com lutas seculares a fim de comungar com o sofrimento humano de seu tempo e espaço.[38]

Tendo em mente a citação acima, é possível compreender que a autora, embora não pretenda fazer de seus escritos um itinerário de experiências transcendentes, mergulha no mais profundo abismo da alma humana. Dessa forma traz à tona a potencialidade do sujeito que pode se influenciar por diferentes perspectivas: positivamente, pela dinâmica da solidariedade e do respeito mútuo, ou, negativamente, pelo ódio e o ressentimento que criam infundadas justificativas para a necessidade de eliminação do outro. Nesse sentido, seu comprometimento com a causa humana põe em relevo um dos aspectos mais importantes de seu testemunho: a missão de conservar a memória enquanto laço que reconduz a um sentido de fraternidade, quebrado pelo genocídio, mas vivo nas experiências de resistência que só é possível a partir de uma força que transcenda as limitações individuais.

Referências

ANTELME, Robert. *L'espèce humaine*. Paris: Gallimard, 1957.

COQUIO, Catherine. *Rwanda*: le réel et les récits. Paris: Belin, 2004.

GARCIA RUBIO, Afonso. *Unidade na pluralidade*. São Paulo: Paulus, 2001.

GOUREVITCH, Philip. *Gostaríamos de informá-lo de que amanhã seremos mortos com nossas famílias*: histórias de Ruanda. São Paulo: Companhia das Letras, 2006

LEVI, Primo. É isto um homem. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

LOSSO, Eduardo.; BINGEMER, Maria Clara; PINHEIRO, Marcus. (org.). *A mística e os místicos*. Petrópolis: Vozes, 2022.

LUCAS, J. Interview with Scholastique Mukasonga. *The White Review*, Oct. 2020. Disponível em: https://www.thewhitereview.org/feature/interview-with-scholastique-mukasonga/. Acesso em: 2 maio 2024.

MUKASONGA, S. *Baratas*. São Paulo: Nós, 2018.

MUKASONGA, S. *A mulher de pés descalços*. São Paulo: Nós, 2017a.

MUKASONGA S. *Nossa Senhora do Nilo*. São Paulo: Nós, 2017b.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

RIZZI, Armido. Teologia della solidarietà. *In*: RIZZI, Armido *et al. Teologia e solidarietà*. Torino: Gruppo Abele, 1993. p. 209-232.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Literatura de testemunho: os limites entre a construção e a ficção. *Letras*: Revista do Mestrado em Letras da UFSM, Santa Maria: UFSM: CAL, n. 16, p. 9-37, jan./jul. 1998.

SELIGMANN-SILVA, M. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psicol. Clín.*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 65-82, 2008.

SELIGMANN-SILVA, M. *O local da diferença*: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução. São Paulo: Ed. 34, 2005.

SILVA, Larissa Esperança da et al. Escrever para não esquecer: entrevista com Scholastique Mukasonga, *Manuscrítica n. 42*. Revista de Crítica Genética, 2020.

NOTAS

1 Doutorando em Teologia Sistemático-Pastoral pela PUC-Rio.

2 Algumas das obras de Scholastique Mukasonga foram traduzidas para o português a partir de 2017. Nesse mesmo ano, a autora esteve pela primeira vez no Brasil como principal convidada da Feira Literária de Paraty (Flip).

3 Entre importantes reconhecimentos recebidos por Scholastique Mukasonga, destacam-se o prêmio Renaudot (2012) – uma das maiores premiações da literatura francesa, a condecoração pela Ordem das Artes e das Letras Francesas (2012) e o prêmio Simone de Beauvoir (2021), que destaca personalidades femininas das artes na Europa.

4 A trilogia de Mukasonga foi traduzida e lançada no Brasil em ordem inversa à produção original. Assim, em 2017 foram lançados *A mulher dos pés descalço*, (*A*)s e *Nossa Senhora do Nilo* (*B*), e, em 2018, *Baratas*. Para fins metodológicos, utilizaremos neste trabalho as letras "a" e "b" para fazer diferenciar as duas obras de 2017.

5 MUKASONGA, Scholastique. *Baratas*, p. 182.

6 A expressão "literatura de testemunho" deriva do conceito de "literatura do Holocausto", que nasce a partir da extensa produção de relatos das vítimas do nazismo. Dessa literatura que relata os horrores dos campos de concentração, as perseguições e a dizimação de um número alarmante de pessoas, principalmente os judeus, perpetuaram-se obras como as de Anne Frank, o Primo Levi, Etty Hillessum, entre outros.

7 SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas, p. 10.

8 *Ibid.*, p. 69.

9 RICOEUR, Paul. *Memória, história, esquecimento*, [*n. p.*].
10 LEVI, Primo. *É isto um homem*, p. 8.
11 ANTELME, Robert. *L'espèce humaine*, p. 93.
12 GARCIA RUBIO, Afonso. *Unidade na pluralidade*, p. 449.
13 RIZZ, Armido. *Teologia dela solidarietá*, p. 230.
14 MUKASONGA, Scholastique, em entrevista, 2020.
15 LUCAS, *Interview with Scholastique Mukasonga*, p. 9.
16 Sobre esse momento: "Àquela altura, mais de 20 mil tutsis haviam sido desalojados de suas casas, e esse número continuou crescendo rapidamente à medida que os novos líderes hutus organizavam a violência contra os tutsis ou simplesmente os prendiam arbitrariamente, para afirmar sua autoridade e arrebatar as propriedades deles. Entre os refugiados tutsis que começaram a fugir em massa para o exílio estava o mwami" (GOUREVITCH, Philip. *Gostaríamos de informá-lo de que amanhã seremos mortos com nossas famílias*, p. 59).
17 MUKASONGA, Scholastique. *Baratas*, [*n. p.*].
18 *Ibid.*, p. 25.
19 *Ibid.*, p. 27.
20 *Ibid.*
21 *Ibid.*, p. 87.
22 *Ibid.*, p. 106
23 *Ibid.*, p. 110.
24 *Ibid.*, p. 177.
25 *Ibid.*, p.232.
26 SILVA, Larissa Esperança da *et al*. Escrever para não esquecer, p. 222-223.
27 Scholastique Mukasonga em entrevista concedida a Carlos André Moreira para o portal *GZH Cultura e Lazer*. Disponível em: https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/noticia/2018/11/scholastique. Acesso em: 6 abr. 2024.
28 MUKASONGA, Scholastique. *Baratas*, p. 182.
29 A chamada trilogia do genocídio de Ruanda, escrita por Mukasonga, é composta pelos livros *Baratas*, de 2004 – no qual a autora caminha pelo processo que forma o ambiente do genocídio; *A mulher dos pés descalços* – que consiste em uma homenagem à mãe de Scholastique e ao papel desempenhado pelas mulheres na conservação da cultura ruandesa em meio ao campo de concentração de Nyamata; e *Nossa Senhora do Nilo* – uma história fictícia baseada na experiência de Mukasonga no período em que cursou o liceu Notre Dame de Citêaux.
30 O título do relato refere-se ao modo como os tutsis, a etnia de Mukasonga, eram denominados pelos hutu-inyenzis, ou baratas, animais daninhos que urgia serem banidos da sociedade ruandesa.
31 MUKASONGA, Scholastique. *Baratas*, p. 7.
32 *Ibid.*, p. 7-8.
33 *Ibid.*, p. 53.
34 MUKASONGA, Scholastique. *Nossa Senhora do Nilo*, p. 22.
35 MUKASONGA, Scholastique. *A mulher dos pés descalços*, p. 151.
36 *Ibid.*, p. 153-154.
37 MUJAWAYO, Esther citada por COQUIO, Catherine. *Rwanda*: le réel et les récits, p. 84.
38 LOSSO, Eduardo; BINGEMER, Maria Clara; PINHEIRO Marcus. *A mística e os místicos*, p. 438.

6. SIMONE WEIL E JÜRGEN MOLTMANN: UMA APROXIMAÇÃO A PARTIR DO SOFRIMENTO COMO LUGAR COMUM

Ivanilton Almeida de Andrade Júnior[1]

Introdução

Por muitas vezes o imaginário popular é conduzido ao pensamento de que o sofrimento seja uma evidência do distanciamento de Deus. No ambiente evangélico esse olhar é alimentado por uma rejeição da possibilidade de viver sofrimentos mesmo se autoconsiderando um verdadeiro devoto a Deus. O presente estudo se contrapõe a essa lógica, fornecendo uma articulação entre Simone Weil e Jürgen Moltmann.

Percebemos a partir de Simone Weil, como o sofrimento se materializa no esvaziamento de si tomando o sofrimento do outro como caminho de solidariedade e como porta de uma experiência mística. Em Jürgen Moltmann, é observado como o sofrimento se transformou em um ponto inicial para o contato de Moltmann com a fé cristã e consequentemente o início de sua teologia.

Em um primeiro momento é pensada na figura de Simone Weil, especialmente a aproximação entre seu pensamento e vida. Em um segundo momento, é trabalhado o lugar do sofrimento na vida e obra de Jürgen Moltmann. E finalizamos pensando como a forma com que o contato com o outro se manifesta como diálogo possível na perspectiva de sofrimento presente em Simone Weil e Jürgen Moltmann.

Simone Weil: a constante aproximação da vida com o seu pensamento

Antes de adentrarmos alguns aspectos do pensamento de Simone Weil,[2] apresentaremos alguns pontos de sua biografia. Nasceu em Paris, em 1909, e desfrutava desde o seu nascimento de um ambiente familiar com vínculos fortes e de grande harmonia. Seus pais eram Bernard e Selma Weil, que se uniram em casamento no ano de 1905, tendo seus dois filhos, André Abraham Weil e Simone Adolphine Weil. Seu pai, Bernard Weil, era descendente de família judia alemã-alsaciana e seus pais eram devotos do judaísmo para além de um olhar étnico, mas sim do ponto de vista da tradição religiosa. O pai de Simone Weil nutria grande respeito pela crença de sua família, todavia, se considerava agnóstico.[3]

Quanto às origens de sua mãe, Selma Weil, sabemos que nasceu em Rostov do Don, localizado na Rússia, porém, sendo filha de pais judeus oriundos da Galícia. Era uma família bastante culta, que possuía um gosto particular por música e pela arte. Para termos a dimensão da cultura desta família, o pai de Selma tinha gosto por escrever poesia hebraica e a mãe era uma grande pianista. Ao passo que os pais de Bernard possuíam o judaísmo como religião, os pais de Selma eram judeus liberais que haviam abandonado a prática religiosa.

O pai de Weil não seguiu a tradição familiar de se dedicar aos negócios. Diferentemente de seus irmãos, Bernard tornou-se médico, atuando na Primeira Grande Guerra através de seus serviços médicos. Vemos então uma aproximação intensa da temática do sofrimento com a raiz familiar de Weil. Seu pai não segue o padrão de seus irmãos, formando-se em medicina, enquanto seus irmãos, tios de Weil, se inclinaram para os negócios. Os irmãos de Bernard, sempre que iam à sua casa, demonstravam admiração por André, irmão de Weil. Todavia, ficavam escandalizados com Weil ao perceberem que a sobrinha deles apresentava inclinações revolucionárias, desagradando sua família ao discutir com os seus tios a respeito de problemáticas sociais.[4]

Percebemos que a partir do contexto familiar fica visível a inclinação de Weil para questões que estão diante da vida e dos clamores que lhe são tangíveis. Encontramos em Weil uma personagem que nos impõe uma grande dificuldade em definir um recorte entre sua vida e sua obra, visto que estamos nos referindo a uma pessoa que em 34 anos de vida tenha sido filósofa, escritora, professora, operária, mística, militante e anarquista revolucionária. É por isso que sua biografa Simone Pétrement defende que o laço entre a vida e o pensamento de Weil é praticamente integral. Ou seja, em Weil vemos de modo muito marcante a união entre pensamento e ação, entre doutrina viva e testemunho vivo.[5] Sobre a produção de Weil, Bueno e Valle entendem o seguinte:

> a obra da pensadora abarca uma significativa quantidade e pluralidade de temas, entre os quais residem: questões explicitamente filosóficas, principalmente de cunho epistemológico, mais precisamente sobre a problemática da percepção, além de questões relacionadas à estética; elementos de caráter teológico, como elementos correspondentes à mística, à cristologia e aos sacramentos; reflexões sobre a ciência e sua origem; aproximações entre filosofia, ciência e teologia atravessadas por reflexões de caráter matemático; reflexões de cunho sociopolítico e análises da conjuntura da época, como dos riscos do comunismo, do capitalismo e dos regimes totalitários como o nazismo; descrições de sua experiência como operária fabril; pensamentos acerca do estatuto do trabalho operário e suas reconfigurações em termos do desenvolvimento de uma hipotética cultura operária; críticas direcionadas a religiões institucionalizadas como o judaísmo e o cristianismo; relatos oriundos de seu contato com textos sagrados da tradição oriental, como o budismo, o taoísmo e o hinduísmo; reflexões relacionadas à astrologia; analogias entre personagens mitológicos.[6]

A trajetória intelectual de Weil tem como marco especial o seu ingresso no Liceu Henri IV, época em que optou por se dedicar à filosofia. Com isso, passou a ter em seu professor Alain sua grande referência

em sua formação intelectual, sendo profundamente influenciada por ele, indo além de uma relação de professor para aluna, tornando-se também amigos. Weil teve aulas com Alain entre os anos de 1925 e 1928. Foi nesse tempo que Weil desenvolveu maior interesse por questões sociais, tendo assim seu primeiro contato com os sindicatos. Alain não foi o principal responsável pela construção da crítica em direção às questões sociais de Weil, porém, o mesmo teve sua colaboração em sua reflexão.[7]

Após seu período de formação, uma nova fase de sua vida se inicia, se tornando professora, começando a vivenciar os pontos importantes de suas principais inclinações pessoais, uma vez que se dedicaria a formação intelectual, dando aulas durante o ano letivo e durante as suas férias se dedicava em vários momentos a estar junto a trabalhadores de trabalho manual em suas atividades laborais, além de durante o ano letivo dedicar seu tempo de folga a estar em meio aos operários a fim de ensiná-los gratuitamente.[8]

Mesmo já apresentando uma importante contribuição lecionando e assumindo um papel ativo no movimento sindical, Weil ainda possuía um grande sonho, de trabalhar na fábrica, que seria realizado no ano de 1934. A partir dessa entrada no ambiente fabril Weil vai em busca de entender as condições de trabalho e a verdadeira realidade vivida por esses trabalhadores.[9]

Weil convivia com sua fragilidade física, o que consistia em um grande desafio para que ela conseguisse seguir com seu sonho de trabalhar na fábrica. Seu desgaste era tamanho que fazia com que ela trabalhasse chorando. A partir desta realidade, vemos que a temática do sofrimento se enfatizava tomando uma dimensão maior do que uma temática propriamente dita, tornando-se uma realidade intensa. O sofrimento se torna um acompanhante real de Weil nas fábricas nas quais trabalhou. Construir sua renda no contexto fabril era algo que lhe colocava numa situação dramática, a ponto de, em uma das fábricas em que trabalhou, em que o pagamento era feito pela quantidade de peças terminadas, não tendo uma boa condição de saúde que não lhe permitia

um bom rendimento no trabalho, acabava comprometendo sua renda. Weil acabava não conseguindo fazer a quantidade de peças esperadas, e com isso, ganhava cada vez menos, a ponto do valor que recebia não ser o suficiente para se alimentar devidamente e repor suas forças.[10]

> Com apenas duas semanas de trabalho, a fadiga já se abatia cruelmente sobre a compleição física extremamente frágil de Simone Weil. No dia 19 de dezembro, de acordo com o seu diário, ela trabalha chorando sem cessar e tem uma crise de pranto e soluços quando chega a casa. Neste contexto, a sua biógrafa e amiga haveria de dizer que Simone Weil, tão marcada pelo sofrimento, era já para ela uma "espécie de santa".[11]

Vemos a partir da citação acima a forma como Weil vivencia o sofrimento na própria pele. Estar no ambiente fabril significou para Weil passar pelas mais diversas hostilidades protagonizadas pelos superiores, vivendo em um contexto de total exposição, o que faz com que Weil descreva a condição em que viveu como uma situação desumana, fazendo com que o indivíduo direcione seu foco a coisas mesquinhas, como se submeter a produzir peças de maneira mais acelerada para poder ganhar um pouco mais. Weil foi submetida a isso na prática, quando um chefe lhe obriga a trabalhar em um ritmo, ameaçando uma demissão caso não produzisse de maneira mais rápida.[12]

Vemos até então que as questões da realidade se apresentam a Weil de maneira muito peculiar. Com isso, o impacto do que estava posto à sua frente acaba invadindo seu pensamento e sua práxis. Seu envolvimento prático com as angústias da humanidade se revela com sua participação ativa na Guerra Civil Espanhola, durante a Segunda Guerra Mundial, quando esteve presente na Resistência Francesa e especialmente, como já apresentado acima, a sua experiência fabril. Weil constrói seu pensamento partindo da convicção de que a filosofia apenas se sustenta se junto ao pensamento houver uma aplicação ética. Por isso, percebemos que seus escritos possuem um olhar extremamente pessoal, onde não

encontramos uma produção em estrutura sistemática, mas sim, escritos que brotam a partir de uma experiência vivencial intensa.[13]

As temáticas trabalhadas pela autora são construídas a partir do que a própria Weil é, enquanto filósofa, mística e ativista social. Ou seja, Weil não se separa do que ela é enquanto ativista para pensar a sua filosofia e a sua mística, ao passo que também tem seu compromisso público apoiado em sua construção filosófica e mística. A temática que Weil desenvolve parte de uma busca incessante pela verdade, que para a pensadora é o justo fundamento da filosofia. Para Weil, a filosofia se debruça na busca pela verdade.[14]

Consciente de que para Weil a busca da verdade consistia em um pleno entendimento da realidade, tomando o pensamento da autora, compreendemos a verdade para além de uma compreensão racional, expandindo-se para dimensões éticas e mística quando postas em contato com o sofrimento do outro. Weil expõe seu entendimento a respeito do sofrimento apresentando o que ela chama de infortúnio, onde "tal termo quer expressar uma espécie de sofrimento extremo e angustiante, que faz o ser humano se sentir um nada",[15] que é a forma como Weil se sentia no contexto fabril ao ser reduzida a alguém que ali estava somente para uma produção desenfreada, vendo seus chefes conduzindo o corpo de operários à redução da inteligência dos mesmos.

A pensadora faz uma distinção entre infortúnio, sofrimento e dor física. Weil entende que o infortúnio, como alavanca que conduz o humano a se sentir reduzido a nada, é capaz de atingir a alma humana em sua plenitude, ao passo que a dor e o sofrimento não a atingem separadamente. Seria necessária a junção da dor e do sofrimento para que aconteça o infortúnio. De fato, para ela o infortúnio precisa estar ligado ao sofrimento físico. Segundo ela, "no sofrimento, tudo o que não está ligado à dor física ou algo parecido é artificial, imaginário e pode ser aniquilado por uma disposição conveniente do pensamento".[16] O contexto de luto é visto por ela numa aproximação ao infortúnio por entender que o ponto alto da dor do enlutado é semelhante à dor física. Todavia, errado está quem pensa que

Weil encara a dor física como sinônimo do infortúnio. Como apresentado acima, o infortúnio reside na junção da dor com o sofrimento. Para ela, a dor física passageira, de maneira isolada não é capaz de deixar marcas na alma. O sofrimento físico prolongado, como aquele ao qual Weil ficava submetida no ambiente fabril, é o que é capaz de afetar a alma, e, assim, conduzir o indivíduo ao infortúnio.[17]

Jürgen Moltmann: o sofrimento como lugar inicial de sua teologia

Jürgen Moltmann[18] é tido por alguns como o teólogo que possivelmente possui maior grau de representatividade da teologia protestante contemporânea. Seu nascimento se deu no dia 18 de abril de 1926,[19] em Hamburgo.[20] A teologia não possuía lugar algum em sua vida, e seus estudos iam se direcionando aos caminhos da matemática e da física. Todavia, seu percurso de vida foi completamente alterado mediante a profunda experiência que viveu durante a Segunda Guerra Mundial. A cidade de Moltmann foi totalmente afetada com os horrores da guerra, sendo destruída em julho de 1943, pela operação Gomorra. Moltmann, que até então se encaminhava aos estudos da matemática e da física, precisou se alistar nas forças nazistas conduzidas por Hitler. É neste contexto que a teologia passa a tomar lugar ativo na vida de Moltmann.

> Depois da Guerra fui prisioneiro de guerra num campo em Inglaterra, e só depois me tornei cristão. É uma história muito longa mas posso resumi-la brevemente: queria em primeiro lugar estudar matemática ou física. Depois de 1943 terminei a escola e fui incorporado como ajudante de campo, isto é, no posto de uma bateria anti-aérea em Hamburgo. Depois aconteceu a destruição de Hamburgo pela força aérea inglesa na última semana de Julho de 1943. Isso originou um enorme incêndio e toda a parte oriental de Hamburgo ficou destruída (quarenta mil pessoas morreram, mulheres e crianças). A nossa bateria foi bombardeada de noite. Os amigos que estavam ao meu

> lado morreram, mas eu escapei, o único. Não sei nem como nem o porquê. Nessa noite de morte gritei a Deus e tornei-me alguém que O busca.[21]

Ao ser questionado sobre como foi seu primeiro contato com a fé cristã e com isso o interesse pela teologia, Moltmann apresentou a resposta acima, mostrando o quanto o sofrimento em meio à guerra representa um elemento fundante de sua teologia, levando-o ao questionamento do porquê da perda de tantos à sua volta e ao mesmo tempo sendo o grande momento que o fez buscar por Deus. Moltmann se apegou à Bíblia, especialmente ao Sl 39 e o Evangelho de Marcos, o que o fez se deparar diante de Jesus angustiado e sentindo em si o abandono. A experiência do Cristo abandonado fez Moltmann entender os seus sofrimentos à luz da solidariedade de Jesus que também experimenta a dor e o sofrer, expresso no questionamento "Meu Deus, Meu Deus por que me abandonaste?".[22] É ao ler essas palavras de Jesus que Moltmann enxerga alguém que entende a profundidade dos seus sofrimentos.

O ataque sofrido por sua cidade, que levou à morte de inúmeras pessoas, fez com que Moltmann, pela primeira vez, clamasse por Deus: "Aquela noite clamei pela primeira vez por Deus: Meu Deus, onde estás? Desde então fui perseguido pela pergunta: Por que não estou morto também? Para que vivo? O que dá sentido à minha vida?".[23] Moltmann e os outros que não morreram diante daquele ataque se enxergavam como sobreviventes, porém o peso do luto tornava a sobrevivência algo muito difícil. Percebemos profundamente com a dor e o sofrimento a realidade vivencial do nascimento de Moltmann para a teologia. Diante do sofrimento e da perda da esperança na humanidade, até mesmo na cultura de sua terra natal devido aos horrores provocados nos campos de concentração alemães, Moltmann encontra as principais temáticas de sua teologia. Em meio ao resgate da temática da escatologia, Moltmann desenvolve a sua primeira grande obra, intitulada *Teologia da Esperança*. A sua segunda grande obra carrega o título de *O Deus Crucificado*, onde Moltmann elabora sua teologia da cruz, trabalhando a temática do sofrimento, tirando

com isso a possibilidade de identificá-lo como um autor alheio à realidade que lhe era imposta. É notório percebermos que o sofrimento humano se tornou uma temática natural para o autor, uma vez que o sofrimento representou para Moltmann o lugar inicial não somente de seus estudos teológicos, como também do nascimento de sua fé.

> Em 1944, com a idade de dezessete anos, fui mandado para a guerra. Colocaram-me num campo de prisioneiros juntamente com massas de meu povo. Foram três anos de trabalho forçado. Perdemos os nomes e nos transformamos em números. Ficamos órfãos de lar e de pátria; perdemos a esperança, a autoconsciência, e a própria comunidade. Experimentamos, então, o que poderíamos chamar de *ochlos*, ou seja, a massa humana desorganizada, prisioneira, sem educação e sofredora, sem face, sem liberdade e sem história.[24]

A leitura da realidade de Moltmann nos permite observar que a teologia desenvolvida por ele tem a preocupação de ser de fato uma teologia preocupada com o tempo presente de então. Por isso precisamos acessar sua teologia consciente de que não encontraremos nos textos de Moltmann uma estrutura teológica convencional. Não encontraremos uma estrutura de teologia sistemática convencionalmente encontrada por variados teólogos, pois Moltmann constrói seu sistema como uma metáfora da vida.[25]

Nessa segunda grande obra do autor, *O Deus Crucificado*, o teólogo desenvolve sua chamada Teologia da Cruz, que viria a ser também o nome de um movimento teológico de paternidade do próprio Moltmann. A realidade do sofrimento em meio à guerra fazia com que fosse questionado por falar de Deus em meio a esses horrores. Por isso o questionamento levantado por Emmanuel Lévinas de "Como falar de Deus depois de Auschwitz?". A conclusão comum era de incompatibilidade de tangibilidade de Deus diante de cenários tais. A argumentação de Moltmann se direciona para outra direção. Para Moltmann a questão que se levanta é "Como não falar de Deus depois de Auschwitz?".[26]

Constantemente Moltmann reafirma o sofrimento a partir do olhar da solidariedade de Deus para com o sofrimento humano.

> De que maneira é possível crer-se em Deus e continuar a ser humano depois de Auschwitz? Não sei. Lembro-me, porém, da estória escrita por Elie Wiesel, *Noite*, sobre Auschwitz. Dois judeus e uma criança estavam sendo enforcados. Os prisioneiros eram obrigados a olhar. Os homens morreram logo. A criança agonizou por algum tempo. "Então alguém atrás de mim perguntou: Onde está Deus? e eu permaneci em silêncio. Meia hora depois clamou novamente, Onde está Deus? Onde? Uma voz dentro de mim respondeu, Deus está ali pendurado na forca…"[27]

O relato apresentado acima presente na obra *Paixão pela Vida* é uma representação clara do entendimento de Moltmann a respeito da relação entre Deus e o sofrimento. Moltmann não compreende um Deus distante ao sofrimento, mas sim como aquele toma o caminho em solidariedade ao que sofre.

O encontro com o outro como refúgio frente ao sofrimento

No presente recorte, trabalharemos como o encontro com o outro representa um dos lugares comuns de aproximação entre Weil e Jürgen Moltmann. Como já apresentado acima, Weil possuía forte inclinação para pensar questões de justiça social. Todavia, era reconhecidamente alguém que não se reduzia tão somente à teoria, por isso, sua busca pela verdade fazia com que toda a sua construção teórica se justificasse com seu engajamento prático. Com o objetivo de entender melhor as condições de trabalho e compreender verdadeiramente os sofrimentos da classe operária, Weil decide atuar no interior da fábrica e com isso experimentar a mesma realidade que os operários experimentaram.

No ambiente fabril, Weil é exposta à realidade de que seus colegas operários não sentiam nenhum tipo de indignação frente às constantes

humilhações de seus chefes, onde até mesmo um deles chegou a ameaçá-la de a demissão caso não trabalhasse de maneira mais rápida. Na verdade, Weil fica negativamente surpresa quando se dá conta de que seus companheiros se sujeitam a essas constantes humilhações unicamente por dinheiro. Weil vê com os seus próprios olhos a forma como a lógica de produção afeta diretamente a dignidade humana, a ponto de o humano aceitar constantes humilhações por uma pequena retribuição financeira a mais. Todavia, a grande alegria por parte de Weil era de perceber que o encontro fraterno entre ela e os demais operários quebrava qualquer tipo de barreira social entre eles.[28]

Essa preocupação e consequente exposição ao sofrimento é o que torna o pensamento de Weil sempre atual, pois durante toda a vida encontrar-se com o sofrimento do outro era seu desejo e paixão constante. Em Weil encontraremos alguém que não somente escreve sobre o sofrimento do outro, mas sim comunga com esse sofrer, mergulhando diretamente na dor do mundo até o ponto em que essa dor é identificada como sua própria dor.[29]

Projetando nosso olhar para a realidade do sofrimento na vida de Moltmann, destacamos agora a experiência de Moltmann em Norton Camp, campo de concentração onde Moltmann esteve e que possui papel fundamental em sua formação. Havia variados campos de concentração no período da guerra. Havia aqueles que eram verdadeiramente brutais, como os campos na Rússia. Todavia, os campos sob o domínio britânico, mesmo havendo armamento e guardas por serem de fato um campo de prisioneiros, eram direcionados à "reeducação" dos mesmos, tendo até mesmo o auxílio da YMCA (conhecida como a Associação Cristã de Moços) para a sua administração. Dentro desse projeto de reeducação, os prisioneiros tinham a possibilidade de se desenvolverem em áreas acadêmicas, sendo ou no campo da educação ou no da teologia.[30]

Havia alguns professores de teologia entre os prisioneiros de Norton Camp, com os quais Moltmann pôde começar os seus estudos teológicos.[31] Durante o tempo em que ficou em Norton Camp, Moltmann

teve acesso a muitas obras de teologia. Moltmann afirma: "Naquele tempo, li de tudo: poesias e romances, matemática e filosofia, e grandes quantidades de teologia, praticamente de manhã até de noite".[32]

O tempo que Moltmann passou como prisioneiro em Norton Camp foi de essencial importância para o desenvolvimento de seu pensamento teológico. Para Moltmann o último semestre de estudos na Escola de Teologia em Norton Camp o marcou como o momento em que sua vida intelectual se desenvolveu de maneira mais intensa. Moltmann tinha consciência da importância que Norton Camp possuía em sua formação, seja na formação teológica quanto na formação humana. Em meio à dor da realidade da guerra, Moltmann tinha nas pregações dos pastores do acampamento um grande alimento em meio à angústia. Moltmann é profundamente grato aos organizadores de Norton Camp e coloca a sua geração como devedora da Associação Cristã de Moços, que foi fundamental para a restauração deles.[33]

> O contexto de sofrimento, tão presente na vida de Moltmann, possui uma resposta com aquilo que ele chama de transformação da humilhação em uma nova esperança, que segundo ele acontece com o contato com o texto bíblico e no encontro com as pessoas. É aí que identificamos uma relação com o que observamos em Weil. Assim como Weil, Moltmann tem no contato com as pessoas o alento frente ao sofrimento em que estava mergulhado. Sobre esse encontro com as pessoas, isso é projetado diante da cordialidade com que os escoceses e ingleses, que eram antigos inimigos, trataram Moltmann e os demais companheiros de campo de concentração.Não ouvimos acusações. Não nos atribuíam nenhuma culpa. Éramos aceitos como seres humanos, embora não passássemos de números e ostentássemos nas costas as lapelas de prisioneiros. Experimentamos perdão da culpa sem confissão de culpa de nossa parte. Foi isso que nos possibilitou viver com o passado de nosso povo e com as sombras de Auschwitz, sem reprimi-las e sem amadurecermos.[34]

É esse o retrato do encontro cordial que fez nascer a esperança. Frente ao sofrimento, ver seus antigos inimigos exercerem compaixão

para ele e com os outros prisioneiros alemães fez com que Moltmann percebesse no encontro com o outro um refúgio diante do sofrimento.

Considerações finais

A partir do que foi trabalhado acima, fica claro que o sofrimento não pode ser considerado como uma ausência de Deus na vida. Ao contrário disso, o sofrimento é um dos principais caminhos de manifestação de compaixão. Em Weil, essa compaixão é evidenciada com sua entrada no mundo operário e a rejeição de somente falar sobre o sofrimento, mas também tomar o sofrimento como esvaziamento de si e ir em direção ao outro compartilhando em solidariedade as dores deste sofrimento. Em Moltmann, é possível ver que o sofrimento foi uma porta inicial para sua teologia, e o grande lugar de sua primeira experiência de Deus.

A articulação entre esses autores nos permite observar que o sofrimento não deve ser visto como caminho de negação da vida. Ao contrário disso, o sofrimento pode servir como porta para a construção de uma espiritualidade autêntica. Ao contrário da religiosidade, que faz maior menção à busca humana por algo mais elevado, ou seja, que lhe distancie de uma dimensão erroneamente vista como profana. A espiritualidade defendida por Moltmann é aquela que se manifesta como vitalidade, que nada mais é que o amor à vida,[35] amor esse que nos leva ao contato real com as dores do mundo.

Referências

BINGEMER, Maria Clara. Escravidão e compaixão: sofrimento e vulnerabilidade na mística de Simone Weil. *Revista Portuguesa de Filosofia*, p. 821-839, 2009.

BINGEMER, Maria Clara. Simone Weil. A vida em busca da verdade. *Revista do Instituto Humanitas Unisinos*, São Leopoldo, n. 313, p. 20-23, nov. 2009.

BUENO, Denis Andre Bez; VALLE, Bortolo. *Simone Weil*: ser e sofrimento. Curitiba: Appris, 2020.

COSTA, Karen Aquino Rangel da. *A força da fraqueza*: sofrimento e despojamento nas trajetórias espirituais de Simone Weil e Henri Nouwen. Juiz de Fora, Tese (Doutorado) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2023.

KUZMA, Cesar Augusto. O futuro de Deus na missão da esperança cristã. *Atualidade Teológica*, v. 17, n. 44, 2014.

KUZMA, Cesar Augusto. O teólogo Jürgen Moltmann e o seu caminhar teológico realizado na esperança. *Atualidade Teológica*, v. 17, n. 43, 2014.

MCPHERSON, Hope. Wartime blessings. *Response*, v. 31, n. 1, 2008.

MOLTMANN, Jürgen. *A fonte da vida*: o Espírito Santo e a teologia da vida. São Paulo: Edições Loyola, 2002.

MOLTMANN, Jürgen. *O Deus crucificado*: a cruz de Cristo como base e crítica da teologia cristã. Santo André: Academia Cristã, 2014.

MOLTMANN, Jürgen. *O espírito da vida*: uma pneumatologia integral. Petrópolis: Vozes, 2010.

MOLTMANN, Jürgen. *Paixão pela vida*. São Paulo: Aste, 1978.

MONDIN, Battista. *Os grandes teólogos do século vinte*. São Paulo: Teológica, 2003.

PINHO, Arnaldo de. Jurgen Moltmann. [Entrevista]. *Humanística e Teologia*, t. XXVIII, fasc. 1-2, p. 16-49, 2007.

SILVA, Robson de Oliveira; LOPES, Thobias Costa. A compaixão pelos infortunados: uma filosofia weiliana sobre a misericórdia como elemento ético e místico. *Revista Coletânea*, v. 19, n. 37, 2020.

WEIL, Simone. *Espera de Deus*: cartas escritas de 19 de janeiro a 26 de maio de 1942. Petrópolis: Vozes, 2019.

NOTAS

1 Mestrando em Teologia Sistemático-Pastoral pela PUC-Rio.
2 Ao nos referirmos a Simone Weil, utilizaremos somente Weil.
3 COSTA, Karen Aquino Rangel da. *A força da fraqueza*, p. 21.
4 *Ibid.*, p. 21-22.
5 BUENO, Denis Andre Bez; VALLE, Bortolo. *Simone Weil*: ser e sofrimento, p. 19-20.
6 *Ibid.*, p. 18.
7 COSTA, Karen Aquino Rangel da. *A força da fraqueza*, p. 26-27.

8 *Ibid.*, p. 31-32.
9 BINGEMER, Maria Clara. *Escravidão e compaixão*, p. 823-824.
10 *Ibid.*, p. 825.
11 *Ibid.*, p. 825.
12 *Ibid.*, p. 826-827.
13 SILVA, Robson de Oliveira; LOPES, Thobias Costa. *A compaixão pelos infortunados*, p. 100-101.
14 *Ibid.*, p. 103.
15 *Ibid.*, p. 107.
16 WEIL, Simone. *Espera de Deus*, p. 82.
17 *Ibid.*, p. 82-83.
18 Ao mencionarmos o nome de Jürgen Moltmann, utilizaremos apenas Moltmann.
19 Moltmann faleceu recentemente, no dia 3 de junho de 2024, aos 98 anos.
20 MONDIN, Battista. *Os grandes teólogos do século vinte*, p. 283.
21 PINHO, Arnaldo de. Jurgen Moltmann: humanística e teologia, p. 17-19.
22 *Ibid.*
23 MOLTMANN, Jürgen. *A fonte da vida*, p. 10.
24 MOLTMANN, Jürgen. *Paixão pela vida*, p. 33.
25 MOLTMANN, Jürgen. *O Deus crucificado*, p. 8.
26 KUZMA, Cesar Augusto. *O futuro de Deus na missão da esperança cristã*, p. 98.
27 MOLTMANN, Jürgen. *Paixão pela vida*, p. 53.
28 BINGEMER, Maria Clara. *Escravidão e compaixão*, p. 827.
29 BINGEMER, Maria Clara. *Simone Weil*: a vida em busca da verdade, p. 21-22.
30 MCPHERSON, Hope. Wartime Blessings. Response. Um pequeno artigo intitulado "Wartime Blessings" (em português, "Bênçãos da guerra"), em que veteranos lembram-se do acampamento britânico de prisioneiros de guerra com gratidão. O artigo dá uma breve apresentação de como era o Norton Camp, um acampamento de prisioneiros de guerra.
31 KUZMA, Cesar Augusto. *O teólogo Jürgen Moltmann e o seu caminhar teológico realizado na esperança*, p. 18.
32 MOLTMANN, Jürgen. *A fonte da vida*, p. 15.
33 *Ibid.*, p. 15-17.
34 *Ibid.*, p. 13.
35 MOLTMANN, Jürgen. *O espírito da vida*, p. 89.

7. ETTY HILLESUM E BELCHIOR: UM DIÁLOGO DA CENTRALIDADE DA MESA PARA A VIDA

Sergio Ovidio Wermelinger Goulart[1]

Introdução

Unir uma experiência de vida intensa de uma jovem judia morta em Auschwitz em 1943 e um jovem nordestino que nasceu em 1946 é o privilégio que a poesia, especialmente a teopoética, oportuniza. São pontos de contato que passam desde o preconceito assassino contra os judeus até o preconceito tácito que exclui ou mata os nordestinos que migram em busca de melhores condições de vida.

As pesquisas e a academia se orientam por documentos, manuais, tratados, enciclopédias, dicionários e outros documentos que devem ser bem fundamentados. As argumentações científicas estão em busca de respaldo e se sustentam de modo que não percam o "ritmo". O que dizemos aqui não é desprezo aos manuais, aos dicionários e à inteligência artificial, com sua singularidade neste tempo. Não se pode desprezar a construção teórica ou técnico-científica. São fundamentais e contribuem para as pesquisas em todos os campos do saber. O que propomos anunciar é que a vida, às vezes, anseia e quer mais. Como nos diz nosso poeta nordestino: "Mas eu não estou interessado em nenhuma teoria / Em nenhuma fantasia, nem no algo mais…amar e mudar as coisas me interessa mais".[2]

Vida e obra de Belchior

Nosso ponto de partida será conhecer um pouco do itinerário de Antônio Carlos Gomes Belchior Fontenelle Fernandes, mais conhecido como Belchior. Nascido em 1946, homem de raízes nordestinas, especificamente na cidade de Sobral, Ceará. O talento musical fez notadamente construir uma carreira muito própria, podemos dizer assim, com seu estilo potente e denunciador de fazer música. Sua musicalidade e poesia se deslocam da abstração. Consegue, na realidade que a vida apresenta, construir sua arte, seus conceitos, sua fé e sua filosofia. Um jeito forte e excêntrico de fazer música deixou uma marca bem distinta.

No âmago de sua arte musical, que reverbera na sua vida inquieta, cursou medicina, mas abandonou para se dedicar às apresentações dos festivais universitários de música. Belchior teve uma experiência religiosa que é possível identificar em seus versos. Trata-se do arcabouço intelectual como suas composições foram construídas refletem uma sólida formação sociológica, um vasto conhecimento cultural, com muitas expressões literárias e religiosas. Isso é possível devido à via religiosa que almejou quando deixou a cidade de Sobral, reflexos de experiência como morador no convento de freis capuchinos na cidade de Guaramiranga, Ceará.

Sua mudança para a cidade do Rio de Janeiro e São Paulo é marcada pelo encontro da pessoa nordestina com a cidade grande. As marcas do tempo difícil de retirante nordestino são encontradas em suas composições. A mudança para Rio e São Paulo acontece em janeiro de 1971, isso contribui na ampliação de sua carreira, propiciando melhores condições de aperfeiçoar e conferir notoriedade às suas canções,[3] expressando o vencer na vida de todo migrante nas condições mais difíceis que se encontrava. No sentimento de migrante nordestino, experimentou as transformações culturais e sociais que se tornaram poesia e música. Belchior com sua voz conseguiu imprimir uma dimensão própria às questões sociais e políticas do Brasil.

A música de Belchior está ligada às questões políticas e aos problemas existentes no Brasil.[4] Em suas composições, notas e ritmos, as notícias do Brasil são as mais incômodas, como: a política, a migração nordestina, a liberdade de expressão no contexto da ditadura, o amor e a poesia. Suas criações apontam um engajamento na série social e literária, renunciando, dentro do possível, às exigências e imposições do mercado fonográfico e da indústria cultural.[5]

A vida de Etty Hillesum

Etty Hillesum, nasceu em 15 de janeiro de 1914, família judia não praticante, integrada na sociedade holandesa. No tocante ao ambiente familiar, seus escritos assinalam uma relação de muitos conflitos com seus pais. Notamos uma colisão nos temperamentos familiares, sua mãe é russa, uma mulher apaixonante e dominadora. Marcas deste comportamento aparecem na forma incisiva com que trata a comida, ao ponto de Etty pensar que muito poderia se dizer sobre o estômago. Seu pai, professor de letras, homem introvertido, silencioso. Etty teve dois irmãos, Jab, que foi médico, e Mischa mais novo, pianista, mas, como ela dizia, psicologicamente frágil.

Trata-se de uma família que proporciona muitas reflexões, e além dos traços que repercutem na vida e na experiência de Etty é cativante. O modo como Etty performa na vida expressa marcas que compõem este aparato familiar, sua paixão pela vida, seu desejo de dominar, oriundos da mãe, mesmo demonstrando em seu diário que "alguém tomasse pelas mãos e a conduzisse".[6] No que diz respeito ao pai, seu amor aos livros, aos estudos, as letras, convergindo pela dedicação aos estudos sobre russo. Seu interesse pela leitura e escrever é um elemento importante. Isto se dá em uma dialética que se inclina para o pai, pelo amor aos livros, e se volta para a mãe, na influência da língua e na poesia russa.

Quando chega aos seus dezoito anos, Etty deixa a família e inicia seus estudos de direito em Amsterdã. É o ano de 1937, muda-se para

a casa de Han Wegerif's, viúvo a quem ela auxiliará e dedicará atenção. Sendo mesmo sua amante. No dia 10 de maio de 1940, a Alemanha invade a Holanda, avança a perseguição nazista contra os judeus. Neste primeiro momento, Etty demonstrou não estar muito afetada. Era jovem, desenvolta, movida por um turbilhão de emoções e pensamentos. Em julho de 1942, começa a trabalhar no conselho judaico. Uma jovem imatura, era um tempo de muitas saídas, passeios de bicicleta e rodeada de muitos amigos.

O avanço da opressão nazista faz Etty se despertar, nos passeios de bicicletas, nos aviões sobrevoando sobre sua cabeça, nas placas que indicavam os lugares proibidos para judeus e nos comércios com impedimento aos judeus ou horários estabelecidos. O cerco aos judeus inclui a proibição de utilizar os elétricos, horário de recolhimento, com isso, Etty desperta para um tempo que não lhe faz muito bem, vítima de perseguição e preconceitos.

Com a escalada nazista, foi no campo de Westerbork, entre os anos 1942 e 1944, que os judeus holandeses ficavam antes de serem enviados para os campos de extermínio. Foi neste campo que Etty Hilleseum resolveu assumir a vida do seu povo, estar entre a sua gente, cuidar dos que estavam feridos. Nasce aí um novo momento de reconciliação com sua família, quando ela escreve seu diário e as cartas, publicadas no início dos anos 80.

O diário é uma correspondência com sua época, comunica com suas palavras os acontecimentos da vida e torna-se uma voz ativa no mundo. Queria ajuda para descrever tudo que se passava aoseu redor, mesmo que não se sentisse apta para passar tudo para o papel. Acentuando que estava inserida em um caos, para colocar no papel deveria se elevar a um nível mais alto. Etty relata que não tinha as palavras corretas. Utilizava-se dos poetas, da literatura, por meio de Rilke, Dostoievski, Lermontov, Hegel, depois a Bíblia e Santo Agostinho. Mas lutou para encontrar sua forma de expressão e dizia sempre estar em ótima companhia. Coloca-

va-se como alguém que tinha uma história para contar e não poderia ficar indiferente na escolha de escrever.[7]

> Às vezes acredito ter uma tarefa. Tudo aquilo que me rodeia deve ser pensado até atingir o entendimento e ser mais tarde escrito por mim.[8]

Começa a escrever com método e constância a partir de sua relação com Julius Spier, assim deixando através do seu diário uma narrativa do que acontece ao seu redor e que a move. A relação entre literatura e vida, como o lugar onde encontrou o seu caminho. Amadurecer através da literatura e da escrita, tornando-se eixo do seu processo espiritual e de vida. Um testemunho de autêntica experiência espiritual que é desafiadora, é como um sino que retine. Deixa o campo em 7 de setembro de 1943, nos vagões para animais. São 978 pessoas, sendo que 140 crianças. Morre em Auschwitz em 30 de novembro de 1943, com 29 anos. Ela entra em correspondência com sua época, com o que se passa no real. É uma eremita no meio do mundo com uma mística que se canaliza pela sua dimensão prática.

> Na terça-feira, às dez e meia da noite
> Porque este trabalho do espírito, esta intensa vida interior, na minha opinião só tem valor se puder ter continuidade sob qualquer circunstância externa; e se não puder ter continuidade prática, pelo menos em pensamento. Senão, tudo aquilo que eu faço agora é somente "estetismo".[9]

Etty indica que as nossas reflexões devem ter relevância prática, nossos pensamentos se tornam relevantes quando superam a abstração e provocam mudanças. A espiritualidade prática se preocupa com o sofrimento dos outros, não só com palavras, mas também se aproximando deles. Como Metz indicava em sua teologia política, falar de Deus não significa fechar os olhos.[10] Os olhos devem estar abertos para ver a realidade e perceber que, no rosto do próximo, estão as promessas de Deus.[11] Para que a fé seja entendida como um acento ético e possa se expressar

de forma prática, apenas desta forma poderá assistir e se colocar solidariamente próximo daqueles que sofrem.

"Na hora do almoço", é sugestivo como lugar de manifestação de pensamentos e relações. Mesa reunida nos remete a memórias, a experiências e trocas. Levamos para a vida os elementos formadores da nossa personalidade que recebemos com a família reunida em torno da mesa, e nos elementos postados à mesa, performamos no ato de nos servir ou de pegar os talheres. Como insinua Belchior, "Sua boca aberta / Seu peito deserto / Sua mão parada / Lacrada / Selada / Molhada de medo".[12] Com o tempo podemos pensar naquilo que será ingerido e o que realmente estamos absorvendo. Mesa para refeição é mais que alimento sobre a mesa, são histórias de afeto que consumimos e carregamos, é centro de relacionamento e lugar de troca.

> A comida pode determinar um grupo, um lugar, servindo como marcador de identidade ligado a significados. Além disso, envolve também sentimentos, emoções, memórias e desejos que influenciam diretamente as escolhas alimentares e as companhias às refeições. Desta forma, o que se come, com quem se come e onde se come marcam os padrões socialmente estabelecidos, e quando se percebem mudanças nos hábitos alimentares fica claro que esses padrões sofreram alterações que se relacionam a reformulações dos comportamentos.[13]

Como apontado no artigo, o ponto de nossa análise é a questão da companhia e do ambiente. Instaram-nos as conexões dialogais que aparecem no hábito da refeição familiar, exposto por Belchior e Etty Hillesum, que percorrem toda a existência, construindo caminhos reflexivos para a arte e para a mística. Quando pensamos nas companhias, podemos lhes atribuir certa interferência e influências em nossas escolhas, incluindo alimentares. Não foram poucas as vezes que mudamos a opção do pedido mediante a opinião da companhia ou refletimos, mediante uma situação inquietante, no prato de comida, os sentimentos e os afetos.

> "9 de junho [de 1942]. Terça-feira, às dez e meia da noite.
> esta manhã ao pequeno almoço, notícias mais ou menos detalhadas sobre a situação no bairro judeu. difícil de alcançar e compreender, quanto mais imaginar que tudo isto se passe umas ruas de distância daqui, e que todas estas coisas sejam o teu próprio futuro".[14]

Pensemos nas aflições de Etty, nas questões que envolvem a relação de amor e preocupação com a família, no preconceito com o nordestino Belchior e na maldade com a perseguição contra os judeus. Nas refeições, a mesa é posta pelos alimentos transformados pelas mãos que manipulam em consonância com as emoções que nos amoldam. Como é na refeição, é na vida; por vezes, não se tem escolha. Comemos aquilo "servido no prato", posto sobre a mesa não somente comida, mas uma imensidão de sentimentos e tantas vezes repetidos.

"A mãe está sempre a falar em comida, para ela não existe outra coisa. Come mais um bocadinho, anda. Ainda não comeste o suficiente. Que magra que estás".[15] Não falamos superficialmente de um encontro para as refeições diárias. Mas visamos referenciar a importância da mesa e principalmente quem propicia, em Hillesum ou Belchior a presença sustentadora da mãe que prepara, cuida e protege. "Pai na cabeceira: É hora do almoço / Minha mãe me chama: É hora do almoço.[16] Recordemos, "Maria, a mãe que cuidou de Jesus".[17]

É o ambiente de casa, dos conflitos domésticos, de identidade e intimidade, de abertura aos dilemas e das cobranças. Na mesa de casa, impõe-se a transparência, não é apenas gênero alimentício, são as conversas, as influências e as inquietações. No diário, às onze da noite, no dia 8 de agosto de 1941, o registro:

> Aqui em casa uma mistura extraordinária de barbarismo e alta cultura. O capital espiritual existe aqui à mão de semear, mas está sem dono e seu guarda, deixado em desleixo ao desbarato. E deprimente. E tragicômico, não sei que tipo de casa é esta, mas aqui a pessoa não progride.[18]

A música de Belchior nos remete ao centro da sala, tem capacidade de nos mostrar a companhia para refeição, os conflitos que emergem, na dimensão do ambiente, nos levam à canção. "No centro da sala/ Diante da mesa/ No fundo do prato/ Comida e tristeza/ A gente se olha/ Se toca e se cala/ E se desentende/ No instante em que fala".[19] Em um caminho de aproximação, nos deparamos com uma jovem holandesa submetida à opressão e à perseguição do totalitarismo nazista, e da música que nos ajuda recordar a sujeição de muitos migrantes. São encontros dialogais, fruto de uma reflexão possível pelo caminho da mística teopoética, com marcas e o legado de Etty Hillesum e Belchior.

Conseguimos olhar além e ver a profundidade íntima da família à mesa na hora da refeição, debruçados estão, o corriqueiro e o sagrado, o lúdico e o poético, o santo e o profano, o afeto e o dilema. Este é um encontro "teogastronômico" que reflete nossas influências e formação, como uma maquete da vida, o encontro e a dispersão, o conflito e a acusação, a briga e o cuidado, a aproximação e o distanciamento. As questões familiares postas diante de nós conseguimos dinamizar e repercutir na nossa presença no mundo.

> No centro da sala / Diante da mesa / No fundo do prato / Comida e tristeza / A gente se olha / Se toca e se cala / E se desentende / No instante em que fala / Cada um guarda mais o seu segredo / Sua mão fechada / Sua boca aberta / Seu peito deserto / Sua mão parada / Lacrada / Selada / Molhada de medo /[20]

> "Como se, tivesse sido mordida por uma serpente, levanto-me repentinamente do sofá forrado a azul, com o estômago a fazer ruídos. Pois é, o estômago." Ao mesmo tempo que estou cheia de problemas de ética e verdade e de Deus mesmo, aparece-me de repente "um problema de alimentação". Algo para análise, se calhar. Circunstancialmente, não com tanta frequência como no passado, dou cabo do estômago simplesmente por comer de mais.[21]

Pai na cabeceira: É hora do almoço / Minha mãe me chama: É hora do almoço / Minha irmã mais nova, negra cabeleira / Minha avó me chama: É hora do almoço.[22]

Quarta-feira à tarde (13 de agosto de 1941)
…lá embaixo é um pandemônio, o pai berra: "então vai" e bate com as portas: também isso deve ser ultrapassado, e agora eu choro – berro de repente.[23]

O corpo e as questões internas que refletem as externas

Gislene Silva apresenta em seu texto uma abordagem sobre especificidades sobre das letras poéticas de Belchior em relação ao fenômeno literário brasileiro que se estende para além do cânone literário.[24] Ao fazer uma análise da poesia de Belchior, Gislene Silva nos demonstra como Belchior se apropria de versos de poetas antecessores que justamente com o emprego da intertextualidade constituem um recurso essencial na definição de seu estilo.[25] Belchior estabelece um intenso diálogo com poetas brasileiros, inserindo-os na sua música para a construção de sua identidade musical.

Na esteira da análise de Gislene, que verificou quatro cláusulas na música "Retórica Sentimental",[26] apontando na quarta cláusula sobre o aspecto religioso. Alude-se à religiosidade e à esperança características do povo brasileiro, que são, em si, sinais de sentimentalismo, calcado em atributos que se opõem à racionalidade. Quando se fala em nordeste ("nordestinamente paciente"), a religiosidade apresenta em sua composição a esperança transcendente, que assegura ao indivíduo, apoiado em uma força maior, a aceitação do convívio com obstáculos e mazelas, como a miséria, o desemprego, a fome e a doença.[27]

Se, desde a perspectiva ideológica do migrante, o compositor buscava "vencer na vida", superar preconceitos, Belchior foi, em vários aspectos, vitorioso, pois naquele mesmo mês de sua chegada ao Rio ganhara o

prêmio do IV Festival Universitário de Música Popular Brasileira, com a canção "Na hora do almoço".[28] Existe um aspecto potente do migrante que tem algo para falar, na superação dos preconceitos por sua palavra e seu canto com a força de anúncio. Sua música encontrará o outro, alteridade que se faz no outro, na vulnerabilidade que se torna palavra e poesia com capacidade de crítica e denúncia. As questões internas, o peito deserto e com medo, como um incômodo produtivo antes de todo canto, poesia e escrita.

> A gente se olha / Se toca e se cala / E se desentende / No instante em que fala / Cada um guarda mais o seu segredo / Sua mão fechada / Sua boca aberta/ Seu peito deserto / Sua mão parada / Lacrada / Selada / Molhada de medo.[29]

> Sexta-feira, 04 de julho (1941)
> Há um desassossego em mim, um desassossego bizarro, diabólico, que poderia ser produtivo se eu o soubesse utilizar. Um desassossego criador. Não se trata do desassossego do corpo. Nem mesmo uma dúzia de excitantes noites de amor lhe conseguiriam pôr fim. E um desassossego quase "sagrado".[30]

Estes conflitos produtivos de Etty careciam de cuidados. Surge a vontade de querer ser ajudada. Procura por Julius Spier, (judeu alemão), refugiado em Amsterdã, psicoterapeuta, especificamente psicoquirologista, discípulo de Jung. Seus métodos consistiam em muitos toques, aproximações corporais, lutas, quedas onde ambos rolavam no chão. Em aproximação com a música de Belchior, "A gente se olha / Se toca e se cala".[31] Os conflitos de Etty precisavam de alguém de uma condução combativa que a tomasse pelas mãos. Como a própria Etty nos relata: "é como se bem no fundo houvesse uma maranha, algo a prender-me e, às vezes, não passo de uma pobre coitada amedrontada".[32]

> […] eis-me aqui na casa dele, eu e minha escuridão na alma, toda minha vida tive este desejo, somente alguém me tomasse pela mão e se ocupasse de mim, eu tenho um jeito tanto enérgico, conto somente comigo, mas eu seria muito feliz de me abandonar, e eis este perfeito desconhecido, senhor Spier, este homem de traços complicados cuidava de mim e uma semana ela já tinha feito milagres.[33]

Etty observa em Spier uma ambiguidade. Desde o início ela diz isso, mas o que lhe atraiu foi seu lado combativo, provocando identificação com Spier. "O que a gente lê é diferente, se ele diz que uma mesa e você diz que é uma mesa, estamos falando de mesas diferentes".[34] Etty nota como a personalidade de Spier se relaciona com a dela, como se lutasse com ele mesmo. Os relatos de seu diário nos dizem que às vezes ficava observando o rosto de Spier. Tem uma atração, um lado de afeto, o sentimento que tem por seu mestre se dá porque lhe é semelhante. Como Etty, Spier é muito sensual e muito espiritual. O contato e os métodos de Spier assinalam como sua prática interior proporcionará gestos e atitudes corporais que passarão à sua escrita, como compulsão por ajoelhar-se para oração, que aproximará de intimidades sexuais. Na esteira da Professora Maria Clara Bingemer, "para a jovem escritora, pensadora e mística, a corporeidade é inseparável da interioridade e da experiência espiritual".[35]

Etty demonstra uma fidelidade a si mesma. É uma mulher com grande desejo, ambiciosa, vai em todas as direções, se descreve de uma maneira crua, como ela mesmo diz: "esta ambição criadora se muda em um diálogo interior, nós temos tudo em nós" – desde os conflitos familiares, o que ela procurava nos outros, no mundo, o que ele procurava na vida, na literatura, na música, no fundo, esta riqueza ela encontrava no seu interior. É possível identificar a importância de seu mestre, "parteiro de sua alma".[36] Spier é notadamente uma inspiração e um mestre do pensar, compreendeu que ele poderia contribuir para o seu crescimento.

> Segunda-feira, 22 de dezembro [de 1941], às 5 horas:
> os seus gestos íntimos para com as mulheres conheço eu, agora, interessava-me conhecer seus gestos para com Deus.[37]

"A rapariga de Amsterdã",[38] encontrou acolhimento com as questões que ela tinha para descobrir e a forma respeitosa como Spier ajudava nesta descoberta progressiva, consequentemente a ajudava na busca de seu desejo mais profundo. Spier recriminava a falta de amor dos analistas com as pessoas. "Não se pode curar uma pessoa sem amor".[39] Sendo Spier vinte anos mais velho, descobriu que o sentido da vida era a descoberta de Deus. Seu mestre do pensar, "foi um oásis no deserto".[40] Se em algum momento Etty projetou em Spier suas carências, podemos também perceber que esta projeção foi superada e Etty assumiu a condução de sua história de vida. A relação com Spier construiu uma via para Deus. Como dizia Etty, foi um parteiro da alma,[41] que gerou Etty, uma vida dedicada e entregue a Deus e ao próximo.

> Terça-feira à noite, à 1 hora:
> Ensinaste-me a pronunciar o nome de Deus sem reservas. Foste o intermediário entre Deus e mim, e agora, tu o intermediário, partiste e o meu caminho conduz em linha reta a Deus. Estas bem assim, sinto-o. E, por minha vez, serei eu a intermediária para todos os outros que conseguir alcançar.[42]

Deixemos de coisa e cuidemos da vida, a eucaristia de olhos abertos de Etty Hillesum

Ao tratarmos as questões do estômago como Etty relacionou com problemas de ética, de verdade e de Deus, encontramos pontos de contato com as implicações do que ela sentia no corpo e se desdobrou em sua vida. Como sua parte interior brotará no gesto e na escrita. No ato de ajoelhar-se no chão, "mais íntimas que a de teor sexual".[43] Paulatinamente, Etty fez da escrita seu eixo de descoberta espiritual. Assim, como

nos demonstrou Maria Clara, "é o gesto mais íntimo, integração, corpo e alma que se fazem letra e escrita".[44]

Seu diário entra em correspondência com os sofredores, com os vulneráveis, com aqueles jovens que eram usados pelo sistema. Sua aproximação do campo de concentração assinala sua sensibilidade de que seu tempo é escasso. Naquele período conturbado em que se encontrava, conseguiu transmitir sensação de alegria e paz em meio ao caos, testemunho a vida que é bela e urgente.

> Porém acho interessante que eu, enquanto a mais forte poesia vagueia dentro de mim continuando sem saber como sair cá para fora. tenha sentido de repente a necessidade de dedicar algumas palavras ao meu estômago e ao que possa estar por trás.[45]

Etty assume uma experiência de entrega e testemunho de amor. Compreendeu que estava nela a capacidade de parar o mal no mundo. Um exemplo disso foi quando precisou se apresentar à Gestapo. Aos berros um jovem soldado alemão lhe agredia com insultos, manteve a serenidade e escreveu: "talvez devesse ter ficado indignada ou amedrontada, mas o mais importante da manhã parece-me ter sido o facto de eu ter tido uma compaixão sincera pelo rapaz".[46] É decisivo na experiência mística de Etty Hillesum parar a maldade, resistir ao ódio e espalhar o amor.

> O grande ódio contra os alemães, que me envenena a alma. "Eles que se afoguem, essa ralé, deveriam ser todos fumigados". Estas observações fazem parte da conversa do dia a dia e às vezes provocam-nos a sensação de que é impossível viver nesta época. Até que de repente, há uma semana, me surgiu a ideia libertadora, hesitante e frágil como um rebento de relva que começa a nascer num terreno bravio rodeado de ervas daninhas; mesmo que só houvesse um alemão digno de ser protegido contra essa chusma bárbara, por causa desse alemão decente não se devia derramar o ódio sobre um povo inteiro.[47]

Como Etty conduziu sua vida, demonstra que descobriu através da espiritualidade o lugar do sofrimento na evolução e aperfeiçoamento do ser humano. O sofrimento como parte da vida precisa ser assumido, encarado e integrado neste processo de crescimento interior. Na influência do príncipe Mishikin, do livro *O idiota*, de Dostoievski, notou que a experiência do Salvador não acontece como um soberano metafísico, mas como um comportamento de serviço e cuidado. Com este entendimento, Etty se coloca à disposição como uma ajudadora de Deus.

> eu vou te ajudar meu Deus a não te apagar de mim, mas não posso nada garantir a mais, sim meu Deus você me parece um tanto pouco capaz de modificar uma situação indissociável dessa vida, parece-me ainda mais claramente que você não pode nos ajudar, mas que cabe a nós de ajudar-te e defender até o fim a morada que te abriga em nós e fazendo isso nós nos ajudamos a nós mesmos. E esta é a única coisa que podemos preservar nestes tempos, e também a única que importa: uma parte de ti em nós, Deus. E talvez possamos ajudar a pôr-te a descoberto nos corações atormentados de outros.[48]

Assumir na vida a condição de ajudar Deus não permite fugir dos confrontos, da injustiça e da perseguição. A forma decisiva que sempre lhe foi peculiar ganha um novo desdobramento. Alertou sobre não se deixar levar pela amargura do passado, como se a vida pudesse ser diferente e que, nestes momentos, é imprescindível ouvir a sua fonte interior. A lucidez e a serenidade como compreende seu futuro próximo são instigantes. Tomada por uma indignação ética mesmo diante do que vê e presencia. Nomeado como o "destino de massa" do povo sofrido, um assassinato em massa, na expressão do corpo, ela assume o destino do seu povo.

Quando os judeus começam a ser perseguidos, Etty compreendeu que ela também estava ameaçada, mas recusou-se a ir se esconder como alguns dos seus amigos holandeses. Disse que ficaria até o final, estava consciente do futuro para os judeus.

> Cada pessoa que consiga escapar às garras deles deve tentar fazê-lo e é uma obrigação. "E eu tenho que fazer alguma coisa por mim mesma". Esta é uma frase que não bate certo. Neste momento toda gente anda, com efeito, ocupada a tratar da vidinha, a fim de se safar.[49]

> Domingo, 15 de junho de 1941, meio-dia
> A única coisa que uma pessoa pode fazer é por-se humildemente à disposição e deixar-se tornar um campo de batalha. As questões têm de se albergar nalgum lado, precisam de encontrar um lugar onde possam lutar e descansar, e nós, míseros humanos, devemos abrir o nosso espaço interior a elas e não fugirmos.[50]

Etty nos coloca diante dos confrontos que se apresentam na vida, do medo, da boca seca, da aflição. Sua vida foi de encontros, valorizava as reuniões, o calor humano. Viveu intensamente e disposta, no meio do abandono e solidão. Só seria possível seguir, desde que se sentisse guiada pela mão de Deus, pedindo a Deus que a conduzisse. Como espiritualidade prática e madura, expressa que "Deus não nos deve explicações, mas nós a ele".[51] Etty foi se descobrindo pela via da solidão e do sofrimento, assumindo o seu destino e, encontrou o sentido e o significado da beleza da vida.

Os relatos de Etty migram da jovem insegura para a destemida; ela supera as projeções e encara seus desafios com responsabilidade. É uma vida como recordação que nos informa que algumas respostas das inquietações que temos não estão em Deus, mas em nosso comportamento irresponsável e violento para com o próximo.

> Deus, não acho a vida desprovida de significado, quanto a isso não posso fazer nada. E Deus também não nos deve explicações pelas coisas sem sentido que nós próprios fazemos; somos nós que temos que dar explicações. Já morri mil mortes em campos de concentração, sei de tudo e também já não fico apoquentada com novas notícias. De uma ou de outra forma, já sei de tudo, todavia, acho esta vida bela e cheia de sentido. De minuto a minuto.[52]

Na melodia de Belchior, o convite a encarar os embates da vida é vivê-la da forma mais intensa e dedicada possível. A vida que nunca é trágica, mesmo quando as tragédias se abatem sobre ela.

> E eu inda sou bem moço / Pra tanta tristeza / Deixemos de coisas / Cuidemos da vida / Senão chega a morte / Ou coisa parecida / E nos arrasta moço / Sem ter visto a vida / Ou coisa parecida aparecida.[53]

> Quinta-feira, 08 de outubro [de 1942]
> Ainda está manhã eu disse à Jopi: "Apesar de tudo, chego sempre à mesma conclusão: a vida é bela, e "'Creio em Deus'." E quero estar lá meio daquilo a que as pessoas chamam "terrores" e ainda dizer: a vida é bela.[54]

A vida de Etty esteve sempre relacionada à expressão do corpo, desde as relações sexuais as suas ginásticas matinais, suas lutas corporais com Spier, a escrita como gesto de elevação para, então, como ato derradeiro, entregar seu corpo unindo-se ao destino do seu povo. No gesto de parti meu corpo e dar aos homens é exemplo da mística de Etty. A mística de olhos abertos, do corpo que se entrega para ser alimento e saúde para os homens e mulheres desesperados. Como gesto de preservação do sentido mais nobre da vida, que é bela. A refeição como memória do povo é objeto de aproximação de como Etty compreendeu o Salvador. Entrega do corpo partido para alimentar os desesperançados.

> O sentido da vida de Jesus foi concretizado no simbolismo de uma vida entregue, como pão partido e o cálice derramado, que expressam o sentido martirial de sua vida, numa linha próxima às profecias sobre o Servo de Javé (Is 53). É preciso compreender o sentido no contexto de uma vida entregue pelos outros.[55]

Sua compreensão do Salvador estabeleceu belíssimas conexões, como nos dizem os evangelhos, "minha vida ninguém toma de mim, eu voluntariamente dou".[56] Etty encontrou o sentido maior da vida, como

doação, como corpo que se parte e se entrega curando feridas, na "hora do almoço / no fundo do prato / comida e tristeza".[57]

> Na manhã seguinte, cedo [terça-feira, 13 de outubro de 1942].
> Parti o meu corpo em pão e reparti-o pelos homens. Por que não? Não estavam eles extremamente famintos e carentes há tanto tempo? Gostaria de ser um bálsamo para muitas feridas.[58]

Etty esteve no campo de concentração com sua família, se uniu ao seu povo e à sua casa. Colocou-se em uma condição de cuidado e atenção. Em um trem, 21 de outubro de 1943, partiu para Auschwitz com a sua família. Etty quando amadurece, encontra-se consciente do destino do seu povo e torna-se exemplo de serenidade no meio do caos, de uma mística com olhos abertos como uma autodoação para curar feridas que transbordam amor, essa palavra de luxo.[59]

> O amor de Etty está transfigurado em pura ágape, gratuita e generosa oblação. E será amor – nascido de sua mística, de sua relação com Deus – aquilo que derramará sobre os deportados de Westerbork e Auschwitz, até a sua morte.[60]

Etty esteve junto aos seus, as implicações e os desafios familiares foram superados pela memória que, no "Centro da sala / Diante da mesa / No fundo do prato / Comida e tristeza / a gente se olha / se toca e se cala",[61] é o desdobrar uma solidariedade de contato, que se faz próxima.

> Vejo a mãe, o pai H. e o Mischa a subirem o vagão número 1. A Etty vai para o vagão número 12, depois de ter ido ver no vagão 14 um amigo que foi retirado no último momento. Lá parte o comboio: um apito agudo e os mil "transportáveis" entram em movimento. Ainda uma visão rápida do Mischa, que agita os braços em despedida através de uma fenda do vagão de mercadoria número 1 e depois, do número 12, um "adeus" sorridente da Etty, e lá vão eles. (Jopie ao Senhor Wegerif, Hans, Maria, Tide).[62]

Considerações finais

O diário de Etty Hillesum e a música de Belchior proporcionaram um encontro sensível. A maneira como entendemos as ligações familiares, as experiências da casa, do centro da mesa, na mão que prepara a comida ou o grito da mãe que chama demonstra suas vivências, entre os medos e as coragens. São elementos que despertam nossa atenção e tentamos aproximar estas existências poéticas, para tatear como isso se desenvolveu em suas vidas. Esperamos que este pequeno texto, pensado sobre a vida de Etty e Belchior, aponte um sinal com capacidade de congregar a poesia, a fé, o verbo e a vida.

Referências

BELCHIOR. Alucinação. *Alucinação*. Phonogram, Inc.

BELCHIOR. Na hora do almoço. *Um concerto bárbaro*: Londres: Mercury Records, 1995.

BELCHIOR. Retórica sentimental. No encarte do LP *Medo de avião*. Rio de Janeiro: Polygram, 1979.

BÍBLIA de Jerusalém. Nova ed. rev. e ampliada. 4. impr. São Paulo: Paulus, 2006.

BINGEMER, Maria Clara. *Etty Hillesum*: teopoética e testemunho. Disponível em: https://revistas.pucsp.br/index.php/teoliteraria/article/view/64486/44149. Acesso em: 15 abr. 2024.

BINGEMER, Maria Clara. *Teologia e literatura*: afinidades e segredos compartilhados. Petrópolis: Vozes; Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2015.

BINGEMER, Maria Clara. Testemunho: mística com olhos abertos. *In*: BINGEMER, Maria Clara L.; CASARELLA, Peter. *Testemunho*: profecia, política e sabedoria. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio: Reflexão. 2017. p. 15-28.

ESTRADA, Juan Antonio. *Da salvação a um projeto de sentido*: como entender a vida de Jesus. Petrópolis: Vozes, 2016.

FARIA, Niara Ulhoa; RINALDI, Ana Elisa Madalena; ABDALA, Mônica Chaves. *Hábitos alimentares e sociabilidade no horário de almoço de estudantes universitários*. Rio de Janeiro: Portal de Publicação Uerj, 2015.

FRANCISCO, Papa. *Carta Encíclica Laudato Si, do Santo Padre Francisco sobre o Cuidado da Casa Comum*. Tipografia Vaticana. Disponível em: https://

www.vatican.va/content/francesco/pt/encyclicals/documents/papa-francesco_20150524_enciclica-laudato-si.html. Acesso em: 15 jun. 2024.

GOULART, Sergio. O. W.; BINGEMER, Maria Clara. *De Auschwitz à favela, um diálogo entre Johann Baptist Metz e O Rappa. (Memória, narração e solidariedade) "Só misturando pra ver no que vai dar"*. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Teologia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

HILLESUM, Etty. *Diário 1941-1943*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2020.

METZ, Johann Baptist. *Mística de olhos abertos*. São Paulo: Paulus, 2013.

PRADO, Adélia. Ensinamento. *In*: *Poesia reunida*. São Paulo: Siciliano, 2001.

SANTOS. L. M. B. *A divina comédia de um rapaz latino-americano*: a influência da literatura na obra de Belchior. Disponível em: file:///C:/Users/wgoul/Downloads/salvinery,+Leandro_95-106%20(3).pdf. Aacesso em: 29 maio 2024.

SILVA, Gislene. Era uma vez um homem e o seu tempo: aspectos éticos e estéticos na lírica de Belchior. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 27, p. 103-135, 2011.

NOTAS

1 Doutorando em Teologia Sistemático-Pastoral pela PUC-Rio.
2 BELCHIOR. *Alucinação*.
3 SILVA, Gislene, *Era uma vez um homem e o seu tempo*: aspectos éticos e estéticos na lírica de Belchior, p. 103.
4 *Ibid.*, p. 106.
5 *Ibid.*, p. 104-105.
6 HILLESUM, Etty. *Diário* 1941-1943, [*n. p.*].
7 *Ibid.*
8 *Ibid.*, p. 108.
9 *Ibid.*, p. 192.
10 METZ, Johann Baptist. *Mística de olhos abertos*, [*n. p.*].
11 GOULART, Sergio; O. W. BINGEMER, Maria Clara. *De Auschwitz à favela*: p diá-lo¬go entre Johann Baptist Metz e o Rappa, [*n. p.*].
12 BELCHIOR. *Hora do almoço*.
13 FARIA, Niara Ulhoa; RINALDI, Ana Elisa Madalena; ABDALA, Mônica Cha¬ves. *Hábitos alimentares e sociabilidade no horário de almoço de estudan¬tes universitários*, p. 2.
14 HILLESUM, Etty. *Diário 1941-1943*, p. 192.
15 *Ibid.*, p. 133.
16 BELCHIOR. *Hora do almoço*.
17 FRANCISCO, Papa, *Laudato Sí*, p. 182.
18 HILLESUM, Etty. *Diário 1941-1943*, p. 106.

19 BELCHIOR. *Hora do almoço*.
20 *Ibid.*
21 HILLESUM, Etty. *Diário 1941-1943*, p. 133.
22 BELCHIOR. *Hora do almoço*.
23 HILLESUM, Etty. *Diário 1941-1943*, p. 108.
24 SILVA, Gislene, *Era uma vez um homem e o seu tempo*: aspectos éticos e estéticos na lírica de Belchior, p. 104.
25 *Ibid.*
26 BELCHIOR. *Retórica sentimental*.
27 SILVA, Gislene, *Era uma vez um homem e o seu tempo*: aspectos éticos e estéticos na lírica de Belchior, p. 110.
28 *Ibid.*, p. 103.
29 BELCHIOR. *Hora do almoço*.
30 HILLESUM, Etty. *Diário 1941-1943*, p. 95.
31 BELCHIOR. *Hora do almoço*.
32 HILLESUM, Etty. *Diário 1941-1943*, p. 59.
33 *Ibid.*, p. 63.
34 *Ibid.*, p. 165.
35 BINGEMER, Maria Clara. L. *Etty Hillesum*: teopoética e testemunho, p. 73.
36 HILLESUM, Etty. *Diário 1941-1943*, p. 304.
37 *Ibid.*, p. 158.
38 *Ibid.*
39 *Ibid.*, p. 135.
40 *Ibid.*, p. 71.
41 *Ibid.*, p. 304.
42 *Ibid.*, p. 283.
43 *Ibid.*, p. 137.
44 BINGEMER, Maria Clara. *Etty Hillesum*: teopoética e testemunho, p. 84.
45 HILLESUM, Etty. *Diário 1941-1943*, p. 135.
46 *Ibid.*, p. 173.
47 *Ibid.*, p. 69.
48 *Ibid.*, p. 252.
49 *Ibid.*, p. 249.
50 *Ibid.*, p. 94.
51 *Ibid.*, p. 211.
52 *Ibid.*
53 BELCHIOR. *Hora do almoço*.
54 HILLESUM, E. *Diário 1941-1943*, p. 326.
55 ESTRADA, Juan A. *Da salvação a um projeto de sentido*, p. 145.
56 Jo 10,18.
57 BELCHIOR. *Hora do almoço*.
58 HILLESUM, Etty. *Diário 1941-1943*, p. 333.
59 PRADO, Adélia. *Ensinamento*.
60 BINGEMER, Maria Clara. *Teologia e literatura*, p. 242.
61 BELCHIOR. *Hora do almoço*.
62 HILLESUM, Etty. *Diário 1941-1943*, p. 338.

PARTE III
HERMENÊUTICAS DO FEMININO

Nas duas primeiras partes deste livro, apresentamos o feminino na mística e na literatura. Na primeira, mostramos as mulheres literárias que inseriram a sua mística em suas narrativas: o pano de fundo aqui era o texto literário. Na segunda, em sentido inverso, refletimos sobre mulheres que procuraram descrever os fenômenos místicos que experienciaram através da literatura.

Nesta seção, buscamos mostrar que o feminino, expresso pela mística e pela literatura, em uma relação de reciprocidade, pode ajudar a hermenêutica. Tanto a mística, quanto a literatura, levam-nos a um melhor conhecimento sobre a vida, sobre a alma e sobre as nossas relações antropológicas fundamentais: com Deus, com o outro, conosco mesmos e com o cosmos.

Começamos por uma análise comparativa entre a hermenêutica bíblica e a hermenêutica literário-dialógica, vista do ponto de vista do sujeito leitor, em relação ao sujeito autor. Para esta análise, são apresentados dois métodos para compreender como os leitores constroem significados a partir das obras literárias: a hermenêutica e o estruturalismo. A hermenêutica busca o sentido original pretendido pelo autor de uma obra, que envolve reconstruir tanto a sua intenção original, quanto a diversidade de significados atribuídos pelos leitores ao longo do tempo. O estruturalismo busca identificar e analisar os elementos estruturais subjacentes, destacando padrões recorrentes, oposições binárias e sistemas simbólicos presentes nos textos, e argumentando que o significado de uma obra não reside apenas em seu conteúdo manifesto, mas também em sua organização interna.[1]

Introduzindo o elemento feminino, analisamo-lo na linguagem como hermenêutica e comunicação do pensamento. A linguagem – conjunto de signos articulados – é a expressão externa e sensível do pensamento. De início, a atividade literária referente à mística foi realizada pelos homens, através das "vidas dos santos", contando o regime ascético e falando dos êxtases e milagres de suas experiências transcendentes e às vezes, arrebatadoras. Até que surge na história Beatriz de Nazaré, monja cisterciense que escreveu seu diário místico, provavelmente entre 1215 e 1235, e é considerada a primeira autora da nova mística. Mais tarde aparecerão as três grandes místicas beguinas: Hadewijch de Antuérpia, Matilde de Magdeburgo e Margarida Porete. Indicamos aqui que elas têm em comum vários elementos místicos que trariam um impacto significativo sobre a posição das mulheres nas hermenêuticas femininas: ascetismo e penitência, experiência visionária extática, tentações que seriam indícios de passagem por "noites escuras", e relatos de acontecimentos extraordinários, seja no corpo dessas mulheres, seja em pessoas que travaram contato com elas.[2]

Em seguida, apresenta-se o místico-feminino no Espírito Santo, através de três atributos do Paráclito: Doador de vida, Auxiliador e Amor Servidor. O *ser doador de vida do Espírito*, metáfora da maternidade, é confirmado quando invocado Criador, tal qual se vislumbra no hino litúrgico oficial da Igreja, o *Veni Creator Spiritus* (Vinde, Espírito Criador). O *ser auxiliador do Divino Espírito* (estar ao lado de outrem, ser advogado) recorda a tarefa da mulher como auxílio a seu companheiro, conforme Gn 2, 23, sem sentido de submissão, mas de estar ao lado. Por fim, o *amor de serviço* é a missão do Espírito Santo de elevar os seres ao desenvolvimento e à potencialização de seus dons: não parece a missão da mãe que oferece a proteção intrauterina, ou da professora os testemunha e ensina? Santa Hidelgarda de Bingen, Santa Teresa de Jesus, Nísia Floresta, Cora Coralina, Simone Weil e Etty Hillesum terão seus textos analisados para exemplificar tais atributos.[3]

Ainda como expressão da hermenêutica, analisamos como a literatura pode ser um instrumento de uma efetiva evangelização. A questão que discutimos aqui é um possível caminho para auxiliar as pessoas a retomarem o caminho da espiritualidade: a evangelização comunitária, o recomeço do fogo apostólico nas primeiras comunidades pequenas do cristianismo. A contribuição da literatura é analisada em quatro de seus elementos – mimese, simulação, fabulação e performance – através de exemplos das obras do Padre André Araújo, S.J. (os livros *A Vila do Sino* e *Sagrado Primitivo*, e os *Esquemas de Oração*).[4]

Terminamos com a apresentação de três autores literários e a sua influência na hermenêutica. Duas destas autoras foram introduzidas no primeiro capítulo. Começamos por Clarice Lispector (1920-1977), em sua obra *Água viva*, destacando-se três elementos de aproximação teológica: a palavra, o instante e a sede de Deus. A palavra é o caminho para Deus e a sua revelação, sua humanidade e sua doação. O instante traz a experiência mística da palavra que a encontra; sente-se convidada pelo Sagrado para atingir o momento místico de sua caminhada. A sede de Deus é comparada à necessidade da água como sede vital. "Da mesma forma que temos essa sede biológica como recurso de alerta e atenção para as nossas necessidades fisiológicas, nosso mais profundo ser também está marcado com a sede de transcender. Temos sede de Deus. Assim, de igual forma, podemos afirmar que não existe vida sem Deus."[5]

A segunda é Cecília Meireles (1901-1964). A poesia de Cecília, como se vê em "Mar Absoluto", exprime uma compreensão profunda da vida, de sua beleza, da natureza, das coisas criadas e da incompreensibilidade do infinito. Pode-se observar na poesia a presença de Deus, edificado dentro de si mesma. Nos versos de Cecília Meireles, a experiência mística se dá pela poesia, evoluindo na busca de sua espiritualidade e expressando muitas vezes os seus próprios sofrimentos.[6]

Finalmente, apresentam-se as biografias de Foed Castro Chamma (1927-2010) e Walmir Felix Ayala (1933-1991). O tema aqui é o trauma como caminho para o conhecimento da religião: dois artistas que

tiveram trajetórias brilhantes, mas que permanecem ainda lançados às sombras. Foed Castro era um escritor obsessivo, perseguidor da própria imagem – ainda que fragmentada. O seu arquivo é repleto de autorretratos, e a sua existência se restringe a um movimento em torno de si mesmo, em busca da "cura" – palavra que se repete em sua poesia –, no sentido órfico, das suas inquietações. Walmir Félix Ayala vivenciou, no início e no fim da vida duas experiências-limite: aos quatro anos, assistiu ao assassinato da mãe e do amante pelo seu pai e, um ano antes da sua própria morte, presenciou o suicídio do seu único filho. Sua poesia e sua religião eram formas de se autoanalisar e de liberar toda a reserva de amor capaz de lhe salvar.[7]

A mística e a literatura, juntas, levam ao conhecimento e este à hermenêutica. Elas abrem sulcos que são preenchidos aqui com a sensibilidade e a busca do "relacionar-se" presentes no feminino.

NOTAS

1 RUIZ, Jonathan Alexis R. *Hermenêutica literária*: a busca do sentido original.
2 LINHARES, Diogo A. *A linguagem como hermenêutica e comunicação do pensamento e o feminino na história da salvação, na mística e na literatura*.
3 SILVA, Washington Luiz B. *Literaturas místico-femininas*: o que o Espírito diz.
4 ALMEIDA, Eduardo José M. M. *Evangelização Comunitária Integrada*: o que pode ensinar a literatura.
5 MACEDO, Deivis S. *Clarice Lispector*: essa sede que me provoca, uma aproximação mística em *Água viva*.
6 ROCHA, Clintton F. M. *Cecília Meireles*: a experiência mística pela poesia.
7 GÓES, Gyzelle. *Foed Castro Chamma e Walmir Ayala*: a mística como expressão do trauma.

1. HERMENÊUTICA LITERÁRIA: A BUSCA DO SENTIDO ORIGINAL

Jonathan Alexis Ruiz Ruiz[1]

Introdução

A "literatura pertence, tradicionalmente, ao domínio das artes, em contraste com as ciências ou o conhecimento prático. Seu meio de expressão é a palavra, em contraste com os sinais visuais da pintura e da escultura ou com os sons musicais".[2] Intrinsicamente à leitura de qualquer literatura, está a interpretação (e porque não dizer que a interpretação está inevitavelmente em qualquer expressão humana), isto é, "a interpretação não é um ato posterior e oportunamente complementar à compreensão, porém, compreender é sempre interpretar, e, por conseguinte, a interpretação é a forma explícita da compreensão".[3] A intepretação não é apenas um simples ato interpretativo nem apenas um instrumento linguístico técnico que viabiliza a compreensão verdadeira e única da linguagem.[4] Essa complexidade é evidente ao lidar com algumas obras poéticas cuja escrita, aparentemente simples, revela camadas profundas de significado e sofisticação. Afinal, conforme Araújo, "tudo acaba sendo lido, interpretado e formatado com base em elementos extralinguísticos". [5] Este é um problema intrínseco ao estudo em questão pelo fato subjacente de ser hermenêutico.[6] No campo do estudo interpretativo se adentra na procura ou expressão de significado por meio de método. Pode-se dizer que qualquer intuição interpretativa é válida, mas ela própria pede sua validação. Dentre os métodos de interpretação há dois que são os usual-

mente mais discutidos: o estruturalismo e a hermenêutica.[7] Todas oferecem perspectivas distintas, porém complementares, para a interpretação e compreensão das obras literárias, enriquecendo nosso entendimento sobre o papel e a importância da literatura em nossas vidas. Outrossim, possuem pensamentos totalmente distintos no que concerne a intenção original do autor de uma obra.

Este é um dos desafios centrais da hermenêutica literária: a busca pelo sentido original pretendido pelo autor de uma obra. Esse problema hermenêutico levanta questões profundas sobre a natureza da interpretação e a relação entre o texto e seu autor. A busca pelo sentido original pode parecer uma tarefa simples à primeira vista, afinal, o autor é frequentemente considerado como a autoridade máxima sobre o significado de sua própria obra. No entanto, essa busca se revela muito mais complexa e problemática do que inicialmente imaginada. Mesmo quando o autor está vivo, sua interpretação pode ser limitada ou imprecisa, sujeita a mudanças de perspectiva, esquecimentos ou omissões. Além disso, a própria natureza da linguagem e da comunicação humana implica que o significado de um texto pode ser influenciado por uma variedade de fatores, incluindo o contexto histórico, cultural e social em que foi produzido.

A busca pelo sentido original do autor também levanta questões sobre a autoridade da interpretação. Até que ponto a interpretação de um leitor pode se aproximar do sentido original de uma obra? É possível que diferentes leitores cheguem a interpretações igualmente válidas, mesmo que não coincidam com a intenção original do autor? Qual é o melhor método para essa empreitada? Essas são questões essenciais que permeiam o campo da hermenêutica e desafiam as noções tradicionais de autoridade e objetividade na interpretação literária.

Explorar-se-á o problema hermenêutico da busca pelo sentido original do autor, analisando desde a hermenêutica bíblica à hermenêutica literário-dialógica, e suas implicações teóricas, metodológicas e éticas. Ao examinar os diversos debates e abordagens relacionados a essa ques-

tão, busca-se lançar luz sobre a complexidade da interpretação literária e as tensões inerentes à busca pelo significado original de uma obra, isto é, de como se recebe e percebe, antes de qualquer contribuição. Dando assim, um direcionamento hermenêutico quanto ao diálogo: o papel do sujeito autor e do sujeito leitor.

Hermenêutica

Desde antes do século I, o termo "hermenêutica" e seu desígnio à interpretação pode ser encontrado ao verbo grego *hermenevein*, significando transmitir, trazer mensagens. *Ho hermeneús*, o mensageiro, pode ser ligado em referência ao mito grego de Hermes, mensageiro dos deuses. Com a responsabilidade de transmissão, Hermes leva a mensagem do destino que trama as vicissitudes da história da humanidade. Contudo, nem toda a interpretação é uma hermenêutica, assim como nem todo homem era alvo de receber a mensagem de Hermes, e sim, somente aquele que descer à dinâmica do destino que estrutura a história. Por isso mesmo, a própria palavra hermenêutica eleva o consciente interpretativo do leitor à necessidade de seu ato ser algo mais do que leitura, apesar de toda leitura, inevitavelmente ser um ato interpretativo. Hermes, como embaixador dos deuses, não se limitava a levar meras comunicações de forma passiva, e, sim, como explicador da mensagem, uma tradução à linguagem humana.

No judaísmo, em vista à exigência que a contextualização geográfica lhes impôs no tempo do exílio babilônico, novas formas de manter as esperanças eram necessárias. Os desafios de uma pluralidade de culturas, novas línguas, novos costumes, pensamentos e filosofias distintas foram um repto, ao passo que enriqueceu significativamente a literatura apocalíptica. Isto foi chamado de *midrash*. A prática midrashica tornou-se um meio vital de conectar as novas gerações com a herança religiosa e cultural dos seus antecessores, proporcionando uma interpretação dinâmica e relevante dos textos sagrados sobre a es-

perança messiânica. Surgem então um arcabouço de literatura, porém, livros desta categoria geralmente compartilham métodos de interpretação comuns, como preencher lacunas em histórias bíblicas e explorar as múltiplas camadas de significado do texto sagrado, considerando o contexto original quanto as implicações teológicas. Jesus, como bom rabino, faz uso desta prática judaica, conforme Bruce, "Jesus, de acordo com todas as camadas da tradição do evangelho, regularmente fazia uso das Escrituras para validar sua missão, suas palavras e suas ações".[8] Em Lucas 24.27, por exemplo, o escritor diz que Jesus, após sua ressureição, encontrando dois de seus discípulos a caminho da vila chamada Emaús, lhes "expunha o que a respeito se contava nas Escrituras". O termo para explanar, explicar ou expor usado por Lucas é *diermeneuo*, da raiz *hermeneuo*. A partir da interpretação que Jesus fez das Escrituras, os discípulos as interpretavam igualmente, e os discípulos destes. "O uso que a Igreja fez das Escrituras se baseou no uso que Jesus fez delas".[9] Com o tempo, *hermeneuo* referiu-se à interpretação corretas das Sagradas Escrituras, incluindo aqui os escritos dos apóstolos a partir do século II.[10] Por correta, entende-se o sentido pretendido pelo autor em suas várias dimensões como palavra inspirada (cf. Rm 3.5; 2Pe 3.16). Mas como bem identificou Eagleton, "a palavra 'hermenêutica' limitava-se originalmente à interpretação das Escrituras Sagradas, mas no século XIX ela teve seu âmbito ampliado, passando a compreender o problema da interpretação textual como um todo".[11]

Estruturalismo e a intenção do autor

O estruturalismo literário, no século XX, foi influenciado pelos trabalhos do linguista suíço Ferdinand de Saussure em *Curso de Linguística Geral* publicado originalmente em 1916, e do antropólogo francês Claude Lévi-Strauss com As *Estruturas elementares do parentesco*, de 1949. O estruturalismo buscou identificar e analisar os elementos estruturais subjacentes nas obras literárias. Essa abordagem destaca padrões recor-

rentes, oposições binárias e sistemas simbólicos presentes nos textos, argumentando que o significado de uma obra não reside apenas em seu conteúdo manifesto, mas também em sua organização interna. Ao explorar a estrutura das narrativas, personagens e símbolos, o estruturalismo literário revela as complexas interconexões que conferem coesão e significado às obras.

Por exemplo, no ensaio *A morte do autor* (2004),[12] Barthes apresenta a novela *Sarrasine* do francês Honoré de Balzac, no qual o novelista escreve: "era a mulher, com seus medos repentinos, seus caprichos sem razão, suas perturbações instintivas, suas audácias sem causa, suas bravatas e sua deliciosa finura de sentimentos.[13] Barthes pergunta de quem é a fala? "É o herói da novela, interessado em ignorar o castrado que se esconde sob a mulher? […] É o autor Balzac, professando ideias 'literárias' sobre a feminilidade? É a sabedoria universal?".[14] Na obra é impossível saber a menos que se lance mão de uma análise que tenha por objetivo a busca pela intenção original de Balzac. Se essa empreitada for possível, haverá uma desconexão significativa na narrativa de um evento quando essa narração for realizada com um propósito intransitivo, ou seja, sem a intenção de agir diretamente sobre a realidade, mas sim focada exclusivamente no exercício simbólico. Nesse processo, a voz narrativa perde sua conexão primordial, o autor adentra o domínio de sua própria morte enquanto instância controladora da interpretação, e a escrita inaugura sua autonomia.[15]

Em *O ato da leitura* (1996), Wolfgang Iser, argumentou que o significado de um texto literário não é fixo ou predeterminado, mas é criado no encontro entre o texto e o leitor. Ele critica o estruturalismo por sua tendência de negligenciar o papel ativo do leitor na construção do significado, defendendo uma abordagem que reconheça a importância das experiências individuais e das expectativas do leitor na interpretação de um texto. Esta perspectiva ressalta a natureza dinâmica e subjetiva do processo interpretativo. Assim, ele formula dois polos: o artístico e o estético. Aqui o "polo artístico designa o texto criado pelo autor e o

estético a concretização produzida pelo leitor".[16] A concretização, nesse aspecto, é fundamental para dar sentido ao texto, é aqui onde a obra se concretiza, isto é, no ato da leitura. Foi neste sentido que Barthes argumentou que a escritura "é esse neutro, esse composto, esse oblíquo, pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve".[17] Para Barthes o foco na intenção do autor limita a multiplicidade de interpretações possíveis de uma obra literária. Conforme o autor, o leitor é um *scriptor*, o leitor que nasce simultaneamente com a obra, este existe para produzir e não para explicar a obra, já que, segundo ele, no seu caráter aberto, o texto não tem a mensagem do que ele chama de "autor-deus". Com isso, a poesia, por exemplo, se constitui em um "espaço de muitas dimensões, no qual estão casados e contestados vários tipos de escrituras, não sendo nenhum deles original: o texto é um tecido de citações que resulta de milhares de fontes de cultura".[18]

Pós-estruturalismo e a intenção do autor

Do extremo estruturalista vai surgir o que Terry Eagleton abordou em *Teoria da literatura* (2006), como pós-estruturalismo. O pós-estruturalismo surge como uma crítica e uma extensão do estruturalismo, mas não chega adentrar no espaço da hermenêutica, como contraponto daquela. No contexto de Eagleton, o pós-estruturalismo representa uma reação à rigidez e ao determinismo estruturalista. Enquanto o estruturalismo tende a ver a linguagem e a cultura como sistemas de signos com regras e estruturas fixas, o pós-estruturalismo questiona essa visão ao enfatizar a instabilidade e a multiplicidade de significados. Utiliza-se então de dois termos*:* significante e significado.[19] Esses termos estão enraizados na teoria semiótica de Ferdinand de Saussure em *Curso de Linguística Geral*, originalmente de 1916, e são fundamentais para a compreensão da relação entre linguagem, significado e interpretação. Em Eagleton o "significante" se refere à forma física ou material de um

sinal linguístico, ou seja, à palavra escrita ou falada, à imagem, ao gesto etc. É a parte tangível e perceptível (percepto)[20] de um signo que carrega consigo uma carga de significado. Por exemplo, as letras "c-a-s-a" formam o significante da palavra "casa" na língua portuguesa. Por outro lado, o "significado" é o conceito ou ideia que o significante evoca na mente do receptor. É o conteúdo mental associado ao significante, que pode variar de acordo com o contexto cultural, social e individual. Veja-se, assim, no poema "A Casa" na obra *O coração disparado* (2013), de Adélia Prado. A palavra "casa" é um significante que denota um espaço físico, um lugar de abrigo e pertencimento. No poema, a casa é descrita com imagens contribuem para criar uma representação visual e sensorial da casa. Contudo, o significado subjacente evocado pela palavra "casa" vai além de seu aspecto físico e material. No contexto do poema, a casa parece representar não apenas um espaço físico, mas também um lugar de memória, imaginação e desejo. Ela é descrita como um espaço íntimo e pessoal, onde a narradora habita em momentos de lembrança e desejo. Aqui, o problema enunciado persiste: Até que ponto a interpretação de um leitor pode se aproximar do sentido original de uma obra? Desta forma, "os significantes vão-se transformando em significados, e vice-versa, e não chegaremos nunca a um significado final que não seja, também ele, um significante".[21] O "significado" da palavra "casa" pode ser uma residência ou moradia, mas também pode evocar sentimentos de conforto, pertencimento, segurança, entre outros. Dependendo do contexto e das experiências do indivíduo. Isso porque "na língua, não há uma série harmoniosa de correspondências entre o nível dos significantes e o nível dos significados".[22]

Eagleton destaca que os pensadores pós-estruturalistas, como Jacques Derrida, Michel Foucault e Jacques Lacan, dentre outros, divergem em muitos aspectos, mas compartilham uma preocupação comum com a desconstrução das hierarquias, o questionamento das verdades absolutas e a investigação das relações de poder e conhecimento na sociedade.[23] No pós-estruturalismo, a ênfase recai sobre a ambiguidade, a contingên-

cia e a subjetividade na produção e na interpretação dos textos. Derrida, por exemplo, em *Margens da Filosofia* (1991) introduz o conceito de *diférance*, que sugere que os significados dos textos são sempre adiados e diferidos, nunca totalmente presentes ou fixos. Desta forma, Eagleton conclui que "se o estruturalismo separou o signo do referente, esse pensamento – frequentemente mencionado como 'pós-estruturalismo' – dá um passo além: separa o significante do significado".[24]

Hermenêutica e a intenção do autor

A hermenêutica literária se concentra na interpretação dos textos, reconhecendo que o significado de uma obra é influenciado pelo contexto cultural, histórico e linguístico em que foi produzida, bem como pelas experiências e perspectivas do leitor. Em simples palavras, se o leitor quiser ver estrelinhas, é melhor que seja pela ótica do autor. Inspirada pela tradição hermenêutica filosófica, que remonta aos antigos gregos, a hermenêutica do sentido ganhou destaque com os trabalhos de filósofos como Friedrich Schleiermacher em *Hermenêutica e crítica*, de 1838, e Wilhelm Dilthey em *Introdução às ciências do espírito*, publicado em 1883. A hermenêutica literária enfatiza a importância do diálogo entre o texto e seu intérprete. Ao examinar a relação entre autor, texto e leitor, a hermenêutica literária busca desvelar os múltiplos significados e camadas de interpretação presentes nas obras literárias.

Na atualidade, autores contemporâneos como Nussbaum, em sua obra *El conocimiento del amor* (2005), defenderam a busca pela intenção original do autor no seu contexto de produção como sistema essencial para a concretização fiel de uma comunicação. A filosofa examina a relação entre literatura, ética e política, apresentando duas afirmações para a compreensão da escrita, assim denominadas: *forma* y *contenido*. A *forma* aqui diz respeito a determinados pensamentos e ideias, assim como um determinado sentido da vida, que só "alcançam sua expressão em uma escrita, que possui uma determinada configuração e forma, que

utiliza determinadas estruturas, determinados termos".[25] Em outras palavras, pensamento e forma estão ligados entre si, e paráfrases diferentes na forma e o estilo não poderão expressar, habitualmente, a mesma ideia. O segundo princípio é o que mais interessa neste momento: o *contenido*. Onde se defende que "determinadas verdades sobre a vida humana só podem ser expostas de forma adequada e precisa na linguagem e nas formas características do artista narrativo".[26] Desta forma, somente a linguagem e as estruturas do artista narrativo podem contar adequadamente ao leitor o que o autor acredita ser verdadeiro. Portanto, a responsabilidade do artista literário, isto é, do autor, "consiste em descobrir as formas e os termos que expressam de maneira adequada e honrosa, que formulam apropriadamente as ideias que o autor ou a autora pretendem propor".[27] Isso levaria o leitor, mediante sua própria arte, ser ativo, mas de um modo que corresponda à compreensão daquilo que tem que ser compreendido.[28]

Nesta discussão, Hans Gumbrecht em sua obra *Materialização da comunicação* (1998), propõe o que ele denominou *Campo hermenêutico*. A premissa do campo hermenêutico reside na correspondência entre expressão e interpretação.[29] Ele explica que num texto hermenêutico, o que se tem sempre em mente quando se lê a palavra "expressão", é que está "é a premissa do campo hermenêutico segundo a qual o sentido nasce na profundidade da alma, podendo, contudo, ser expresso numa superfície – a superfície do corpo humano ou a do texto". Entrementes, a superfície não é a profundeza, pois "a expressão porque limitada à superfície, permanece sempre insuficiente quando comparada ao que se encontra na profundidade da alma". Portanto, o campo hermenêutico revela a necessidade do significado pretendido pelo autor. Assim, "estabelece-se uma identidade entre o que o sujeito desejava expressar e o entendimento do intérprete".[30] Em suma, Gumbrecht, no *Campo hermenêutico*, destaca a importância da análise crítica, da teoria literária e da interpretação contextualizada para entender os textos literários. Isso inclui abordagens que consideram o contexto histórico, cultural e

linguístico em que uma obra foi produzida, bem como as intenções do autor e os múltiplos significados que podem emergir de um texto.

Hermenêutica dialógica e a intenção do autor

É de certo que nem toda literatura, como a poesia, é expressamente marcante a um tempo e espaço determinados, pois grandeza da literatura depende de sua onitemporalidade e universalidade, dependendo em si, da função totalizante que é capaz de exercer no leitor; assim, a interpretação se desliga de fatores que a prendem a um determinado tempo, já que há problemas óbvios na tentativa de se descobrir o que está se passando na cabeça de alguém, para depois pretender que é esse o significado de um escrito.[31] Para esta empreitada o crítico deveria buscar reconstruir o que Hirsch chamou de *Gênero intrínseco*[32] de um texto, ou seja, de forma concisa, as convenções gerais e as maneiras de ver que poderiam ter conduzido ou governado os significados pretendidos pelo autor no momento de escrever, "o significado do autor é o que ele pretendeu que fosse, e não deve ser roubado ou invadido pelo leitor".[33] Entretanto, como afirmou Eagleton, "seria sem dúvida impossível recuperar *exatamente* o que Shakespeare quis dizer com '*cream-fac'd loon*', por isso temos de nos contentar com o que ele poderia ter pensado, de um modo geral".[34]

Diante deste impasse, nasce no século XX um dos grandes idealizadores, impulsionadores de uma hermenêutica dialógica.[35] Hans-Georg Gadamer é considerado por Eagleton, como o sucessor dos hermeneutas alemães Schleiermacher e Dilthey.[36] Em sua obra *Verdade e método* (1997), Gadamer reconhece que o autor desempenha um papel essencial na produção de significado em um texto. Ele não descartava totalmente a importância das intenções do autor, reconhecendo que estas podem fornecer informações valiosas para a interpretação. O autor argumenta (ilustrando a qualidade estética de uma obra de arte), dizendo que: "todo aquele que faz a experiência da obra de arte, angaria para dentro de si a

plenitude dessa experiência, e isto significa, no todo de sua autocompreensão […] ela significa algo para ele". No entanto, Gadamer explica que o significado não é limitado apenas às intenções, já que "a experiência da obra de arte, ultrapassa todo historicismo no âmbito da experiência estética".[37] Nesse diálogo, dever-se-ia reconhecer e admitir que uma antiga imagem de deuses, por exemplo, que não foi originalmente concebida como uma obra de arte para ser contemplada esteticamente, mas sim como um símbolo da experiência religiosa de sua época, agora exposta em um museu moderno, ainda carrega consigo o contexto da vivência religiosa da qual se originou. Isso implica que o mundo representado por essa imagem faz parte do nosso mundo atual. Essa conexão é abrangida pelo universo hermenêutico.[38] Diante disso, para ao autor, o verdadeiro sentido do texto não é algo que o autor lhe impõe, tão somente, mas algo que o texto adquire no diálogo entre o leitor e o texto. A compreensão não é um ato subjetivo de reprodução do pensamento do autor, mas um processo dialógico no qual o leitor traz suas próprias pré-noções, compreensões prévias, e as mescla com as do texto, formando um horizonte de compreensão mais amplo. Entrementes, o texto é o que ele é, e não aquilo que o intérprete poderia fazer dele; o resultado da aplicação não é que o texto fale de um novo modo, mas que ele é interpretado de uma nova maneira.

Desta maneira Gadamer apresenta quatro termos para uma hermenêutica que entende o papel do sujeito autor e do sujeito leitor: *Horizonte de compreensão, Fusão de horizontes, Preconcepções* e *Efeito de distância*. Em resumo, o *horizonte de compreensão*: refere-se ao conjunto de preconcepções e experiências que um indivíduo possui ao interpretar uma obra (conhecimentos prévios, experiências, crenças e valores que um leitor traz consigo ao interpretar uma obra). Gadamer acrescenta o termo *fusão de horizontes:* que ocorre quando esses horizontes se encontram (do autor e leitor), resultando em uma compreensão mais ampla e rica, ou seja, o leitor não apenas recebe passivamente as informações do texto, mas também contribui ativamente com suas próprias experiências

e perspectivas. As *preconcepções:* são os pressupostos e ideias prévias que moldam nossa interpretação; expectativas e ideias prévias que o leitor traz consigo ao se aproximar de uma obra. Essas preconcepções podem tanto facilitar quanto limitar a compreensão, pois podem influenciar na interpretação se não forem reconhecidas e questionadas de maneira crítica. *O efeito de distância:* ocorre quando nos distanciamos temporal e culturalmente da obra, permitindo uma visão mais objetiva e crítica. Esses conceitos destacam a importância do diálogo entre texto e leitor, bem como a influência da historicidade e das perspectivas individuais na interpretação de uma obra. Ao compreendermos uma obra em seu contexto histórico e cultural, somos capazes de superar nossas preconcepções e enxergar a obra de uma forma mais ampla e profunda.[39]

Uma contribuição a ser considerada é a de Hirsch Jr., dada em sua obra principal, *Validity in Interpretation*, de 1967.[40] Ele argumenta que podem existir várias interpretações distintas e válidas, desde que todas estejam em consonância com o sistema de expectativas e probabilidades típicas que o sentido original da obra permite. Hirsch reconhece que uma obra literária pode adquirir diferentes significados para diferentes indivíduos e em diferentes períodos históricos, porém, ele ressalta que isso diz respeito mais à "significação" da obra do que ao seu "sentido". Por exemplo, embora seja possível interpretar a obra *Macbeth* de Shakespeare de maneira a torná-la relevante para a guerra nuclear, isso não altera o fato de que essa interpretação não reflete o sentido original pretendido pelo autor. Hirsch sugere que as significações podem variar ao longo do tempo, enquanto os sentidos permanecem constantes; cabe aos autores conferirem sentido às suas obras, enquanto aos leitores é atribuída a tarefa de lhes conferir significações.[41] Conforme Eagleton: "segue-se que por vezes podemos chegar à interpretação 'correta' de um texto, mas nunca estaremos em condições de sabê-lo".[42]

Neste grupo, encontra-se também o semiólogo e linguista Umberto Eco, em *Interpretação e Superinterpretação* (2005). Eco argumenta que, embora as intenções do autor possam fornecer *insights* úteis para a inter-

pretação de um texto, elas não devem ser consideradas como o único critério para determinar seu significado. Ele enfatiza que os textos têm uma vida própria após sua criação, sujeitos a interpretações variadas e até mesmo contraditórias por parte dos leitores, portanto, "poder-se-ia dizer que um texto, depois de separado de seu autor (assim como da intenção do autor) e das circunstâncias concretas de sua criação (e, consequentemente, de seu referente intencionado), flutua […] no vácuo de um leque potencialmente infinito de intepretações possíveis".[43] O termo *superinterpretação,* conforme o autor, é o outro extremo no qual o leitor deve policiar-se, que é da tendência exagerada por parte do sujeito leitor em interpretar um texto, extrapolando além do que é razoável ou justificado pelas evidências textuais – o que ele chega a rotular de "intepretação paranoica". O termo (bastante sugestivo) é para explicar que o paranoico interpretativo é "o indivíduo que começa a se perguntar quais os motivos misteriosos que me levaram a reunir estas duas palavras em particular. O paranoico vê por baixo de meu exemplo um segredo, ao qual estou aludindo".[44]

Conclusão

Ao longo deste capítulo, foram examinadas diversas abordagens teóricas à interpretação de obras literárias. Essas perspectivas oferecem diferentes visões que permitem aos leitores compreenderem e interpretarem textos literários, evidenciando as complexidades inerentes à relação entre texto, autor e leitor. Uma das questões centrais investigadas neste estudo diz respeito ao grau em que a interpretação de um leitor pode se aproximar do sentido original de uma obra. Embora seja viável reconstruir certos aspectos da intenção do autor por meio de análises textuais e contextuais, a plena e definitiva compreensão do sentido original da obra muitas vezes foge ao leitor, dada a natureza multifacetada e aberta da linguagem. Ademais, considerou-se a possibilidade de diferentes leitores chegarem a interpretações igualmente válidas, mesmo que estas não coincidam com a intenção original do autor. Isso evidencia que a

interpretação literária é uma atividade subjetiva, mas ao mesmo tempo contextual, influenciada pelas experiências, perspectivas e conhecimentos individuais de cada leitor, sem desmerecer as do autor. O que leva à celebre frase de Octavio Paz de que "todo enunciado é responsivo".[45] Aqui destaca-se algumas conclusões importantes:

Primeiro, os textos literários frequentemente apresentam múltiplas camadas de significado, que vão além da intenção original do autor. Eles são influenciados por uma variedade de fatores, incluindo contexto histórico, cultural e linguístico. Como resultado, os textos podem ser interpretados de maneiras diversas e muitas vezes subjetivas.

Em segundo lugar, a interpretação de um texto é uma atividade complexa e ativa por parte do leitor. Cada leitor traz consigo suas próprias experiências, valores, crenças e perspectivas para a leitura de um texto. Esses elementos moldam a compreensão que o leitor tem do texto, resultando em interpretações diversas.

Terceiro, os textos literários são frequentemente polissêmicos, ou seja, contêm múltiplos significados ou interpretações possíveis, levando a verdadeiros saltos hermenêuticos. Essa característica permite que diferentes leitores extraiam significados distintos do mesmo texto, sem comprometer a validade de suas interpretações.

Em quarto, o contexto do leitor desempenha um papel fundamental na interpretação de um texto. O contexto pessoal, social, cultural e histórico de um leitor influencia a forma como ele compreende e atribui significado a um texto, porque há história no próprio enunciado que se encontra com a história do leitor, levando inevitavelmente a uma história distinta vinda desta conexão. Portanto, interpretações diferentes são esperadas, mesmo que o texto permaneça o mesmo.

Quinto, embora a intenção original do autor seja um aspecto importante na interpretação de um texto, as interpretações pessoais dos leitores também têm valor intrínseco. Elas refletem a riqueza e a diversidade da experiência humana, oferecendo *insights* únicos sobre o texto e seu significado por meio da própria performance.

Sexto, a busca pelo sentido original do autor pode fornecer uma base valiosa para a interpretação e a análise crítica literária, é igualmente importante reconhecer as limitações dessa abordagem. "Na verdade, qualquer enunciado pode pertencer tranquilamente a este ou àquele universo, sem ser propriedade restrita de nenhum deles".[46]

No que concerne ao melhor método para essa empreitada, reconheceu-se a importância de uma abordagem hermenêutica que valorize o diálogo entre o texto e o leitor, além de contemplar a historicidade e a pluralidade de significados. Destacam-se, particularmente, as contribuições de Gadamer sobre a intenção do autor, as quais oferecem *insights* valiosos sobre a fusão de horizontes na interpretação de obras literárias, enfatizando a necessidade de uma compreensão sensível e reflexiva que leve em consideração tanto a intenção do autor quanto a interpretação do leitor.

Portanto, conclui-se que a interpretação literária é um processo complexo e dinâmico que envolve uma interação criativa entre texto e leitor, e que a busca pelo sentido original de uma obra é inseparável do contexto interpretativo e das múltiplas perspectivas envolvidas. Uma noção de "sentido original" menos estável, como a que foi discutida, não é arbitrária, nem relativa, nem subjetiva como se pode pensar, nem pode ser. Está claro que o sentido original do autor não tem a imutabilidade do ser eleata, mas também não tem a fluidez do *panta rei* heraclitiano. Afinal, como belamente explicou Zumthor: "a leitura se aprende, nos entretemos com ela; ela exige esforço e constância […] Esse esforço espontâneo, em vista da reconstituição da unidade, é inseparável da procura do prazer".[47] Nesse processo de performance há uma reconstituição, mas ao mesmo tempo um afastamento.

Referências

DE ARAÚJO, André Luís. *Jesus da gente – um entre-lugar teoliterário:* a construção do (samba) enredo da Estação Primeira de Mangueira 2020. Fronteiras – Revista de Teologia da Unicap, Recife, PE, Brasil, v.3, n.1, p. 119–144, 2020.

BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BINGEMER, Maria Clara L. *Teologia e literatura (afinidades e segredos compartilhados).* Revista Vida Pastoral, ano 55, n. 296, 2014.

BRUCE, Frederick F. *O cânon das Escrituras.* São Paulo: Hagnos, 2011.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição***.** São Paulo: Paz & Terra, 2018.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura:* uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ECO, Humberto. *Interpretação e Superinterpretação.* 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método.* Petrópolis: Vozes, 1997.

GUMBRECHT, Hans U. *O Campo Não-hermenêutico ou a Materialidade da Comunicação. In: _____. Corpo e forma:* ensaios para uma crítica não hermenêutica. Organização de João Cezar de Castro Rocha. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998.

ISER, Wolfganf. *O Ato da Leitura:* uma teoria o efeito estético. São Paulo: Ed. 34, 1996.

NUSSBAUM, Martha C. *El Conocimiento del Amor:* Ensayos sobre filosofía y literatura. Madrid: Antonio Machado Libros, 2005.

OLIVEIRA, Sirley C. *A experiência estética de Hans-georg Gadamer e a vivência de Wilhelm Dilthey:* contribuições da hermenêutica aos estudos da história. Revista de teoria da história, goiânia, v. 3, n. 1, p. 75–93, 2014.

OLSON, Roger E. *História da teologia cristã:* 2000 anos de tradição e reforma. São Paulo: Editora Vida, 2001.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira.* São Paulo: Cosac & Naify, 2014.

ROCHA, Janine R. Hermenêutica Literária na Contemporaneidade*. Rev. Let*., São Paulo, v.50, n.2, p.485-505, jul./dez. 2010.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura:* origem e tarefa poética da teologia. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

NOTAS

1 Mestrando em Teologia Sistemático-Pastoral pela PUC-Rio.
2 BINGEMER, Maria Clara. *Teologia e literatura*, [n. p.].
3 GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método*, p. 459.
4 OLIVEIRA, Sirley C. *A experiência estética de Hans-Georg Gadamer e a vivência de Wilhelm Dilthey*: contribuições da hermenêutica aos estudos da história, [n. p.].
5 DE ARAÚJO, André Luís. *Jesus da gente – um entre-lugar teoliterário*: a construção do (samba) enredo da Estação Primeira de Mangueira 2020, p. 6.
6 Esse campo é extremamente completo em suas teorias e metodologias, e a falta de concordância torna a empreitada de explicação minuciosa árdua demais para o espaço disponível neste capítulo.
7 É importante ressaltar que, embora os termos "hermenêutica" e "interpretação" muitas vezes sejam usados de forma intercambiável, há uma distinção sutil entre eles quando se trata da análise literária. Enquanto a interpretação se concentra principalmente na compreensão do significado do texto em si, a hermenêutica literária vai além, examinando os princípios teóricos e metodológicos que orientam o processo interpretativo. Isso inclui considerar não apenas o texto em si, mas também o contexto histórico, cultural e linguístico em que foi produzido, bem como as diferentes perspectivas críticas que po¬dem informar sua interpretação. Vale ressaltar, igualmente, que o termo "hermenêutica" era reservado para a interpretação das Sagradas Escrituras, porém, desde o século XX, abrangeu-se seu horizonte e hoje engloba todo o conjunto de problemas a respeito da interpretação textual. Portanto, pode-se falar de "hermenêuticas" (EAGLETON, *Teoria da Literatura*, p. 101).
8 BRUCE, Frederick F. *O cânon das Escrituras*, p. 27.
9 *Ibid.*, p. 28.
10 OLSON, Roger. *História da teologia cristã*, p. 26.
11 EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura*: uma introdução, p. 101.
12 A visão de Barthes é entendida como estruturalista, conforme Eagleton (2006: 205).
13 BALZAC *apud* BARTHES, *O Rumor da Língua*, p. 57.
14 *Ibid.*, p. 57.
15 BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua*, p. 57.
16 ISER, Wolfganf. *O Ato da Leitura*: uma teoria o efeito estético, p. 50.
17 BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua*, p. 57.
18 *Ibid.*, p. 68-69.
19 EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura*: uma introdução, p. 191-192.
20 DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*, [*n. p.*].
21 EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura*: uma introdução, p. 192.
22 *Ibid.*
23 Algumas obras para esta contribuição são: LACAN, Jacques. O seminário, livro 1: os escritos técnicos de Freud. Rio de Janeiro: Zahar, 1986. Lacan discute a relação entre linguagem, simbolismo e subjetividade, temas relevantes para a interpretação de textos literários. FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. São Paulo: Paz & Terra, 2021. Aqui, Foucault investiga as relações de poder em diferentes contextos sociais, incluindo a produção e a disseminação de textos literários. DERRIDA, Jacques. *Margens da filosofia*. Campinas: Papirus, 1991. Nessa obra, Derrida continua a explorar conceitos fundamentais da desconstrução e sua aplicação em áreas como literatura e filosofia.

24 EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura*: uma introdução, p. 192.
25 NUSSBAUM, Martha C. *El Conocimiento del Amor*: Ensayos sobre filosofía y literatura, p. 27, tradução nossa.
26 *Ibid.*
27 *Ibid.*, p. 28, tradução nossa.
28 *Ibid.*
29 ROCHA, Janine R. *Hermenêutica Literária na Contemporaneidade*, [*n. p.*].
30 GUMBRECHT, Hans U. *O Campo Não-hermenêutico ou a Materialidade da Comunicação*, p. 139-140.
31 EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura*: uma introdução, p. 103.
32 HIRSCH *apud* EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura*: uma introdução, p. 104.
33 *Ibid*.
34 EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura*: uma introdução, p. 104.
35 Esse termo não é usado por Gadamer, embora sua teoria se fundamente nesse diálogo entre o autor e o leitor na prática interpretativa.
36 EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura*: uma introdução, p. 101.
37 GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método*, p. 17.
38 *Ibid.*, p. 18.
39 Esses termos estão apresentados no decorrer de toda a sua obra: GADAMER, Hans--Georg. *Verdade e método*, [*n. p.*].
40 EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura*: uma introdução, p. 102.
41 *Ibid.*, 2006: 102.
42 *Ibid.*, p. 102-103.
43 ECO, Humberto. *Interpretação e Superinterpretação*, p. 48.
44 *Ibid.*, p. 57.
45 PAZ, Octavio. *O arco e a lira*, [*n. p.*].
46 DE ARAÚJO, André Luís. *Jesus da gente – um entre-lugar teoliterário*: a construção do (samba) enredo da Estação Primeira de Mangueira 2020, p. 6.
47 ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*: origem e tarefa poética da teologia, p. 67.

2. A LINGUAGEM COMO HERMENÊUTICA E COMUNICAÇÃO DO PENSAMENTO E O FEMININO NA HISTÓRIA DA SALVAÇÃO, NA MÍSTICA E NA LITERATURA

Diogo do Amaral Linhares[1]

Linguagem: hermenêutica e comunicação do pensamento

A linguagem – conjunto de signos articulados – é a expressão externa e sensível do pensamento. São Tomás de Aquino considera em sua Suma Teológica que é natural ao homem contemplar as verdades intelectuais por meio das coisas sensíveis (ST I, I, q. 1, a. 9). O Cardeal Zeferino González escreve em sua "Filosofia Elemental" que a linguagem é um auxiliar poderoso para desenvolver e robustecer o pensamento.[2] Sendo de natureza social e sociável, o homem necessita comunicar a outros o seu pensamento, até mesmo para melhorá-lo e confirmar para si mesmo que pensa a verdade. Por isso, inserida nessa grande tradição de filósofos e filósofas, Simone Weil diz que a linguagem cria a fraternidade entre os homens e que graças a linguagem se busca uma troca de pensamentos.[3]

No que ficou consagrado para a nossa cultura ocidental como os primórdios da crítica literária dentro da tradição filosófica, Aristóteles, em sua Poética, sistematiza um tratado de como a linguagem deve ser adequadamente usada no ofício de transmitir histórias. É curioso notar naquele tratado que a literatura que poderia se dizer pura, isto é, os textos para a leitura do público em geral, não possuía ainda uma existência,

por assim dizer, autônoma: a literatura estava a serviço da poética, que era arte de imitar acontecimentos, de contar histórias. Que a literatura como arte autônoma estava nascendo naquela época podemos verificar pelo que diz o Estagirita em seu tratado: "há ainda outra arte que imita por meio da linguagem sozinha, e isto seja em prosa ou verso […] mas esta até então não tem um nome" (Aristóteles, Poetics, Livro I). Mesmo a história, entendida como relato do que aconteceu no mundo real, estava subordinada à poética (Aristóteles, Poetics, Livro IX).

No oriente, este modo de transmitir o pensamento por meio de narrativas é mais patente ainda. A própria História da Salvação – o conteúdo quase inteiro da Sagrada Escritura – é transmitida em voz narrativa. Tanto é assim que, ao orientar a tarefa catequética na atualidade, a Igreja propõe a redescoberta do caráter narrativo da mensagem Bíblica, e convida a favorecê-lo em preferência a um estilo muito expositivo ou em forma de tratados.[4] É a função fabulatória de Henri Bergson voltando a ocupar o centro no contexto da transmissão da mensagem religiosa.

Uma narrativa é composta de vários elementos, e quase todos eles (como os personagens e a trama) podem ser identificados e descritos de maneira bem objetiva. Um deles, contudo – o tema – deixa bastante espaço para a subjetividade, pois é o elemento que convida o leitor ou espectador a participar desse processo de transmissão, convida-o a oferecer sua contribuição no processo hermenêutico que tem como finalidade extrair toda a riqueza de um conjunto de palavras que pretende transmitir um conjunto de pensamentos, pois convida-o a dar a sua interpretação, convida-o a preencher as lacunas deixadas pelos subentendidos das palavras.

É curioso pensar que três artes que hoje são em grande parte independentes entre si: ficção, poesia e música, fossem na época de Aristóteles uma e mesma arte. E estando hoje separadas é justamente o tema que é o ponto que as une (pois existe o tema musical, mesmo naquelas obras que não são "canções", que não possuem letra cantada). E é triste notar que a mente do homem contemporâneo, eivada de imediatismo,

não aprecia a poesia, e a ela escapa os temas mais relevantes encontrados em obras clássicas de ficção e de música. Por isso, o apelo que hoje é feito na catequética de um ensino que seja mais narrativo vem, não só para aproximar o homem do modo como a palavra de Deus foi transmitida a ele, mas para aproximá-lo de si mesmo, de sua capacidade de se abrir à compreensão daquilo que nem sempre está explícito no que é dito, mas que o autor deliberadamente escondeu para que houvesse uma busca para achá-lo.

Esta propriedade da linguagem de revelar ao mesmo tempo em que esconde, de ser veículo mesmo do que é inabarcável tem um feitio como de um sacramento: é um sinal sensível, mas a realidade para a qual ele aponta e a qual ele torna presente é invisível. E ele é um sinal eficaz porque produz esse efeito, veicula o significado mesmo quando aquele que recebe não está em condições de tirar dele toda sua riqueza. E a história – tanto a da salvação, como a da literatura – é carregada de temas riquíssimos que nem sempre são apreciados com a devida atenção e admiração.

Pois é assim que o pensamento humano, e a literatura ficcional e poética, que têm a função de adornar e registrar o pensamento, para que ele seja transmitido às gerações vindouras, vai se desenvolvendo: temas que hoje adquirem importância, amanhã já não serão tão importantes; temas que ficaram escondidos por séculos, hoje são redescobertos e trazidos para posição de destaque. Um destes temas que ficou escondido por muito tempo e que hoje tem relevância fundamental é o papel das mulheres e do feminino em toda essa dinâmica de transmissão da cultura.

O feminino na história da salvação, na mística e na literatura

Nas Sagradas Escrituras não são maioria as narrativas que têm mulheres como protagonistas: o ambiente judaico é patriarcal. Mas em compensação, todas as histórias bíblicas que têm mulheres como protagonistas são interessantíssimas, estão entre narrativas mais poderosas de tantas que existem nas Escrituras.

Podemos pensar, por exemplo, em Débora, a juíza (Jz 4-5), que uniu e liderou as tribos de Israel contra os cananeus, cujo exército comandado por Sísara havia se tornado formidável por possuir novecentas carruagens de ferro e que, por ocupar uma posição no centro do território onde se estabeleceram as tribos de Israel, vinha molestando o povo Judeu há vinte anos (Jz 4,1-3). Débora encarregou Barac de liderar o exército, mas este insistiu que ela o acompanhasse, o que fez com que ela avisasse que a honra da vitória seria não dele, mas de uma mulher (Jz 4,9), o que acabou acontecendo não só porque temos o relato mostrando as façanhas de Débora, mas também porque foi outra mulher – Jael – que matou Sísara com uma estaca na têmpora, fazendo com que a profecia de Débora se cumprisse de um modo inusitado.

Podemos também pensar no livro de Rute, que é às vezes chamado de "Romance da Redenção", pois têm muitos elementos dos bons romances da história da literatura: um encontro súbito entre um homem e uma mulher, a aproximação gradual, a perspectiva de ficarem juntos, as dificuldades para que isso aconteça e a superação dessas dificuldades resultando na união do casal (Rt 2-4). Mas Rute não é a única mulher protagonista desta história: esta é também uma história do amor maternal-filial, entre uma sogra e sua jovem nora viúva, que ao permanecerem juntas superam dificuldades como a tragédia da viuvez, a necessidade de trabalhar para se sustentar e mesmo a intolerância religiosa (Rt 1-2). É uma história de mulheres corajosas vivendo o amor em suas mais variadas formas.

E ainda podemos pensar na história de Judite, heroína nos moldes das melhores histórias de aventura da literatura. Como as mulheres das histórias de aventura, era dotada de grande beleza, mas ela possuía outros dotes, dotes estes espirituais: tinha grande fé em Deus, grande coragem e grande sabedoria. Estando Betúlia sitiada pelo exército de Nabucodonosor comandado pelo temível Holofernes, que ocupou as fontes de água próximas sujeitando o povo da cidade à fome e à sede, a ponto de eles estarem prestes a se render (Jt 6-7), Judite se levantou,

clamou a Deus por salvação (Jt 9), ousou ir ao acampamento inimigo (Jt 10) e, com sua inteligência e beleza conseguir se aproximar de Holofernes (Jt 11-12) e matá-lo quando este estava embriagado (Jt 13). De modo dramático cortou sua cabeça e a trouxe como evidência de sua proeza (Jt 14).

E se estas mulheres estão no centro das histórias que elas viveram, no centro da própria história da salvação também está uma mulher. A Virgem Maria não tem um livro inteiro dedicado a ela, mas se considerarmos perícopes específicas, como os relatos no início do Evangelho de Lucas até o início da vida pública de Jesus (Lc, 1,26-56; 2,1-51) ou o relato das Bodas de Caná no Evangelho de João (Jo 2,1-12), ela é protagonista destas sessões do Evangelho. A ela é dado decidir se será o caminho pelo qual a salvação entra no mundo, e por sua decisão e atitude Isabel é amparada em sua gravidez já na velhice, os noivos de Caná não são envergonhados e Jesus realiza seu primeiro milagre público: momentos importantíssimos da história da salvação acontecem por iniciativa de "aquela que acreditou" (Lc 1,45).

Em todas estas histórias a poesia ocupa lugar de destaque. Se na história de Rute ela está tão somente nos elementos de construção e desenvolvimento da narrativa, Débora, Judite e a Virgem Maria fazem poesia propriamente dita: a Débora e a Judite são atribuídos os cânticos celebrando a vitória que Deus concedeu ao povo de Israel que constam no final do texto de suas histórias (Jz 5; Jt 16,1-20); e à Virgem Maria é atribuído o Magnificat (Lc 1,46-55) um dos mais belos hinos de honra e louvor a Deus. Esta poesia é fruto da experiência íntima que estas mulheres tiveram com Deus. Estas experiências causaram mudanças profundas em sua vida e servem de inspiração a todos que tem contato com elas.

É uma semente plantada na antiguidade que vai germinar em plena Idade Média. É ali que vemos despontar a chamada nova mística, que é também marcada por essa experiência íntima e transformadora com Deus, que se traduz em poesia e literatura e que vai servir de inspiração

para os leitores. "A partir de 1200, porém, há um conjunto crescente de literatura referente a mulheres que imitaram Madalena não apenas nas lágrimas penitenciais, mas também na busca e na obtenção de uma união amorosa com Cristo".[5]

De início, a atividade literária referente a estas místicas é constituída das biografias – as "vidas", gênero aparentado com as "vidas dos santos" – escritas por outras pessoas, normalmente homens, contando o regime ascético e falando dos êxtases e milagres destas místicas. Até que surge na história Beatriz de Nazaré, Monja Cisterciense que escreveu seu diário místico provavelmente entre 1215 e 1235.[6] e é considerada a primeira autora da nova mística. Mais tarde aparecerão as três grandes místicas beguinas: Hadewijch de Antuérpia, Matilde de Magdeburgo e Margarida Porete.[7] Também dignas de menção são as místicas surgidas mais ou menos na mesma época, ou um pouco depois, que também foram autoras, mas que viviam ordens monásticas regulares como as cistercienses de Hefta, a premonstratense Cristina de Hane, a valombrosiana Umiltà de Faenza, a cartuxa Margarida d'Oingt e as místicas dominicanas.[8]

Existem muitos elementos em comum na vida de todas estas místicas escritoras: ascetismo e penitência, experiência visionária extática, tentações que seriam indícios de passagem por "noites escuras", e relatos de acontecimentos extraordinários, seja no corpo das místicas, seja de pessoas que travam contato com elas. Os elementos literários das obras destas místicas também encontram grande similaridade e ressonâncias entre elas: a divisão de seus escritos em sete partes; o uso do vocábulo alemão "*minne*", retirado da literatura cortesã onde se refere ao amor em termos sociais com caracteres positivos, e aqui usado ora para se referir ao amor a Deus, ora pra se referir ao amor de Deus que flui para dentro da mística, ora para se referir à experiência deste amor, ora para se referir ao próprio Deus, e que acrescentava a figura da alma como elemento masculino que faz tudo por sua "dama" típico da literatura cortesão à já tradicional figura da "alma-esposa" que tem em Jesus o "esposo"; e o uso

de várias figuras de linguagem para se referir a estas experiências místicas como o abismo, ou o peixe nadando na água.[9]

É interessante notar como a vida destas místicas pode ser um eco da vida das mulheres das histórias Bíblicas. Se as mulheres da Bíblia foram a extremos em sua relação com Deus – extremos bélicos no caso de Débora e Judite, extremos de desafio a convenção social no caso da Virgem Maria – as místicas medievais vão a extremos de ascetismo e em suas descrições literárias de suas experiências. Se Judite experimentou a força estimulante de Deus numa ação que lembrava parte da liturgia penitencial da antiga religião judaica, as místicas experimentavam o amor de Deus nas ações litúrgicas da Eucaristia e da Confissão. Até mesmo os arroubos musicais vistos nas histórias de Débora, Judite e da Virgem Maria encontram seu eco nos cantos de ação de graças que Maria de Oignies apresentou perto de sua morte.[10]

A obra das místicas medievais não tem ainda hoje um impacto no leitor comum, se tornou conhecida a nós apenas graças a historiadores e teólogos como Bernard McGinn. Mas é inegável o pioneirismo destas escritoras: é ainda no gênero de literatura poética devocional que vão surgir mais tarde, já na Idade Moderna, escritoras consagradas como Teresa de Ávila e Sor Juana Inés de la Cruz. E este caminho continuará a ser trilhado, de superação em superação até termos escritoras com seus nomes escritos no cânon dos clássicos mundiais atemporais como Jane Austen, Emily Brontë, Agatha Christie e Mary Shelley; e até mesmo poetisas como Christina Rosseti e Rosalía de Castro.

Esta corrente de pensamento e sentimento que vem das histórias bíblicas até nossos dias arrasta consigo, amalgamados, elementos sagrados – a união íntima com Deus, vivenciada em experiência mística – e profanos – a própria linguagem humana, especialmente quando se vale de figuras tão terrestres como o erotismo e as metáforas com seres criados como o peixe e a água. Pois, talvez o modo mais apropriado para expressar a infinitude de Deus seja fazer uso da linguagem poética, pois seu convite feito ao leitor para completar o sentido daquilo que lê, sua

abertura à amplitude de intepretações imita de maneira apropriada a abertura da alma para o conhecimento de Deus na experiência mística. Vale a pena contemplar estes elementos com mais detalhes em três escritoras importantes nesta tradição: Santa Teresa d'Ávila, Sor Juana Inés de la Cruz e Henriqueta Lisboa.

O sagrado e o profano em Santa Teresa, Sor Juana e Henriqueta Lisboa

A primeira característica que une as três escritoras aqui examinadas é que as três não se deixaram limitar em sua criatividade literária, passeando por vários gêneros: escreveram em verso e em prosa, e trataram de variados temas com o uso dos mais variados recursos literários. Todas foram consagradas por sua poesia, mas todas têm outros tipos de obras importantes: Santa Teresa tem tratados e opúsculos de Teologia Ascética e Mística, Sor Juana tem peças teatrais e textos epistolares e Henriqueta tem seus ensaios de crítica literária e suas correspondências com outros escritores. E também é comum às três autoras que seus poemas reflitam bem aquilo que é dito em sua prosa: é a coerência entre o que pregam ou ensinam, e o que sentem em seu interior.

Mas é nos detalhes que vemos como as semelhanças as inserem na já citada corrente secular que verte desde os tempos bíblicos, passando pela literatura devocional medieval e moderna. Já foi mencionado o vocábulo *"minne"* que é usado ora para se referir a Deus-amado, ora para se referir ao amor, ora para se referir à força pela qual todas as coisas participam em Deus. McGinn, comentando a obra de Beatriz de Nazaré sobre *minne*, diz que ela fala de sete maneiras de amar, sete aspectos fundamentais do termo, a saber: a primeira maneira que corresponde ao anseio de recuperar a pureza original; a segunda, ao amor desinteressado da "serva que serve seu senhor"; a terceira, à tortura de não poder servir perfeitamente a Deus por ser apenas criatura; a quarta, ao prazer e à dor de estar imersa no abismo de amor a ponto de ser inteiramente

mudada em amor; a quinta, à loucura do amor erguendo-se como uma tempestade tumultuosa; a sexta, à proximidade e intimidade com Deus sendo totalmente dirigida pelo amor; a sétima, à incompreensibilidade de *minne*, cujo desejo de fruição plena deixa a alma sem descanso: ela sofre e recusa o consolo. Em Santa Teresa, por exemplo, encontramos traços da sétima maneira, que corresponde ao desejo de morte/recusa de consolação, não só na bela construção "ó vida, que posso eu dar… a não ser perder-te", ou em "morrendo quero alcançar e não tenho outro querer", mas principalmente condensados de maneira genial na frase "que morro de não morrer" que a mística usa como um "refrão" ao longo de todo o poema:

> Ó vida, que posso eu dar
> A meu Deus, que vive em mim,
> A não ser perder-te, a fim
> De o poder melhor gozar?
> Morrendo o quero alcançar,
> E não tenho outro querer;
> Que morro de não morrer.[11]

Já em Sor Juana Inés de la Cruz ressoa a quarta maneira de *minne*, ao paradoxo de grande prazer e dor experimentado pela mística, que muitas vezes é descrito como um abismo. O trecho a seguir expressa este paradoxo em termos filosóficos, de "meio para atingir um fim". Sendo o termo, isto é, o fim, o ponto de chegada o próprio Deus, que a filosofia cristã qualifica como o sumo bem, entendemos como Sor Juanna pode considerar paradoxal que o inteiro caminho (o "meio" citado por ela) para chegar até Ele seja dor:

> O termo não é *a quo*,
> Que causa o pesar que vejo;
> Que sendo o termo o bem,
> Toda a dor é o meio.[12]

Este quarto aspecto de *minne* também encontra eco na poesia de Henriqueta Lisboa num momento de contemplação do crucificado. Henriqueta não é celebrada por ser uma mística: não usou hábito, não viveu em convento, e a vida religiosa é descrita em suas obras não do ponto de vista de uma freira ou monja, mas de uma leiga, como muitas que encontramos nas paróquias da vida. Mas sabemos que a experiência mística não está confinada dentro dos muros do claustro, e sabemos também da afinidade entre a experiência mística e a inspiração poética a ponto de alguns pensadores – como Chesterton em alguns pontos de sua "Ortodoxia" – tratarem as duas às vezes como uma só e mesma experiência. Em Cristo crucificado Henriqueta contempla o paradoxo de a vida ser uma necessidade, mas ao mesmo tempo trazer consigo o desgosto:

> Cristo ultrajado
> Com quem aprendo
> Dia a dia
> O desgosto
> E a necessidade da vida[13]

E as obras de Santa Teresa d'Ávila, Sor Juana Inés de la Cruz e Henriqueta Lisboa remetem não só às instâncias medievais daquela corrente, mas mesmo às instâncias mais antigas, na nascente mesma dela, isto é, a elementos encontrados nas próprias narrativas da Sagrada Escritura. Assim como os acontecimentos na vida de Débora, Judite e da Virgem Maria as levaram a levantar suas vozes em poemas de júbilo, convidando outros a fazer o mesmo, vemos expressões semelhantes na poesia de Santa Teresa, que aqui convida os homens a deixarem de lado a dureza de seus corações e sua atitude de antagonismo em relação a Deus, para reconhecer as grandezas d'Ele:

> Ó alma minha, bendize para sempre Deus tão grandioso! Como alguém se pode voltar contra Ele! Oh, que aos ingratos a grandeza da graça traz a da-

> nação! Remediai-o Vós, meu Deus. Ó filhos dos homens, até quando sereis duros de coração, e o endurecereis para vos opordes a esse mansíssimo Jesus? Que é isso? Porventura permanecerá a nossa maldade contra Ele? Não, que a vida do homem se acaba como a flor do feno, e o Filho da Virgem há de vir para dar aquela terrível sentença.[14]

Da mesma maneira, Sor Juana expressa seu júbilo com um privilégio que Deus concedeu à Virgem Maria – apenas humana – que não concedeu ao próprio Filho que é Deus com Ele: o de pedir permissão para que Filho se encarnasse. Pois com os evangelistas sabemos que o Filho veio cumprir não sua própria vontade, mas a do Pai, e com São Paulo sabemos que o Filho foi, de fato, "obediente até a morte". Não é apenas um júbilo que se assemelha ao da Virgem Maria. Se levarmos em consideração que o tema do Magnificat é também a maternidade divina e seu princípio na atenção que Deus concedeu a Maria, é fundamentalmente o mesmo júbilo, compartilhado com a Virgem:

> Oh grandeza de Maria
> que quando usa o Pai Eterno
> de domínio com seu Filho,
> use com ela de rogo![15]

E não são só os acontecimentos ditos sobrenaturais, os grandes mistérios salvíficos estudados pela teologia, que são capazes de provocar o júbilo que tende a se externar e se expressar. Nos moldes de obras como o Salmo 148, a contemplação dos acontecimentos, mesmo dos naturais, em Henriqueta Lisboa, também é capaz de despertar expressões e convites semelhantes a outros homens. E, também como nos Salmos, ela os convida não apenas a cantar, mas também a dançar:

> Venham cotonicultores
> com a parentela
> dançar a dança do júbilo

e por tabela
despertando morro, praia,
campo e favela[16]

A continuidade desta corrente pode ser vista não só no uso destes conceitos semelhantes, mas no também semelhante uso de imagens impressionantes e evocativas para transmitir aos destinatários a grandeza ou profundidade das experiências vividas pelas poetisas-místicas. Em seu canto, Débora nos impressiona com a imagens de como "a terra tremeu, troaram os céus, as nuvens desfizeram-se em água [e os] montes deslizaram" na presença do Senhor (Jz 5,4-5). Judite usa as figuras igualmente formidáveis da "multidão obstruía as torrentes e [dos] cavalos [que] cobriam as colinas", desta vez para descrever o virtualmente invencível exército inimigo, derrotado pelo poder do mesmo Senhor (Jt 16,3). Derrotados pelo poder do mesmo Senhor também são os "poderosos" derrubados dos seus tronos enquanto os humildes são exaltados no Magnificat da Virgem Maria (Lc 1,52-53). Hadewijch de Antuérpia, fazendo referência à experiência do Povo de Deus no Monte Sinai, usa as imagens o "brilhante relâmpago e forte trovão" ao descrever o estado em que se reúnem aqueles que alcançam a união íntima com Deus, para simbolizar a luz de *minne* e a nossa pequenez diante dela.[17] Ela também usa a figura do "dilúvio profusamente transbordante" para falar das operações intratrinitárias e extratrinitárias em Deus.[18]

Estas imagens têm poder porque evocam fenômenos grandiosos. Mas existem outras imagens poderosas na mística medieval por usarem coisas do dia a dia para transmitir significados profundos. Tal é o modo de descrever o coração de Deus usado pela *compilatrix* de Helfta, que registrou as experiências de Matilde e Getrudes, usando imagens como "uma vinha", "um livro", "um espelho" ou – mais impressionante ainda – "uma farmácia da qual três unguentos curativo de água, vinho e doçura divina são distribuídos aos seres humanos".[19]

E como com as poetisas bíblicas e as místicas medievais, a contemplação de Santa Teresa é fonte de imagens poderosas para sua poesia. Abaixo a imagem forte "divino licor" que sai da chaga lado de Cristo é compartilhada por Lutgarda da Lotaríngia[20] – à qual Cristo aparece quando esta se dirigia à oração das matinas e lhe permite beber da chaga do seu lado – e até mesmo por São Pedro de Alcântara que, no seu "Tratado da Oração de da Meditação", seguindo a São João Crisóstomo, orienta ao cristão que se aproxima da Eucaristia a imaginar que está fazendo o mesmo:

> Ó fontes vivas das chagas do meu Deus, jorrareis eternamente com grande abundância para aplacar a nossa sede, e quão seguro estará, diante dos perigos desta vida, aquele que procurar manter-se com esse divino licor![21]

Também Sor Juana usa uma belíssima figura: a da abelha e da rosa, para representar a Jesus Cristo e à Virgem Maria, o que não deixa de ser curioso, pois Maria é descrita muitas vezes como a "Rosa Mística", e a abelha (que simboliza Cristo) usa o néctar para produzir o mel, isto é, o que recebeu não é guardado para si, mas será usado para alimentar outros:

> Da mais fragrante Rosa
> Nasceu a Abelha mais bela,
> A quem o limpo orvalho
> Deu puríssima matéria.
> […] pois dando-lhe néctar puro
> Que suas fragrâncias engendram,
> Não só antes a concebe,
> Mas depois a alimenta.[22]

E Henriqueta Lisboa, ao contemplar a Igreja cheia para uma cerimônia de coroação à Virgem Maria, também usa uma imagem de flor que não só tem relevância emotiva, como também é visualmente evocativa:

A igreja regurgita
De curiosas cabeças
(A igreja é um grande lírio
Que se acendeu na colina
Para espantar o frio.)[23]

E, a procurar, é possível que outros exemplos desta inserção seriam encontrados na vasta obra destas três autoras. Os que estão aqui bastam para que a vejamos em concreto. São exemplos singelos de como a literatura e a teologia se fazem a partir das fronteiras, permitindo que a poesia seja essa mediação hermenêutica da teologia. Os exemplos são singelos, mas a linguagem em si é poderosa. Podemos nos aproximar de Deus de novas maneiras graças a essas vozes femininas que – do mesmo modo que seus exemplos e antecessores bíblicos – podem não estar em maioria, mas sempre têm a dizer algo de muito interessante.

Referências

ALBERICH, Emilio. *Catequese Evangelizadora:* Manual de catequética fundamental. Adaptação para o Brasil e a América Latina: Pe. Dr. Luiz Alves de Lima. Brasília: Dom Bosco, 2004.

AQUINO, Tomás de. *Suma Teológica:* I seção da I parte, questão 1. Porto Alegre, Escola Superior de Teologia São Lourenço de Bridges, Livraria Sulina Editora; Caxias do Sul, Universidade de Caxias do Sul, 1980. v. 5

ARISTÓTELES. *Poetics*. Trad. S. H. Butcher. Aristotle: Complete Works. Salem: Oregan Publishing, 2018, Livros I-IX.

BÍBLIA de Jerusalém. Nova ed. rev. e ampl. 2. impr. São Paulo: Paulus, 2003.

BINGEMER, Maria Clara. L. Os seis cisnes e a menina: Algumas reflexões sobre a salvação segundo Simone Weil. *Teoliterária*: Revista De Literaturas E Teologias, 1(1), 97–123.

CRUZ, Sor Juana Inés de la. *Obras completas.* I, Lírica Personal. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 2009.

GONZÁLEZ, Zeferino Card. *Filosofía Elemental.* Madrid: Imprenta de Policarpo López, 1876. Tomo I.

LISBOA, Henriqueta. *Obra completa:* poesia. São Paulo: Peirópolis, 2020.
MCGINN, Bernard. *O florescimento da mística:* homens e mulheres da nova mística (1200-1350). São Paulo: Paulus, 2018, Tomo III.
TERESA DE ÁVILA. *Poesias*, I. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/17wbSZI3r_JBn8Rz7_F-d5F5E1M-O2sPG/view?usp=drive_link
TERESA DE ÁVILA. *Exclamações da Alma a Deus, II-IX*. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1aoW80JfVaGjpxIktn-FeuKnZRn-vMI2K/view?usp=drive_link

NOTAS

1 Mestrando em Teologia Sistemático-Pastoral pela PUC-Rio.
2 GONZÁLEZ, Zeferino Card. *Filosofía Elemental*, p. 23.
3 BINGEMER, Maria Clara. *Os seis cisnes e a menina*: algumas reflexões sobre a salvação segundo Simone Weil, p. 101.
4 ALBERICH, Emilio. *Catequese Evangelizadora*: Manual de catequética fundamental, p. 117.
5 MCGINN, Bernard. *O florescimento da mística*: homens e mulheres da nova mística (1200-1350), p. 235.
6 *Ibid*., p. 255.
7 *Ibid*., p. 299-391.
8 *Ibid*., p. 293-462.
9 *Ibid*., p. 257-330.
10 *Ibid*., p. 69-70.
11 TERESA DE ÁVILA, *Poesias de Santa Teresa*, I, Aspirações À Vida Eterna.
12 CRUZ, Sor Juana Inés de la. *Obras completas*, p. 234.
13 LISBOA, Henriqueta. *Obra completa*: poesia, p. 256.
14 TERESA DE ÁVILA, *Exclamações da Alma a Deus*, II, 2.
15 CRUZ, Sor Juana Inés de la. *Obras completas*, p. 229.
16 LISBOA, Henriqueta. *Obra completa*: poesia, p. 182.
17 MCGINN, Bernard. *O florescimento da mística*: homens e mulheres da nova mística (1200-1350), p. 309.
18 *Ibid*., p. 318.
19 *Ibid*., p. 410-411.
20 *Ibid*., p. 255.
21 TERESA DE ÁVILA, *Exclamações da Alma a Deus*, IX, 2.
22 CRUZ, Sor Juana Inés de la. *Obras completas* p. 229.
23 LISBOA, Henriqueta. *Obra completa*: poesia, p. 131.

3. LITERATURAS MÍSTICO-FEMININAS: O QUE O ESPÍRITO DIZ

Washington Luiz Barbosa da Silva[1]

Introdução

Quais os limites estabelecidos entre sagrado e profano, quando o Verbo de Deus feito carne uniu céus e terra? Ele, ainda incontido, derramou o Seu Espírito sobre o mundo; e ao soprar a *Ruah* divina – Doadora de vida –, presenteou o ser humano com Sua Força Auxiliadora, não o deixando na orfandade. Deus ofereceu Seu maior Dom ao mundo, Seu Amor servidor.

O presente artigo tem por objetivo relembrar uma questão em aberto, "o que o Espírito diz" (Ap 2,7; 11; 17; 29; 3,6; 13; 22) a partir do feminino. Tal expressão bíblica, segundo a literatura apocalíptica joanina, faz eco do Espírito às sete Igrejas da Ásia; e sua resposta é entendida quando ouvida em uníssono – qual canção ao ressoar aos extremos da terra. Entretanto, não se fará uma exegese bíblica sobre o texto; pois, em nosso *insight*, será ouvida a voz do Espírito ao auscultá-lo na literatura místico-feminina.

Ensaia-se o assunto do feminino no Espírito Santo na primeira seção deste artigo: ora, se Deus-Trindade criou o homem e a mulher à Sua imagem e semelhança, o ser humano encontra seu arquétipo na própria Trindade. Portanto, o feminino provém de Deus, espelhado na Terceira Pessoa divina, que lhe oferece seus atributos: Doador de vida, Auxiliador e Amor servidor. Seguindo a proposta do curso, em unir Teologia

e Literatura, o primeiro momento do trabalho será iluminado pelo viés teológico-sistemático.

Na segunda seção, elencar-se-á a mística e as letras de algumas mulheres em variados contextos históricos. Algumas foram conhecidas em sala de aula, durante o curso; outras, trazidas em pauta para enriquecer o artigo. Em decorrência, baseados na seção anterior, formaram-se dípticos aplicando-os às características do feminino no Espírito Santo: Hildegarda de Bingen e Teresa de Jesus; Nísia Floresta e Cora Coralina; e, Etty Hillesum e Simone Weil. A escolha foi *sui generis*: enquanto a primeira dupla, contemplada com a característica da maternidade, nunca foi mãe biológica; no segundo par, preteritamente, constitui-se de mulheres anônimas; e o terceiro dueto, formado por místicas de origem não cristã. De tal diversidade, aparentemente inconciliável, se concluirá que o Espírito Divino tem o poder de retirar do baú das letras de místicas mulheres coisas novas.

O feminino no Espírito Santo

O Espírito Santo foi cognominado como *Sarayu* pelo autor do livro *A cabana*, William P. Young, um gênero da ficção cristã; a obra tornou-se também filme décadas atrás.[2] Apesar de existir inúmeras críticas teológicas sobre alguns pontos desse livro, o autor apresentou o Espírito divino antropomorfizado como uma jovem, com adjetivos ligados ao feminino: a criatividade, a beleza, a delicadeza, a auxiliar. O exemplo, é uma entre tantas reflexões sobre o tema da feminilidade no Espírito Santo (outras, mais ousadas, afirmam até o feminino "do" Espírito Santo[3]) trazidas à atualidade.

Por muito tempo, a questão da identidade ou pessoalidade da Terceira Pessoa da Santíssima Trindade foi alvo de questionamentos e indagações.[4] Pensar o tema tornara-se complexo, principalmente nos primeiros séculos cristãos, por motivo da imagem do Deus cristão em sua unicidade; e, principalmente, pelas questões referentes ao monoteísmo.

Também porque a fé, a liturgia e a espiritualidade cristãs estavam em desenvolvimento e necessitavam de mais clareza sobre o tema.[5]

Uma discussão atual, como referido no início, é sobre a identidade do Espírito Santo no feminino. Contudo, a grande dificuldade na abordagem do tema seria a primazia masculina em quase todas as culturas; como também um patriarcalismo religioso enrijecido ou de religiões masculinizantes.[6] O assunto tornara-se centro de discussões a partir da filologia desde épocas remotas; e, posteriormente, na exegese bíblica. Assim, por falta de esclarecimentos, a marginalização do Espírito de Deus na pauta teológica tornou-se uma consequência óbvia. O termo equivalente à palavra *espírito* dentro da linguagem grega (*tò pnêuma)* tem significado neutro. Desse modo, o termo evocaria mais uma ideia de um dom, e não um sujeito. Diferente fazia o judaísmo, que falava sem problemas do feminino na *ruah* (espírito, em hebraico) de Deus, sem comprometer a singularidade de Adonai.[7]

A terminologia *ruah*, no hebraico e no siríaco, é de gênero feminino; se enquanto, no grego, como mencionado acima, tem referência neutra, no latim (*Spiritus*) receberá conotação masculina. No entanto, segundo Yves Congar, isso não foi de todo negativo, pois se evitaria a sexualização e a antropomorfização de Deus;[8] mas talvez a pedra de toque de toda a questão esteja justamente aqui. Entretanto, como o centro do presente artigo não está em aprofundar a filologia dessas palavras, mas expor tal questão, segue-se sinteticamente o percurso do retorno do cristianismo ante a reflexão das características do feminino no Espírito divino.

Serve como exemplo, o adjetivo feminino *ternura* (com sentido de entranhas ou ventre materno; do hebraico *rahem*; seu plural, *rahamim*) para pensar a Deus – e não somente ao Espírito divino –, e aparece superabundante no AT (Os 11,1–4,8; Is 63,16; 49,14s; Jr 31,20; Ex 43,6; Sl 25,6; 103,16; 116,3). No NT, especialmente nos Evangelhos sinóticos, o próprio Jesus Cristo reveste-se de iguais sentimentos: chorou por Jerusalém, e comparou-se a uma galinha ao recolher seus pintinhos sob

suas plumas (Lc 19,41); e comoveu-se tantas vezes como uma mãe, nas entranhas, com os sofrimentos de seus coetâneos (Mt 9,36; 20, 34; Mc 1,41; 6,34; Lc 7,13). A partir dessa reflexão, existiu uma devoção medieval a Jesus Cristo, cognominada "Cristo nossa Mãe"; transformada em ideal de vida dos superiores monásticos em suas abadias como, por exemplo, dos cistercienses.[9]

Seguindo tal viés, no início do século XV, a mística inglesa Juliana Nowirch associava também a maternidade à Segunda Pessoa trinitária, afirmando existir três características à cada uma das Pessoas divinas, respectivamente: a paternidade, a maternidade e o senhorio. Tal mística, apoiava-se no tema da Sabedoria incriada de Sb 9,17 – "Quem teria conhecido tua vontade, se tu mesmo não concedesses a Sabedoria e das alturas não enviasses teu santo Espírito?" –, texto bíblico basilar para associar o Verbo divino como Sabedoria e mãe. Já o judaísmo e a Igreja da Síria, por sua vez, utilizavam tal texto para pensar a *Ruah* divina como mãe; outrossim, muitos padres anteriores a Niceia o utilizaram para pensar o Espírito Santo.[10]

O mesmo ocorreu a algumas comunidades de judeu-cristãos da Igreja primitiva; e os principais textos onde isso se menciona são: o *Evangelho segundo os hebreus* e o *Evangelho dos Nazarenos*, ambos citados por Clemente de Alexandria, Orígenes e São Jerônimo em seus escritos. E a liturgia síria, nas *Odes de Salomão*, sobre a passagem do Batismo de Jesus nos evangelhos bíblicos,[11] comparará a pomba do Espírito Santo à mãe de Cristo, mãe misericordiosa, que o alimenta com o leite de seu seio.[12] E, para Gregório Nazianzeno, Deus não é masculino nem feminino em sentido de gênero; mas, no Deus Trino o ser humano encontra seu protótipo.[13]

Entretanto, a Igreja ocidental manteve-se reticente. E Agostinho de Hipona não concordou com tal reflexão, por afirmar a mulher uma representação da imagem divina apenas em sua *Ratio inferior*; e, assim, não atribuiria nenhuma feminilidade ao Espírito Santo. Tomás de Aquino, seguindo o pensamento do Bispo africano, também evitará pensar desse modo, fugindo de qualquer resquício de antropomorfização de Deus.[14]

Contudo, muitos expoentes sem se convencerem disso, como no caso de M. J Scheebem (1888), profundo conhecedor da Patrística grega, em sua obra *Os mistérios do Cristianismo*, quis fundamentar a relação entre o Espírito Santo e a mulher. Trazendo, a partir dessa reflexão, uma eclesiologia substanciosa: pensar a complementariedade entre a dualidade e a unidade de Cristo e o Espírito Santo, apontaria a confluência entre a dualidade e unidade entre homens e mulheres na sociedade e na Igreja. De Willi Moll (1962), provêm a afirmação de três características frutos do Espírito Divino; elas referem-se às três situações da tarefa da mulher no mundo: de comunicar a vida (mãe), da união (esposa) e da acolhida ou receptividade (virgem).[15]

Semelhantemente, Edith Stein propõe de sua antropologia fenomenológica três características do feminino no Espírito Santo. Parte do pensamento da autora se encontra numa conferência, catalogada no livro *A mulher: sua missão segundo a natureza e a graça*, que se utilizará a seguir; e tem como epíteto *Problemas da formação feminina*. Stein dirá nesse texto, em dado momento, como claro rechaço à desvalorização da mulher naquela sociedade misógina que também pregava uma pureza e uma superioridade de raça:

> Deus criou o ser humano à sua imagem. Ele os criou como homem e mulher. […]. O que significa a imagem divina no ser humano? Resumidamente, encontra-se a resposta nas palavras do Senhor: deveis ser perfeitos como vosso Pai do céu é perfeito. Não pretendo tratar aqui do conteúdo desse ideal de perfeição. Só quero lembrar que nas palavras "deveis ser imagem divina" aparece como uma tarefa, como vocação ou fim do ser humano. Do ser humano, isto é, do homem e da mulher.[16]

Edith Stein, ainda nesse texto, ao responder ao questionamento se Deus faz distinção entre homens e mulheres, dirá que em seu amor Deus nunca fez e nem o faria; e será categórica ao afirmar sobre isso: "os recursos de sua graça estão, de modo igual, à disposição de todos os cristãos e

as manifestações extraordinárias de sua graça, as místicas, Ele as prodigalizou de modo especialmente abundante, precisamente, às mulheres."[17]

Em sua obra magna, *Ser finito e Ser eterno*, apontará alguns adjetivos do Espírito divino: "para compreender, agora, como o Espírito Santo é o *dispensador da vida* e o *arquétipo da vida criada*, convém imediatamente considerar, sumariamente, a posição da Terceira Pessoa na divindade."[18] E retificará sua intuição ainda sobre o Espírito: "mas o amor é a vida na mais alta perfeição: o ser que se dá eternamente sem sofrer nenhuma diminuição, a *fecundidade infinita*. Por isso, o Espírito Santo é o dom, não só o dom de si às Pessoas divinas entre si; senão o *dom de si* da divindade ao que lhe é exterior".[19]

Em outra obra sua, *Potência e ato*, ainda acrescentará sobre o Espírito Santo: "entretanto, se Ele se retira, sem retroceder – pois, sem Ele, elas [as criaturas] seriam nada. E [sem] seu senhorio patente, dominante, seriam de novo nada. Elas só podem ser o que são, *em* e *com* sua *força servidora*".[20] E a autora dirá, sem sombras de dúvidas, sobre o tema da feminilidade e o Espírito Santo:

> Estaria nessa feminilidade, que é *amor serviçal*, a verdadeira imagem da divindade? O amor serviçal é o *auxiliador* que socorre a todas as criaturas para levá-las à perfeição. Mas esse é o título atribuído ao Espírito Santo. De modo que *poderíamos ver no Espírito de Deus derramado sobre toda a criatura o protótipo do ser feminino* que encontra sua imagem perfeita na puríssima Virgem que é a esposa de Deus e mãe de toda a humanidade.[21]

Edith Stein imortalizará essa sua intuição na poesia *Pentecostes*, de 1941, meses antes de seu martírio no campo de concentração de Auschwitz; texto confeccionado para a oração de suas coirmãs no Carmelo Descalço de Echt (Holanda) na Solenidade de Pentecostes daquele ano. Nessa poesia, apontará três características do Espírito Santo, como três pistas da fenomenologia do feminino steiniano ou de uma Pneumatologia associada a seu pensamento:[22] Doador de vida, Paráclito (auxiliador) e Amor de serviço.

Doador de vida, como arquétipo da vida criada, é característica do Divino Espírito; significando a fecundidade criativa e plenificadora de Deus. Do mesmo modo que engendrar, gestar e abrigar um novo ser, capacitando-o à existência, diz respeito às tarefas da mulher. Tais características são sinônimas. Na poesia, "quem és Tu, luz, que me inunda e ilumina a escuridão do meu coração? Tu me guias igual à mão de uma mãe, da qual, soltando-me, não saberia dar mais nenhum passo",[23] são imagens da maternidade que Edith Stein aplicou à Terceira Pessoa trinitária; quer exprimir a acolhida, o cuidado, o amor e o sustento divinos oferecidos às criaturas.[24] O Espírito dá-se todo, sem perder nada de Si, porque dom do alto: Dom é seu nome pessoal.[25]

Paráclito, "estar ao lado", ou *auxiliador*, tem consonância com a missão feminina de ser companheira. Além do mais, para Stein, a tradicional *Sequência* da liturgia da Solenidade de Pentecostes retrata várias especificidades femininas: sanar o ferido, abrandar o calor, flexibilizar o rígido, dar alívio aos que sofrem. A mulher intui, tem empatia pelo próximo, se dispõe imediatamente em socorrer os que sofrem: prolongamento do ser do amor divino.[26]

Amor de serviço é a característica preferida de Stein ao associar a feminilidade ao Santo Espírito:[27] tal atributo é a quintessência da maternidade, o verdadeiro núcleo do ser feminino. É o amor de serviço, a força servidora, capaz de sustentar as criaturas para que não retornem ao nada. Essa docilidade interior é o princípio mais ativo de cooperação com Deus, como realizou a Virgem Maria – traduzida, na estrofe da poesia de Stein: "És Tu aquele que criou o Espelho brilhante, que fica ao lado do trono do Todo Poderoso […]? E na pura beleza de todos os seres unida, na figura amável da Virgem, Sua esposa sem mancha: Santo Espírito – Criador do mundo."[28]

Maria é o protótipo do ser feminino, como a mais perfeita das criaturas como aparece na poesia; a imagem do derramamento espiritual da *Ruaḥ* di-

vina, que se dá a todas as criaturas. Stein sintetiza a criação na figura humana de Maria, lugar de encontro como perfeita esponsalidade entre Deus-Criador e a criação: perfeita receptividade humana como imagem da Trindade.[29] E afirmar, finalmente, o Espírito como Criador é associá-lo à metáfora da maternidade; que, na poesia da autora, insinua o amor afável, cuidadoso e providente de Deus à frágil criatura, como abarcadora da vida intrauterina.[30]

O Espírito Santo na literatura místico-feminina

Nesta segunda seção, com base no que fora estudado anteriormente, serão expostos os pensamentos, os comentários, e a literatura deixados por algumas mulheres. Para se conservar a leveza, o texto terá como moldura os três atributos do feminino no Espírito Santo: Doador de vida, Auxiliar e Amor de serviço. A principal intenção de apresentar o texto em tal modalidade, além dessa fluidez textual, é levar à *práxis* o desenvolvido na teoria; entretanto, se terá o devido cuidado para não "forçar" a exposição literária das autoras em uma distribuição meramente mecânica.

Primeiramente, falar de mística não é fácil, por dois motivos: a sua diversidade conceitual em várias modalidades interpretativas (como elemento de religião, como processo de vida, e como expressão da consciência do Divino);[31] e porque diz de uma experiência totalmente pessoal com o Divino a ser transmitida. O outro obstáculo é o intercruzamento desse tema com a literatura, por ser um dado imediato da(s) fé(s) – a mística diz do humano, e não está cerceada a uma instituição religiosa –, e o esforço de mediação através de um escrito. Ainda mais se o escritor, e no presente caso escritoras, seja poeta: por tatear através do simbólico, do intangível do tempo e a impossibilidade da experiência que escapa.[32]

A literatura mística apresenta complexidade porque se diz carregada da história, do real e da experiência com o divino de várias mulheres em momentos distintos. Ao mesmo tempo, se impõe o devido respeito a elas em um meticuloso garimpar de seus pensamentos, suas poéticas, suas almas…

Doadoras de vida

Inicia-se a exposição com duas literatas e místicas insignes, dada a importância dessas mulheres em sua época. Ambas são mães espirituais e, assim sendo, doadoras de vida. As duas foram fundadoras e reformadoras de suas Ordens religiosas, dando novo rumo a uma história. São santas, porque deram o testemunho cristão de amor a Deus e ao próximo; outrossim, receberam um título canônico respeitado na Igreja Católica: Doutoras da Igreja, com um ensinamento sempre novo. Entretanto, a mais nova dentre as duas, nesse quesito, foi temporã se comparada com a mais velha.

A primeira, a abadessa e monja renana Hildegarda de Bingen (1098 – 1179), além dos dados acima, se destacou como taumaturga, médica informal através da música e das plantas, como pregadora e dramaturga. Em uma visão mística foi convidada por Deus, conforme a própria autora, a ter visões, escrever e ensinar através delas: "Fala e escreve o que vês e ouves".[33] Seu acervo é numeroso: escritos da Ciência natural, obras musicais litúrgicas, poemas religiosos e os *Liber Scivias Domini* (*Conhece os caminhos do Senhor*), obra dividida em três volumes e cada um dedicado a uma Pessoa da Santíssima Trindade. O terceiro volume, o *Scivias*, contém a peça musical sacra *Ordo Virtutum* (*Ordem ou Coro das Virtudes*);[34] de grande importância dada a literatura ocidental, a *Ordo* é a primeira do gênero a ser conservada como original e de cuja autoria não se tem dúvidas.[35]

A versão mais extensa, catalogada no *Manuscrito de Riesenkodex*, conta uma realidade concreta vivida por Hildegarda: a fundação do mosteiro de Rupertsberg idealizado por ela, após a dura luta de emancipação da comunidade monástica feminina do antigo mosteiro de Disibodenberg, dirigido pelos monges. Sua fundação, baseada na Regra de São Bento, equilibrava espiritualidade e vida ascética. Segundo os estudiosos, o drama ali vivido foi narrado em contexto litúrgico através da *Ordo*. Existem dúvidas, entre os expertos, sobre quem é o protótipo

original: a versão simplificada ou a estendida.[36] Na sequência, infelizmente, somente o início da *Ordo*, traduzida e copilada por Débora Duarte Costa em seu artigo.

> Prólogo
> *Patriarcas e Profetas*
> Quem são elas que são como nuvens?
> *Virtudes*
> Ó Santos antepassados, o que admirais em nós? O Verbo de Deus brilha em forma humana e por isso resplandecemos com Ele, edificando os membros de seu belo corpo.
> *Patriarcas e Profetas*
> Nós somos as raízes e vós os ramos, frutos do olho vivente, e fomos dele a sombra.
>
> Primeira cena
> *Lamento das almas encarnadas*
> Ó, nós somos peregrinas! O que fizemos, nos desviando para o pecado? Devíamos ser filhas do Rei, mas à sombra do pecado caímos. Ó sol vivente, leva-nos em teus ombros rumo à justíssima herança que em Adão perdemos! Ó Rei dos reis, em tua batalha lutamos.
> *Alma feliz*
> Ó doce divindade, ó vida suave na qual portarei veste resplandecente e receberei o que perdi em meu primeiro ofício, por ti suspiro e todas as Virtudes invoco.

Os escritos de Hildegarda de Bingen aparecem no período literário do início do século XIII, onde os escritos místicos de mulheres começaram a surgir. Neles eram discorridas, ao mesmo tempo, as experiências de oração e elevação espiritual das mulheres extáticas, suas vidas, sua exaltação e memória. Além disso, suas experiências ao serem relatadas escrituristicamente defendiam sua verdade e seus ensinamentos num período preconceituoso e masculinizado; ali, sobrepunha-se uma teo-

logia científica masculina que descreditava tudo quanto estava fora do âmbito universitário ou monástico tradicional.[37] O período da especulação germânica, assim como o Século de Ouro espanhol, forma um período difícil de entender entre a literatura e a mística, como pensamento formador do Ocidente.[38]

Santa Teresa de Jesus ou D'ávila (1515–1582), na Idade Moderna, viveu três séculos depois de Hildegarda; essa era mulher andarilha, inquieta, errante, desobediente, teimosa[39]…e mística. Teresa que, tão humana, tornou-se divina; e, tão divina porque humana, conhecia as lacunas do humano coração.

Teresa surge na sociedade espanhola do Século de Ouro; também no auge da literatura espiritual espanhola, época da Corrente dos espirituais. Leitora autodidata, acostumou-se aos bons livros; educada para isso, aprendeu a ser literata, conselheira, poeta e mística. Seu contexto: da Espanha monárquica, da imprensa dos livros, da Reforma protestante e das epidemias; da Ávila dos mercadores e dos cavaleiros; contudo, da pobreza dos mais numerosos e do antifeminismo.[40]

Teresa de Jesus passa por muitas conversões durante seu caminho com Jesus Cristo. E, já madura, tanto em idade quanto em experiência com Deus, tem a chamada *Terceira conversão*; quando a Santíssima Trindade irrompe em sua vida como verdade. O seu matrimônio espiritual ocorre com o Filho encarnado de Deus, em sua Sagrada Humanidade. Teresa experimenta tal imersão mística quando, justamente, adentra as fontes da Encarnação e em suas consequências: Deus não é distante nem apático ao mundo; é solidário e comprometido com a criação e com seus filhos e filhas – ama-os! Teresa se compromete com a missão de Cristo: amar e somente amar.[41]

Teresa, assim como leu, também escreveu muito: *Poesias* (dentre outros escritos menores), o *Caminho de perfeição* e as *Moradas* (obras doutrinais e pedagógicas), o *Livro da vida* e as *Fundações* (obras narrativas).[42] *Fundações* que, contrastando com o *Livro da vida* – cujo cenário era a alma de Teresa –, por sua vez apresenta uma Teresa andarilha, e foi

finalizado meses antes da morte da autora.[43] Tal obra, pouco lida, escrita por uma Teresa muito madura, a apresenta com impressionante humanismo: capaz de "infringir" leis, ao dispensar alguma irmã de sua oração, quando a percebia melancólica; ou em dosar vida ascética e de cuidados com a saúde, como aconselhou a são João da Cruz no início da fundação do primeiro convento dos freis carmelitas.

> Depois de tratarmos, os padres e eu, de alguns assuntos, eu lhes roguei em especial – por ser fraca e ruim – que, nessas coisas de penitência, não fossem tão rigorosos, pois era demais; e como me custara tanto em desejos e orações que Deus me desse quem começasse a obra, e como eu via um tão bom começo, veio-me o temor de que o demônio buscasse um meio de acabar com [a saúde] deles antes de se concretizar o que esperava.[44]

Auxiliadoras

A complexidade do pensamento místico antigo, supostamente rotulado como simples por alguns, engana; enfrentando-a, há de se entender melhor a sinuosidade da experiência das autoras modernas. Ante essa relação entre mística tradicional e seus traços na modernidade, corre-se o grande risco de subestimar tanto os avanços das escritoras tradicionais como superestimar os das modernas. Por fim, o que existe é uma herança mística na modernidade: nos símbolos, na transgressão linguística, na obsessão pelo indizível, no anseio como uma busca vital.[45]

Nísia Floresta Brasileira Augusta (1810 – 1885), pseudônimo para Dionísia Gonçalves Pinto, nasceu em Papari-RN; atualmente, a cidade esqueceu seu epíteto indígena para homenagear sua ilustre filha com seu nome. Nísia Floresta, educadora, literária e fundadora de colégios para meninas, residiu em vários estados brasileiros: Pernambuco, Rio Grande do Sul e Rio de Janeiro. Por fim, em seu exílio, morou na Europa onde veio a falecer na França na cidade de Rouen. Em 1954, o governo nor-

te riograndense transladou seus despojos, depositando-os no mausoléu naquela cidade.[46]

Nísia dirigiu vários colégios para moças na cidade do Rio de Janeiro; e, ao escrever livros, contos, poesias, crônicas, defendeu os direitos das mulheres, dos índios e dos escravos. Foi uma das primeiras mulheres brasileiras a escrever na chamada grande imprensa, que chegou ao Brasil em 1816. Foram escritos quinze títulos por essa mulher, dentre eles a interessante *Cintilações de uma alma brasileira*, publicado em 1857 em Florença; o livro traz cinco ensaios que tratam da educação dos jovens, da mulher e das saudades do país.[47] Seguem-se trechos de uma outra obra, *Opúsculo humanitário*.

> Enquanto pelo velho e novo mundo vai ressoando o brado – emancipação da mulher –, nossa débil voz se levanta, na capital do Império de Santa Cruz, clamando: educai as mulheres!
> Povos do Brasil, que vos dizeis civilizados! Governo, que vos dizeis liberal! Onde está a doação mais importante dessa civilização, desse liberalismo?
> Em todos os tempos, e em todas as nações do mundo, a educação da mulher foi sempre um dos mais salientes característicos da civilização dos povos. […]. Esses povos tão poderosos, dizemos, permaneceram sempre em profunda ignorância dessa civilização que só podia ser transmitida ao mundo pela emancipação da mulher, não conforme o filosofismo dos socialistas, mas como a compreendeu a sabedoria divina, elevando até a si a mulher, quando encarnou em seu seio o Redentor do mundo. […].
> À voz de Pedro Eremita, Urbano II, São Bernardo etc., corriam os reis e os povos cristãos à longínqua Palestina, para libertar os lugares santificados pelo Cristo, enquanto deixavam por libertar de férrea educação as mulheres, que Deus havia tão altamente enobrecido na Divina Mãe do mesmo Cristo.[48]

Do Nordeste, seguir-se-á ao Centro-Oeste brasileiro. A próxima poeta é uma goiana, uma doceira: sua literatura veio a público quando, em seus alvores de sabedoria e idade, Carlos Drumond de Andrade a descobriu – Cora Coralina.

Anna Lins dos Guimarães Peixoto Brêtas (1889 – 1985), após frequentar apenas dois anos a escola, foi impedida de continuar pois o machismo e o preconceito ditavam que a mulher deveria aprender somente os trabalhos caseiros. Foi na adolescência que Cora Coralina começou a "prosear", e aos 14 anos realiza seu primeiro conto. Após essa lacuna, em 1965, aos 76 anos de idade, publicará o seu primeiro livro *Poemas dos Becos de Goiás e estórias mais*; o primeiro, dentre as outras quinze obras publicadas.[49]

Goiás, minha cidade…
Eu sou aquela amorosa
de tuas ruas estreitas,
curtas,
indecisas,
entrando,
saindo
uma das outras.
Eu sou aquela menina feia
da ponte da Lapa.
Eu sou Aninha.
[…]
Eu sou aquela mulher
que ficou velha,
esquecida,
nos teus larguinhos
e nos teus becos tristes,
contando estórias,
fazendo adivinhação.
Cantando teu passado.
cantando teu futuro.
Eu vivo nas tuas igrejas
e sobrados
e telhados
e paredes.
Eu sou a menina feia
da ponte da Lapa.
Eu sou Aninha.[50]

Amor de serviço ao próximo

Por último, será exposta a literatura mística de duas mulheres que completam o díptico constituído nesta segunda seção: Etty Hillesum e Simone Weil.

Etty Hillesum (1914-1943) nasceu no seio de uma família judaica holandesa; e seu itinerário pessoal foi registrado em seus diários e cartas, escritos entre 1941 e 1943. Ao finalizar seus estudos, mudou-se à Amsterdam para os estudos de Direito; e passou a residir com Han Wegerif, um viúvo com o qual teve uma relação sentimental. Em 1942, voluntariamente, Hillesum segue ao campo de Westerbork por sugestão de amigos, para livrar-se da morte. Recebeu de um amigo, Julius Spier, um dos discípulos de Jung, as *Confissões de Santo Agostinho*, uma Bíblia e outros livros; junto a esses, leu também Dostoyevski, Tolstoi e Rilke, iniciando a escrever seu diário pessoal (onze cadernos) por sugestão de Spier. Ali registrou suas crises, suas mudanças de ânimo, os sentimentos confusos; mas, apresenta-se também a rápida e progressiva evolução quanto a sua experiência interior.[51]

Apesar de místico, o ser humano não se deve excluir de seu contexto histórico e social. Não foi diferente com Hillesum que, aprofundando sua experiência, constituir-se-á mulher. É o que dirá na primeira página de seu diário, entendendo-se criatura assustada, miserável, bloqueada, mas com um mistério velado em si; e tudo isso, apesar de saber-se inteligente e capaz de expressar-se:[52] "no erótico, sou sofisticada; e, que diria, quase suficientemente experimentada para ser considerada uma boa amante; e, por isso, o amor parece ser perfeito. Entretanto, segue sendo um joguete ao redor do essencial: existe algo que está aprisionado dentro de mim".[53]

Hillesum através de sua literatura, afirmam seus estudiosos, aponta uma mística a partir da vulnerabilidade, chamada também de incompletude: uma ansiedade de Infinito, expressa pela alteridade dos outros seres humanos, como amor de serviço ao próximo. Outrossim, o sofrimento na vida desta mulher teve papel fundamental para seu crescimento espiritual e místico.[54] E dirá, ao final de seu diário, em 13 de outubro de 1942: "quando sofro pelos vulneráveis, não é por minha própria vulnerabilidade que sofro realmente? Ao partir meu corpo como pão, e

o repartir entre os homens; e, por que não? Têm fome e, durante tanto tempo, tiveram que privar-se".[55]

Sobre a última literata, Simone Weil (1909-1943), de família judaica abastada e francesa, passou na carne a violência de duas guerras mundiais, como ocorreu também com Etty Hillesum e Edith Stein. De inteligência brilhante, coração compassivo e solidário, entregou-se ao serviço total ao próximo. A forte empatia ao sofrimento humano e seu despojamento radical é testemunhada como realidade desde sua infância até a sua fase adulta. Seu processo interior forma-se ante as dificuldades e violências existentes, como também a busca pela verdade; a tudo isso, acrescenta-se sua formação intelectual diversificada.[56]

Weil aproximou-se de substanciosas filosofias, que constituíram seu pensamento. Do tríptico que formavam as colunas da filosofia francesa de sua época – Platão, Descartes e Kant –, a autora bebeu como de uma fonte; foi influenciada por seu professor do Liceu Henri IV, Alain. A pensadora não simpatizava nem com Aristóteles nem com Tomás de Aquino, nem tampouco com Heigel, porque fizeram de suas filosofias sistemas.[57]

Seu contato com o cristianismo se deu após o período que resolveu entrar para a fábrica e se solidarizar com os outros trabalhadores; sentindo sua juventude esvair-se na fábrica, reconquistou o sentimento de sua dignidade humana – curiosamente – quando experimenta o sentimento de escravidão. Foram as experiências místicas: em Portugal, com o canto triste das mulheres dos pescadores numa procissão, porque "o cristianismo é a religião dos escravos", afirmava Simone; em Assis, na capela Santa Maria degli Angeli, na qual São Francisco de Assis rezou tantas vezes, ao cair de joelhos; na Abadia de Solesmes, nas celebrações litúrgicas da Semana Santa, com o canto gregoriano ao elevá-la à reflexão da Paixão de Cristo. Dessa última experiência, ao chegar em suas mãos o poema "Love" (Amor), chegou à mística definitiva.[58]

Em seu *Poema eucarístico*, Weil refere-se a tal experiência. Segue, abaixo, o primeiro trecho.

> Havia lá, um jovem inglês católico…ele me fez conhecer a existência desses poetas ingleses do século XVII que se chamam metafísicos. Mais tarde, ao lê-los, descobri o poema… intitulado Amor. Eu o aprendi de cor. Frequentemente, no momento culminante das crises violentas de enxaqueca, eu me exercitei em recitá-lo, aplicando a ele toda a minha atenção e aderindo de toda a minha alma à ternura que ele encerra. Eu acreditava recitá-lo apenas como um belo poema, mas, sem saber, essa recitação tinha a virtude de uma oração. Foi no decurso de uma dessas recitações que…Cristo em pessoa desceu e me tomou para si.[59]

Conclusão

Tematizar a questão do feminino no Espírito Santo, assunto complexo e perplexo, deve ser assumido, porque necessário atualmente. O regime masculinizante, ao perpetrar as sociedades ocidentais por séculos a fio, influenciou diretamente o cristianismo e sua teologia. Como contraponto, retornar às influências patrísticas e a teologia cristã oriental, tornar-se-ia um suspiro ante o problema. Ajudaria, talvez, no primeiro momento, a forma judaizante antiga de pensar, ao nomear o Espírito divino como *Ruah*, palavra hebraica de gênero feminino.

A primeira seção do presente artigo quis desenvolver uma reflexão teológica, apesar de modesta, da trajetória desse tema até a atualidade em alguns autores. Não é que, a partir de agora, se vá invocar a Deus, como deusa, ou coisa assim; mas o projetar-se além do preconceito, porque se Deus é o criador e o protótipo das criaturas, inclusive do ser humano como mulher e homem, então deve-se pensar o ser feminino em Deus. Desse modo, o nível dessa reflexão teológica atingiria a Igreja e a sociedade, por exemplo.

Outrossim, expôs-se o pensamento da pensadora alemã Edith Stein sobre tal temática; fez-se positivo pois provindo do rigor de sua pesquisa antropológico-fenomenológica, além de ser mulher, capaz de empatizar

com a questão, como ocorreu ao apontar as características consoantes entre o Espírito Divino e o feminino humano. Doador de vida, Auxiliador ou Paráclito (estar ao lado de outrem) e Amor de serviço são atributos do Espírito Santo utilizados por Stein em suas conferências de cunho católico-feministas na Europa para falar da formação feminina.

Na segunda seção do trabalho, serviu de *práxis* dessa teoria, enquadrar algumas literaturas místico-femininas nesses atributos correlacionados ao Espírito Santo. Encontrou-se uma Hildegarda de Bingen que, mesmo enferma, doou-se para emancipar seu novo mosteiro da submissão doentia e abusiva dos monges, seus coirmãos. Três séculos depois, Teresa de Jesus, com semelhante chamado, realiza algo novo na Igreja: o *descalçar-se* tão necessário à sua Ordem religiosa, nova resposta aos homens e mulheres de seu tempo. Seus escritos que, trazendo a verdade, testemunharam a espiritualidade e a mística; qualquer um poderia acessar à sua doutrina: bastasse a humildade, o desapego das criaturas e o amor ao próximo.

A partir do segundo díptico, expôs-se mulheres literárias esquecidas no anonimato. A primeira, Nísia Floresta, foi uma brasileira pioneira na defesa do ensino às moças, como também fundadora de escolas para isso. Por reprovar o machismo da época, não encontrou lugar em sua nação sendo exilada dela. A segunda literária, Cora Coralina, obrigada a abandonar cedo a escola que mal havia iniciado, porque a mulher só deveria ser doméstica, gerou sua palavra no silêncio; e, a "fabulando", na oralidade, esperou o momento para nascer sua poesia e escrita, como sua maturidade.

Finalmente, acessou-se a literatura de Weil e Hillessum; duas mulheres marcadas pela violência na qual viveram no período entreguerras, de desumanidades e de hegemonia tenebrosa. Ambas, com alma forte, foram humanizadas e capacitadas a não medir esforços pelo próximo; e, saindo de si, entenderam a importância do amor de serviço. Weil, com a mística envolta no nada, tocada por Cristo como esposa, permitiu a palavra elevar-se de sua alma. A vulnerabilidade que, marcando a mís-

tica de Hillessum, a fez encontrar-se consigo: aprendeu a dar-se como pão aos famintos, e sua voz toca os corações contemporâneos, porque anseiam o descanso em suas almas – Infinito.

Referências

ANDRADE, Paulo Fonseca; SAMUDIO, Jonas Miguel Pires. "Fala e escreves o que vês e ouves": investigando as relações entre experiência mística e escrita poética. *Anais do II SINALEL*: II Simpósio Nacional de Letras e linguística, Universidade Federal de Goiás, p. 452-466.

AUGUSTA, Nísia Floresta Brasileira. Opúsculo humanitário. *In*: DUARTE, Constância Lima. *Nísia Floresta.* Brasília-DF: Edição Massangana; Fundação Joaquim Nabuco, 2010 (Coleção educadores).

ÁLVAREZ, Tomás. *100 fichas sobre Teresa de Jesus*: para aprender e ensinar. São Paulo: Edições Carmelitanas, 2011.

BERTOLINI, Alejandro. *Empatía y Trinidad en Edith Stein:* fenomenología, teología y ontología en clave relacional. Salamanca: Secretariado Trinitário, 2013.

BINGEMER, Maria Clara Luccheti. A alteridade como caminho de superação da violência*. In: BINGEMER, Maria Clara Luccheti; PUENTE, Fernando Rey (Org.). Simone Weil e a filosofia*. São Paulo: Loyola; Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2011.

BINGEMER, Maria Clara; MARIANI, Ceci Maria Costa; MANZZATO, Antônio. Mística e poesia. *Revista Teoliterária,* v. 9, n. 17, p. 5-11, 2019.

BINGEMER, Maria Clara. Os seis cisnes e a menina: algumas reflexões sobre a salvação segundo Simone Weil. *Revista Teoliterária,* v. 1, n. 1, p. 97-123. 2011.

BINGEMER, Maria Clara. Simone Weil. In: BINGEMER, Maria Clara; PINHEIRO, Marcus Reis (Org.). *Narrativas místicas*: antologia de textos místicos da história do cristianismo. São Paulo: Paulus, 2016.

BOFF, Leonardo. *A Trindade e a sociedade.* 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

BOFF, Leonardo. *O rosto materno de Deus.* 11. ed. Petrópolis: Vozes, 2012.

BINGEN, Hildegard de. *Scivias:* Conoce los camiños. Madrid: Editorial Trotta, 1998.

CANTALAMESSA, Raniero. *O Canto do Espírito:* meditações sobre o Veni Creator. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 2013.

CONGAR, Yves M-J., Maternidad de Dios e femininidad del Espíritu. *In:* CONGAR, Yves M-J. *El Espíritu Santo*. Barcelona: Editorial Herder, 1991.

CORALINA, Cora. Minha cidade. *In:* CORALINA, Cora. *Poema dos becos de Goiás e estórias mais.* São Paulo: Global editora, 2015.

COSTA, Débora Duarte. Ordo virtutum de Hildegard de Bingen: Tradução e notas. *Revista Nunt. Antiquus*, Belo Horizonte, v. 16, n. 2, p. 147-174, 2020. Disponível em: https://periodicos.ufmg.br/index.php/nuntius_antiquus/article/view/25954 .

DUARTE, Constância Lima. *Nísia Floresta*. Brasília: Edição Massangana; Fundação Joaquim Nabuco, 2010 (Coleção Educadores).

DÜNZL, Franz. La questione dello Spirito Santo. *In*: DÜNZL, Franz. *Breve storia del dogma trinitario nella Chiesa Antica.* Brescia: Queriniana, 2007.

HILLESUM, Etty., Diaries. *In*: SÁNCHEZ, Rosana Navarro. Vulnerabilidad y espiritualidad desde el relato de Etty Hillesum. *Revista de Espiritualidad 79,* n. 315, p. 161-179, abr-jun, 2020.

HILLESUM, Etty. Diario de Etty Hillesum. *In*: PEÑA, William. Identidad, libertad y amor pleno: la experiencia mística en Etty Hillesum y Laura Montoya. *Revista de Espiritualidad 79*, n. 315, p. 229-245, abr-jun, 2020.

JARDIM, Estela Máris Medeiros. *Palavras palatáveis:* a poesia e a gastronomia como ingredientes na obra de Cora Coralina. Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, CES/JF, Dissertação, 104 p. 2018.

LADARIA, Francisco Luis. *O Deus vivo e verdadeiro:* o Mistério da Trindade. São Paulo: Loyola, 2005.

LOSSO, Eduardo Guerreiro Brito. Dossiê a mística na literatura moderna. *Revista terceira margem* n. 31, a. 19, p. 13-20, jan.-jun. 2015.

MAIA, Gisa. *O Terceiro anjo:* Ruah-Imma, o rosto feminino e materno de Deus. Salvador: Fonte Viva, 1998.

MIATELLO, André Luís Pereira. A literatura mística feminina e a escrita da História na Baixa Idade Média ocidental: entre biografia, memória e relato social, *Revista História da Historiografia,* Ouro Preto, v. 13, n. 33, p. 163-195, maio-ago. 2020.

MILANEZ, Teresinha. O Espírito Santo e o feminino. *Revista Encontros teológicos,* v. 10, n.1, p. 8-12, 1995.

NOGUEIRA, Luiz Eustáquio dos Santos. *O Espírito e o Verbo:* as duas mãos do Pai. São Paulo: Paulinas, 1995.

PEDROSA-PÁDUA, Lúcia. *Santa Teresa de Jesus:* mística e humanização. São Paulo: Paulinas, 2015.

PEÑA, William. Identidad, libertad y amor pleno: la experiencia mística en Etty Hillesum y Laura Montoya. *Revista de Espiritualidad* 79, n. 315, p. 229-245, abr-jun, 2020.

PUENTE, Fernando Rey., Duas cartografias espirituais: a pessoa em Edith Stein e o impessoal em Simone Weil. *In:* MAHFOUD, Miguel; SAVIAN FILHO, Juvenal (Org.). *Diálogos com Edith Stein*: filosofia, psicologia e educação. São Paulo: Paulus, 2017.

SÁNCHEZ, Rosana Navarro. Vulnerabilidad y espiritualidad desde el relato de Etty Hillesum. *Revista de Espiritualidad* 79, n. 315, p. 161-179, abr-jun, 2020.

SILVA, Washington Luiz Barbosa. *Corporeidade, Criação e Trindade:* contribuições de Edith Stein para uma ecologia integral. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), Dissertação, 206 p. 2023.

STEIN, Edith. Acto y potencia: estudios sobre una filosofía del ser. *In*: STEIN, Edith. *Obras completas III:* Escritos filosóficos – etapa de pensamiento cristiano. Vitoria: Ediciones El Carmen; Madrid: Editorial de Espiritualidad; Burgos: Editorial Monte Carmelo, 2002.

STEIN, Edith. Problemas da formação feminina. *In*: STEIN, Edith. *A mulher:* sua missão segundo a natureza e a graça. São Paulo: Ecclesiae, 2020.

STEIN, Edith. *Selected Writings:* with comments, reminiscences, and translations of her prayers and poems by her niece. Susanne M. Batzdorff (Org.). United States of America: Templegate Publishers, 1990.

STEIN, Edith. *Ser finito y Ser eterno:* ensayo de una ascensión al sentido del ser. México: Fondo de cultura económica, 1996.

SUSIN, Luiz Carlos. *A criação de Deus.* 2.ed. São Paulo: Paulinas; Valência: Siquém, 2010.

TERESA DE JESUS, Santa. Fundações. *In*: TERESA DE JESUS, Santa. *Obras completas.* 4. ed. São Paulo: Edições Carmelitanas; Edições Loyola, 2009b.

VETÖ, Miklos. Simone Weil e a história da filosofia. In: BINGEMER, Maria Clara. *Simone Weil e a filosofia*. São Paulo: Loyola, 2011.

YOUNG, William P. *A cabana.* São Paulo: Editora Arqueiro, 2008.

NOTAS

1 Mestre em Teologia Sistemático-Pastoral e doutorando pelo Programa de Pós-graduação em Teologia da PUC-Rio. Pertence à Ordem dos Carmelitas Descalços.

2 YOUNG, William P. *A cabana*, p. 74, 77, 101.

3 CONGAR, Yves M.-J. *Maternidad de Dios e femininidad del Espíritu*, p. 588. Como no caso do livro polêmico de Leonardo Boff, *O rosto materno de Deus*. Nele, o autor traz a hipótese de que em Maria, a Mãe de Jesus, Deus assume a forma feminina; elevando o ser feminino a um ser divino. O autor afirmará que, a partir disso, para haver uma Igreja com os pobres, será preciso apresentar um rosto materno.
4 LADARIA, Luís Francisco. *O Deus Vivo e verdadeiro*, p. 323-325.
5 DÜNZL, Franz. *La questione dello Spirito Santo*, p. 141-147.
6 MILANEZ, Teresinha. *O Espírito Santo e o feminino*, p. 8; NOGUEIRA, Luiz Eustáquio dos Santos. *O Espírito e o Verbo*, p. 127.
7 CANTALAMESSA, Raniero. *O canto do Espírito*, p. 16-17; DÜNZL, Franz. *La questione dello Spirito Santo*, p. 141-147; MILANEZ, Teresinha. *O Espírito Santo e o feminino*, p. 11; NOGUEIRA, Luiz Eustáquio dos Santos. *O Espírito e o Verbo*, p. 125-132.
8 BOFF, Leonardo. *A Trindade e a sociedade,* p. 240, 242; CONGAR, Yves M.-J. *Maternidad de Dios e femininidad del Espíritu*, p. 588, 591; MAIA, Gisa. *O terceiro anjo*, p. 12-13.
9 BOFF, Leonardo. *A Trindade e a sociedade*, p. 240; CONGAR, Yves M.-J. *Maternidad de Dios e femininidad del Espíritu*, p. 590.
10 CONGAR, Yves M-J. *Maternidad de Dios e femininidad del Espíritu*, p. 590. A Sabedoria, segundo Eclo 14, 22s, deve ser buscada como mulher; e é apresentada como esposa e mãe em Eclo 14,26s; 15,2s.
11 "Logo ao sair da água, viu os céus se abrirem e o Espírito, como pomba, descer sobre Ele" (Mc 1,10-11).
12 CONGAR, Yves M.-J. *Maternidad de Dios e femininidad del Espíritu*, p. 592-593.
13 BOFF, Leonardo. *A Trindade e a sociedade*, p. 241. Citação de São Gregório: *Orat. 31,7*. PG 36,140-146.
14 CONGAR, Yves M.-J. *Maternidad de Dios e femininidad del Espíritu*, p. 592-593.
15 *Ibid.*, p. 594-597.
16 STEIN, Edith. *Problemas da formação feminina*, p. 164.
17 *Ibid.*, p. 141-142, interpolação nossa.
18 STEIN, Edith. *Ser finito y ser eterno*, p. 432-433, grifo nosso.
19 *Ibid.*, p. 433, grifo nosso.
20 STEIN, Edith. *Acto y potencia*, p. 432, interpolação e grifo nossos.
21 STEIN, Edith. *Problemas da formação feminina*, p. 179, grifo nosso.
22 BERTOLINI, Alejandro. *Empatía y Trinidad en Edith Stein*, p. 412.
23 STEIN, Edith. *Selected Writings*, p. 93.
24 BERTOLINI, Alejandro. Empatía y Trinidad en Edith Stein, p. 412.
25 LADARIA, Luís Francisco. *O Deus vivo e verdadeiro*, p. 325-333.
26 BERTOLINI, Alejandro. *Empatía y Trinidad en Edith Stein*, p. 412.
27 STEIN, Edith. *Problemas da formação feminina*, p. 179.
28 STEIN, Edith. *Selected Writings*, p. 97.
29 BERTOLINI, Alejandro. *Empatía y Trinidad en Edith Stein*, p. 412-413; SILVA, Washington Luiz Barbosa. *Corporeidade, criação e Trindade*, p. 149; STEIN, Edith. *Problemas da formação feminina*, p. 179.
30 BERTOLINI, Alejandro. *Empatía y Trinidad en Edith Stein*, p. 412; CANTALAMESSA, Raniero. *O canto do Espírito*, p. 38-39; SUSIN, Luiz Carlos. *A criação de Deus*, p. 39.
31 BINGEMER, Maria Clara; MARIANI, Ceci Maria Costa; MANZZATO, Antônio. *Mística e poesia*, p. 5.
32 SAMUDIO, Jonas Miguel Pires; ANDRADE, Paulo Fonseca. *Fala e escreves o que vês e ouves*, p. 453-454.

33 BINGEN, Hildegard de. *Scivias*, p. 15.
34 O drama escrito pela santa é uma síntese de sua obra Scivias: o itinerário de todo o gênero humano, que, após a situação da queda, encontra em Cristo as virtudes para chegar ao céu. Provavelmente, a peça foi apresentada pelas monjas da época da fundação. Seu número corresponde ao das personagens, como as almas, o Diabo e o coro das virtudes (COSTA, Débora Duarte. *Ordo virtutum de Hildegard de Bingen*, p. 150).
35 COSTA, Débora Duarte. *Ordo virtutum de Hildegard de Bingen*, p. 149-150; SAMUDIO, Jonas Miguel Pires; ANDRADE, Paulo Fonseca. *Fala e escreves o que vês e ouves*, p. 453-454.
36 COSTA, Débora Duarte. *Ibid.*, p. 149-150; SAMUDIO, Jonas Miguel Pires; ANDRADE, Paulo Fonseca. *Ibid.*, p. 453-454.
37 MIATELLO, André Luís Pereira. *A literatura mística feminina e a escrita da história na Baixa Idade Média ocidental*, p. 167-168.
38 LOSSO, Eduardo Guerreiro Brito. *Dossiê a mística na literatura moderna*, p. 14.
39 Ao invés de um elogio, tal frase foi uma dura crítica à Teresa de Jesus pelo representante papal na Espanha, o núncio Felipe Sega.
40 ÁLVAREZ, Tomás. *100 fichas sobre Teresa de Jesus*, p. 14-23; PEDROSA-PÁDUA, Lúcia. *Santa Teresa de Jesus*, p. 31-40.
41 PEDROSA-PÁDUA, Lúcia. *Santa Teresa de Jesus*, p. 302-304.
42 ÁLVAREZ, Tomás. *100 fichas sobre Teresa de Jesus*, p. 143-165.
43 *Ibid.*, p. 144, 158.
44 TERESA DE JESUS, Santa. *Fundações*, cap. 15, art. 12, interpolação nossa.
45 LOSSO, Eduardo Guerreiro Brito. *Dossiê a mística na literatura moderna*, p. 19-20.
46 DUARTE, Constância Lima. *Nísia Floresta*, p. 11.
47 *Ibid.*, p. 12, 14, 41.
48 AUGUSTA, Nísia Floresta Brasileira. *Opúsculo humanitário*, p. 108-111. O texto é composto por 62 seções; a autora conclamará a valorização da mulher a partir das contradições dos povos. Vale a pena ser lido na íntegra.
49 JARDIM, Estela Máris Medeiros. *Palavras palatáveis*, p. 15.
50 CORALINA, Cora. *Minha cidade*, p. 18.
51 SÁNCHEZ, Rosana Navarro. *Vulnerabilidad y espiritualidad desde el relato de Etty Hillesum*, p. 162-163.
52 PEÑA, William. *Identidad, libertad y amor pleno*, p. 234-236.
53 HILLESUM, Etty. *Diário de Etty Hillesum*, p. 236.
54 SÁNCHEZ, Rosana Navarro. *Vulnerabilidad y espiritualidad desde el relato de Etty Hillesum*, p. 166-167.
55 HILLESUM, Etty. *Diaries*, n. 549, p. 166.
56 BINGEMER, Maria Clara. *A alteridade como caminho de superação da violência*, p. 132; BINGEMER, Maria Clara. *Simone Weil*, p. 343-344; PUENTE, Fernando Rey. *Duas cartografias espirituais*, p. 145-146.
57 PUENTE, Fernando Rey. *Ibid.*, p. 148; VETÖ, Miklos. *Simone Weil e a história da filosofia*, p. 14.
58 BINGEMER, Maria Clara. *Os seis cisnes e a menina*, p. 99, 108; BINGEMER, Maria Clara. *Simone Weil*, p. 345-346.
59 BINGEMER, Maria Clara. *Simone Weil*, p. 351-352. *Poema eucarístico*, de Weil, está presente nesse artigo.

4. EVANGELIZAÇÃO COMUNITÁRIA INTEGRADA: O QUE PODE ENSINAR A LITERATURA

Eduardo Marques Almeida[1]

Introdução e antecedentes

A Igreja Católica passa por desafios importantes, os quais, em sua maioria, existem há vinte séculos. O que diferencia a atualidade do passado é, em grande medida, o impacto trazido pela era digital, tanto do ponto de vista da velocidade dos fatos e notícias, quanto da disponibilidade de ferramentas de comunicação livre e em escala. Já não nos contentamos com uma verdade anunciada pela Igreja: cremos ter a nossa própria verdade. A vontade da busca da verdade se conforma com a informação curta e superficial da Internet. Adicionalmente, a comunicação digital em rede demole o que havia sobrado nas instituições e nas fontes de informação e formação baseadas na tradição e nas funções sacerdotais ou sociais.

Para fins deste estudo, podemos nomear (sem ser exaustivos) os seguintes desafios da Igreja: a dessacralização; o clericalismo, sem uma clara definição do papel dos leigos; o sincretismo religioso; e a falta de formação de evangelizadores.

A dessacralização pode ser definida como um "cristianismo sem Cristo", ou seja, a desvalorização do sagrado. Este desafio se apresenta tanto na Igreja Católica,[2] quanto nas religiões evangélicas.[3] Está muito associada

à secularização (que pode ser definida como o abandono das religiões e das instituições religiosas) e ao individualismo religioso.

A sociedade de hoje parece adotar uma visão subjetiva da fé: eu acredito na transcendência, ou mesmo em Deus e em Cristo, mas não exercito a minha fé nas igrejas, seja porque não valorizo o sagrado, seja porque não acredito na instituição "igreja".

O maior desafio da dessacralização se encontra nas cidades, nas comunidades pobres, nos edifícios, nos condomínios e nos espaços que não são físicos, mas virtuais ou existenciais (como nos grupos formados por indivíduos de mesma profissão, de mesmo gênero, de mesma faixa etária, de mesmos interesses epistemológicos ou mesmo materiais).

A dessacralização, portanto, torna o trabalho de evangelização muito mais complicado que uma simples transmissão de conhecimento. Trata-se de fazer com que os indivíduos e as comunidades voltem a *desejar* a espiritualidade do Reino de Deus, incorporada na Igreja, diante da cultura de secularização e de hostilidade ao catolicismo institucional.

O segundo importante desafio da Igreja Católica é o clericalismo, sem uma clara definição do papel dos leigos. O Papa Francisco associa o clericalismo à "autorreferencialidade", o que leva a Igreja a voltar-se somente para si mesma, afastando-se de sua missão principal: a evangelização de todos, a caridade em sua dimensão mais ampla (o amor e a justiça) e o ministério dos sacramentos. Voltar-se para si mesma, reforça o clericalismo e o distanciamento dos fiéis. O antídoto para o clericalismo, segundo o Santo Padre, é sair para as periferias existenciais (uma "Igreja em saída"), voltando-se particularmente aos Pobres.

O terceiro desafio é o sincretismo religioso utilitarista, que é consequência dos anteriores. Conceitualmente, o que ocorre é: depois de minhas decepções com as Igrejas ou, por falta de uma evangelização que me toque profundamente o coração, passo a achar que todas as religiões são iguais. Busco uma igreja que me disponibilize subsídios assistencialistas (principalmente entre as classes mais pobres) ou que me atenda a uma necessidade espiritual do momento.

Finalmente, *o quarto desafio da Igreja Católica é a falta de formação específica de evangelizadores leigos* "para que possam ter incidência significativa nos diferentes campos, sobretudo 'no vasto mundo da política, da realidade social e da economia, como também da cultura, das ciências e das artes, da vida internacional, dos meios de comunicação e de outras realidades abertas à evangelização" (DAp-283).[4]

Neste trabalho, espero reforçar a hipótese de que uma evangelização comunitária, apoiada por conceitos oferecidos pela literatura, pode ser uma obra de inspiração divina para reduzir os efeitos destes desafios.

Definição de Evangelização Comunitária Integrada

Para fins deste trabalho, a Evangelização Comunitária é definida como uma experiência de conversão em grupos pequenos, organizados por agrupamentos regionais (bairros, edifícios, capelas etc.), funcionais (estudantes, advogados, professores, donas de casa, engenheiros etc.), de gênero, de idade, de etnia, de religiosidade popular (devoções a santos, a basílicas etc.), entre outros.

Evangelizar não é somente anunciar o *querigma*, mas *converter pelo querigma*. É um processo em que tanto os evangelizadores, quanto os evangelizados se convertem juntos. Se pudéssemos comparar a evangelização a uma dança, ela seria muito mais como o tango do que como a valsa. No "tango da evangelização", cada um, evangelizador ou evangelizado, vem com o seu passado, seu estilo, mas só pode dançar se os dois quiserem e estiverem em absoluta sintonia. Na valsa, um pode guiar o outro, e o outro pode se deixar guiar. De fato, a evangelização mútua – do evangelizador e do evangelizado – é mais do que uma aspiração poética ou espiritual: é uma questão de efetividade, porque melhora continuamente a qualidade da evangelização. A conversão mútua pode não ser mais eficiente do que o simples anúncio, porque exige mais tempo e trabalho, mas é mais eficaz.

A evangelização deve ser *comunitária*, porque se trata mais do que converter o indivíduo: trata-se de converter-se com a comunidade, na comunidade, pela comunidade e para a comunidade. Portanto, a Evangelização Comunitária não pode ser vista como uma foto (um evento), mas como um filme (um processo) de maturação contínua da fé.

Finalmente, a Evangelização Comunitária deve ser *integrada*, porque é estruturada em conjunto. Didaticamente, proponho quatro fases para a ECI, as quais, apesar de possuírem um sequenciamento, têm superposições de conteúdo e de temporalidade. A figura 1 a seguir indica estas fases e a sua integralidade.

O processo da ECI pode ser analisado no contexto das três "potências" da alma indicadas por Santa Teresa d'Ávila[5]: a *vontade* (o que move a pessoa, voluntariamente, e que pode ser purificado pela virtude da caridade ou do amor), o *entendimento* (o que faz a pessoa absorver racionalmente o conteúdo de uma mensagem, e que pode ser purificado pela virtude da fé) e a *memória* (o que faz a pessoa assumir a mensagem, como algo permanente ou intermitente na sua vida, e que pode ser purificado pela virtude da esperança).

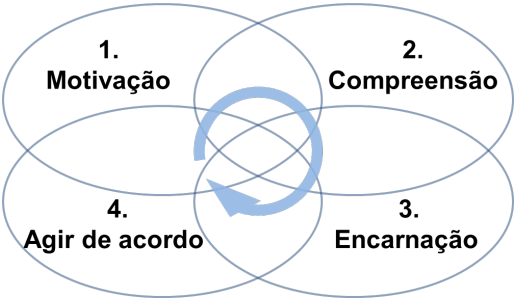

Figura 1: Componentes da Evangelização Comunitária Integrada

Na fase da *motivação*, os indivíduos desenvolvem a *vontade* de participar do processo de evangelização, para unir-se mais a Deus, através da Palavra e da Eucaristia. É um tempo, portanto, anterior às celebrações propriamente ditas da evangelização. Aqui, exercita-se a "potência" da

vontade. Apesar de parecer óbvia, porque teoricamente, todo o ser humano deveria buscar o transcendente, e de ter sido por muitos séculos evidente, pela importância que a religião católica tinha no passado, esta fase é, como vimos nos desafios apresentados anteriormente, a mais difícil. No passado, a ênfase de uma Evangelização Comunitária era posta sobre as celebrações (que influenciam especialmente a *compreensão* e a *encarnação* do *querigma*). O problema é que, a dessacralização e a secularização não só afastaram as pessoas do sagrado, como também substituíram a vontade da busca do sagrado, pelas soluções materiais, superficiais e de curto prazo. Aí está, portanto, um desafio significativo: não adianta preparar uma excelente celebração, se as pessoas não têm motivação para sequer conhecê-la.

Na fase da *compreensão*, os indivíduos e a comunidade recebem, interpretam e entendem profundamente o *querigma*. Nesta fase, portanto, exercita-se, por excelência, a "potência" do *entendimento*. Uma vez que o indivíduo decide (por sua *vontade*) participar das cerimônias de evangelização com a sua comunidade, o *entendimento* é favorecido pela abertura da mente (razão) e do coração (fé), para assimilar o *querigma*. Sem dúvida, conceitos como a *performance*, no sentido literário, têm um papel fundamental nesta fase, tanto para o esvaziamento da mente e do coração dos preconceitos, quanto para o seu preenchimento com a mensagem da evangelização, adequada a cada indivíduo ou comunidade.

Na *encarnação*, os indivíduos e a comunidade incorporam o *querigma* "na mente, no coração e nas mãos",[6] assim como nos sentidos e em todo o corpo. Não é necessário indicar que é nesta fase que a *performance* tem a sua principal utilidade. A participação dos indivíduos e da comunidade como um todo se faz não somente através da leitura, mas do corpo todo. As melhores experiências práticas de evangelização (e que se tornam místicas) são aquelas em que sentimos que todo o nosso ser (corpo, mente e alma) se integram a Deus. Os santos místicos passaram por experiências de êxtase: Paulo na conversão, Bento na gruta de Subiaco, Francisco e Pio de Pietrelcina nas impressões dos estigmas, Teresa

d'Ávila na transverberarão e na levitação, São João da Cruz e Santa Teresa de Calcutá, na "noite escura da alma", para mencionar alguns. Evidentemente, não podemos imaginar associar as celebrações da ECI a experiências intensas como estas, mas podemos sim, utilizar o conceito fundamental da corporificação (ou encarnação), como instrumento de confirmação do *entendimento* e da *memória.*[7]

Finalmente, o *"agir de acordo"* é uma fase que sucede as celebrações e confirma o *querigma* nas decisões e ações do dia a dia das pessoas, na experiência de sua vida e que serve de alimento para as celebrações de evangelização posteriores. O "agir de acordo" só funciona se a "potência" da *memória* for exercitada: só adotamos como conduta o que aprendemos e guardamos na mente. Por isso, a *performance* – e os demais conceitos da literatura – são importantes não só durante as celebrações, mas também depois delas, através de mecanismos que reforcem o *entendimento* e a *memória* no dia a dia, tornando o *querigma* em um hábito tanto para os indivíduos, quanto para a comunidade.

Como mencionado antes, as quatro fases apresentadas não devem ser vistas como sequenciais. Elas se superpõem de acordo com condicionantes como o grau de espiritualidade, de educação, e de vontade de cada indivíduo e da comunidade. No entanto, podemos concordar que o processo de ECI só será eficaz, se transformar a pessoa e a comunidade em um caminho de *conversão*, em que se inicia a caminhar através da *vontade*, só se conhece a direção do caminho pelo *entendimento* livre e voluntário, e só se dá cada passo, pela *vontade* e pela *memória* integradas.

O que podemos aprender da Literatura: o caso das obras do Padre André Araújo, SJ

Qualquer aproximação que queiramos fazer sobre Deus é imperfeita e limitada: depende da forma como Ele se apresenta a nós e da forma como conseguimos expressá-Lo por meio de nossa linguagem (do Logos). Daí

a importância da Literatura! Ela (em particular, a poesia) é uma expressão da Teologia! Neste trabalho, enfocarei a atenção sobre quatro destes conceitos: a mimese, a simulação, a fabulação e a performance.

A *mimese* é uma representação, um simulacro, de um objeto que conhecemos como realidade. A arte, mais precisamente a literatura, é mimética, porque o homem traz as suas noções de realidade para ela, tendo em sua obra elementos que permeiam traços reais, mesmo que sejam essencialmente ficcionais. Portanto, a literatura e a arte em geral, não copiam literalmente a realidade, mas a simulam. As obras literárias, então, não são criadas a partir de uma busca pela representação fiel do real ou da verdade, mas sim, pela premissa da criação ficcional de caráter imaginativo que é estabelecida pela relação que seu criador, o autor, possui da realidade.[8]

Ao aplicarmos este conceito à ECI, de maneira geral, podemos fazer com que uma poesia ou uma pintura que traduza uma parábola, como a do Bom Samaritano, por exemplo, feitas por alguém da comunidade possam se traduzir em uma *mimese* do texto bíblico, mas também da realidade em que vive a comunidade.

A *simulação* é "uma experimentação com um modelo que imita certos aspectos da realidade, o que permite trabalhar em condições semelhantes às reais, mas com variáveis controladas e num ambiente que se assemelha ao real, embora criado ou acondicionado artificialmente".[9] Enquanto a *mimese* é um simulacro de um *objeto* da realidade, a *simulação* é um modelo do *funcionamento* da realidade.

A *simulação* pode ser um elemento muito interessante para representar um movimento mostrado em um texto bíblico que expressa um processo com etapas bem definidas com significados diferentes, mas complementares. Um bom exemplo para a Evangelização Comunitária, seria simular a Parábola do Semeador, em um jardim da comunidade, mostrando o que passa com sementes que caem em um caminho (e servem de alimentos para os pássaros), sobre as pedras, entre os espinhos e em terra boa.

A *fabulação* se refere ao ato de criar estórias de ficção, normalmente associadas a uma mensagem de ética ou moral. É também um mecanismo importante para a geração, transmissão e aquisição de *entendimento* tanto no ritual literário (mais conhecido), quanto no ritual de Evangelização Comunitária. As parábolas são, por excelência, fábulas com grande profundidade psicológica, antropológica e, muitas vezes, sociológica. Se refletirmos sobre as parábolas, estendendo sua *fabulação* sobre o ambiente, a história, o dia a dia e os desejos (sonhos) da comunidade, podemos facilitar em muito o *entendimento* de sua mensagem e, por conseguinte, a fixação (memorização) do conhecimento nos participantes das celebrações.

Leda Martins[10] apresenta, por exemplo, o caso das congadas[11], como originárias de uma *fabulação* ("rito de passagem de uma situação de aflição, fragmentação e desordem") da escravidão no Brasil, configurando-se em performances incorporadas (cantos, danças, figurinos, adereços, objetos cerimoniais, cenários, cortejos e festejos dos congados) que se transformam em conhecimento e *memória* ao longo da história. Importante mencionar que as performances dos congados se utilizam não somente do corpo, mas também – por mimese – dos espaços que expressam a integração africana e cristã do "consagrado e reterritorializado": "os cortejos e caminhadas revisitam lugares reconhecidos, refazem só circuitos em torno de mastros, cruzeiros e igrejas, percorrem caminhos antes talhados pelos antepassados e trilham novas estradas".[12]

A *fabulação* é muito interessante, para contar a estória de pessoas reais ou fictícias da comunidade. Para isso, é necessário deixar que os indivíduos e a comunidade se encarreguem de desenvolver a *fabulação*, porque dificilmente os evangelizadores serão capazes de interpretar completamente os detalhes do dia a dia da comunidade. Uma abordagem interessante para a evangelização – muito semelhante ao que Leda Martins indica sobre as congadas – é trazer uma *fabulação* comunitária para as celebrações, identificar um texto bíblico que seja correlato e pedir aos participantes que desenvolvam (e executem)

mecanismos de performance que associem os dois (a *fabulação* e a leitura). Este tipo de método realiza na prática, o que o Papa Francisco insiste: realizar a evangelização não *para* os Pobres, mas *com* os Pobres, deixando que Eles sejam, literalmente, os protagonistas da história e da estória.

Finalmente, a *performance* na arte "designa um ato de comunicação como tal, refere-se a um momento tomado como presente. […] Significa a presença concreta de participantes implicados neste ato de maneira imediata. […] Ela faz as virtualidades 'passarem ao ato', fora de toda a consideração do tempo. Por isso mesmo, a *performance* é a única que realiza aquilo que os autores alemães, a propósito da percepção, chamam de 'concretização'".[13] A *performance* é importante, porque "é reconhecimento. A *performance* realiza, concretiza, faz passar algo que eu reconheço, da virtualidade à atualidade".[14] Podemos dizer, portanto, que a *performance* realiza a *mimese*, a *simulação* e a *fabulação*.

Considerando que toda a transformação duradoura depende não só do *entendimento* (conhecimento), mas também da *memória*, a *performance* se apresenta como um meio extraordinário de acumulação.

Para exemplificar os conceitos de literatura apresentados (*mimese*, *simulação*, *fabulação* e *performance*), foram analisadas três produções literárias do Padre André Araújo, SJ. O livro *A Vila do Sino*[15] traduz a cultura popular da vida do interior do Brasil, evangelizando através da literatura (em particular, da poesia) e da arte pictórica integradas: "a Vila do Sino é um lugar mágico porque é todo o lugar sem ser lugar nenhum", indica o seu prefácio. O livro *Sagrado Primitivo*[16], igualmente, traduz a cultura popular do Brasil, fabulando sobre temas como pobreza, desigualdade, racismo e desrespeito relacionado ao gênero. Igualmente, evangeliza através da literatura e da pintura integradas, com indicações sobre os anjos e a vida de santos da Igreja. Finalmente, os *Esquemas de Oração,*[17] são celebrações da Palavra, onde poesia, prosa, leituras bíblicas e reflexões se unem em um só conjunto, para tratar um tema de reflexão.

Na verdade, cada obra destas três publicações pode ser interpretada como um exemplo de mais de um conceito da literatura, aplicada à ECI (e esta é uma de suas belezas). Aqui, apresentarei uma ou outra interpretação, com o risco de errar ou ser limitado sobre a intenção dos autores. Como a alma do leitor e "vedor" das obras se abre para o infinito, e se projeta sobre elas, tudo é possível na sua interpretação.

O livro *A Vila do Sino* apresenta um rico conjunto de exemplos dos quatro conceitos. Cada obra possui um texto literário (normalmente, uma poesia) e uma pintura. "Tem Deus" (p. 10-12) faz um simulacro (*mimese*) do ambiente do interior de Minas Gerais (as serras, a escola, a vila), assim como apresenta um interessante exemplo de *simulação* em sua poesia: "Tem Deus" simula as badaladas de um sino e o processo de chamamento do povo para rezar na capela. "Tem Deus" é uma fabulação da vida do interior, onde o sino da igreja indica uma notícia de falecimento ou uma informação de utilidade pública. "Moacir" (p. 14-15) e "Rosário" (p. 16-17) apresentam *mimeses*, respectivamente do homem e da mulher de fé do campo. Cinco obras seguintes a estas ("Ametista" – p. 18-19, "Silvano" – p. 20-21, "Cândida" – p. 22-23, "Zé Elias" – p. 24-25, e "Rita" – p. 28-29) apresentam *simulações* de movimentos de habitantes do interior do Brasil: de dança, da vida do homem ou da mulher, da rotina da professora e da venda de pão. "Alice" (p. 26-27) é um bom exemplo de *mimese* (vida do campo e cuidado com sementes) e de *fabulação* (a semente como na Parábola do Semeador do Evangelho). "Bento" (p. 32-33) é, ao mesmo tempo, uma *mimese* da vida sofrida de uma criança do interior e uma *fabulação* com São Bento. "Beatriz" (p. 34-35) faz uma simulação do trabalho das lavadeiras no rio. "Lino" (p. 38-39) *simula* a construção de uma casa e é uma *fabulação* de um trabalhador da construção. Interessante que, em muitas obras, a leitura das poesias poderia se tornar facilmente, uma *performance* das *mimeses*, das *simulações* e das *fabulações*.

O livro *Sagrado Primitivo* apresenta obras com a mesma linha de um texto literário e uma pintura, tratando temas religiosos no contexto de pessoas simples. "Dona Hermínia" (p. 10-11) é uma *fabulação* da teo-

logia dos anjos e de religião (*religare* pessoas com anjos), personificados na senhora simples do campo que morreu e "virou anjo". A "Proteção da Fauna" (p. 12-13) é uma *fabulação* de anjos e da natureza, como criação de Deus. Já "Proteção da Flora" (p. 18-19) faz uma *mimese* da infância no interior e uma *fabulação* do anjo com a natureza. "Aconchego" (p. 20-21) é uma *fábula* do aconchego que podemos ter na Sagrada Família. "Proteção dos Mares – A Pesca" (p. 28-29) é uma *mimese* da natureza com a analogia do amor de Cristo no Evangelho. As obras "Espírito de Deus" (p. 32-33), "Igualdade" (p. 34-35) e "Virgo Maria" (p. 36-37) são *fabulações* de temas sociais, respectivamente, sobre a igualdade de gênero, a igualdade racial e a atenção aos excluídos e marginalizados. Igualmente, na maioria das obras, a leitura das poesias, poderia se tornar facilmente, uma *performance* das *mimeses*, das *simulações* e das *fabulações*.

Finalmente, e, em estilo diferente, os *Esquemas de Oração* são modelos muito interessantes que podem ser utilizados *ipsis litteris* em Celebrações da Palavra da Evangelização Comunitária. São um conjunto de *fabulações* sobre temas teológicos, com a *performance* feita pela declamação de poesias de autores conhecidos correlatas aos temas e por perguntas e respostas dos participantes.

"Eis-me aqui!" é uma *fabulação* que faz um chamado à ordenação dos afetos, a estar presente nos eventos da vida (inclusive, na própria celebração) e a refletir sobre uma relação teológico-antropológica fundamental (eu e meu *self*). Possui também uma *performance* da declamação de poesia de Guimarães Rosa. "Tudo o que existe canta do Senhor…" é uma *fabulação* que faz um chamado a refletir três relações teológico-antropológicas fundamentais (eu e o outro, eu e o cosmos e eu e Deus); possui também uma poesia de Clarice Lispector. "Olhar que salva o mundo" é uma *mimese* da semente que cai em terreno raso, uma *fabulação* da Parábola do semeador e a *performance* por poesia de Alberto Caeiro. Os demais esquemas de oração seguem este mesmo estilo: um assunto tema como *fabulação*, a *performance* por uma poesia e pela reflexão de textos bíblicos, orientadas por perguntas sobre o tema.

Lições aprendidas da performance para a Evangelização Comunitária Integrada

Os quatro conceitos da literatura – e da arte em geral – apresentados (*mimese, simulação, fabulação* e *performance*), na realidade, se completam e se alimentam na ECI. De fato, ao invés de escolher o texto bíblico e construir a *fabulação* sobre ele, pode-se definir um tema de *fabulação* comunitária para as celebrações e identificar um ou mais textos bíblicos ou literários que sejam correlatos. Em consequência, pode-se pedir aos participantes que desenvolvam mecanismos de *performance* que associem os dois (a *fabulação* e a leitura). Efetivamente, se conseguirmos juntar a *performance* à *fabulação* correspondente, poderemos chegar a graus de *entendimento* do *querigma* tais que a sua memorização e incorporação ao dia a dia da comunidade se tornem quase consequências naturais. Este é o princípio dos *Esquemas de Oração* do Padre André Araújo, analisados anteriormente.

Por exemplo, mais especificamente, se o tema fabulado for a "sensibilidade para o próximo", podemos buscar textos bíblicos, como a Parábola do Bom Samaritano e a Parábola do Rico e de Lázaro, colocar a mensagem fabulada nas condições específicas da comunidade (do ambiente físico, das necessidades das pessoas, da cultura associada ao lazer comunitário) e desenvolver uma série de mecanismos de *performance* em torno delas (peças de teatro, desenhos, vídeos etc.).

Dentre os quatro conceitos apresentados, enfocarei a atenção, neste trabalho, sobre a contribuição que a *performance* pode oferecer à ECI, em suas quatro fases apresentadas (motivação, compreensão, encarnação e agir de acordo). Esta escolha de enfoque se dá pela importância lúdica que a *performance* pode ter nas celebrações de evangelização comunitária. O objetivo aqui é trazer lições que possam ser utilizadas no desenho de uma catequese efetiva, em grande medida, associando ao que aprendemos das obras do Padre André Araújo.

Na literatura, a performance efetiva deve estar associada ao prazer, o que também é fundamental para a ECI. Não pode haver uma efetiva *performance*, se ela não vier acompanhada de prazer.

Na ECI, igualmente, a interação com a mensagem, feita através de vários meios (leitura, escuta, visualização de arte pictórica, dança etc.) deve propiciar um prazer único entre o participante (evangelizador e evangelizado) e a mensagem. O prazer é fundamental, particularmente, nas três primeiras fases da ECI. As pessoas têm que se sentir motivadas a participar, se escutarem de outras que nas celebrações, existe um ambiente onde podem viver o seu quotidiano de forma alegre e positiva, não incutindo culpas e mais dificuldades do que já têm em seu dia a dia. Igualmente, o prazer aumenta o interesse pela compreensão da mensagem.

No livro *A Vila do Sino* do Padre André Araújo, a associação dos temas escolhidos com o dia a dia de uma cidade do interior traz ao leitor a memória do prazer deste ambiente, seja para quem já viveu ou já teve contato com ele, através da leitura e de outras formas de arte.

A performance deve permitir que o entendimento seja feito não somente pela mente, mas por todo o corpo. Incorporar significa utilizar todos os recursos psicofisiológicos dos indivíduos, assim como sociais e culturais da comunidade literária. "Ora, não somente o conhecimento se faz pelo corpo, mas ele é, em seu princípio, conhecimento do corpo."[18] Portanto, a incorporação possibilita que todo o corpo (mente, corpo físico e psique) seja alterado pela mensagem. É mais do que falar e escutar a poesia (voz), ou ler (visão), ou musicar (escuta), ou dançar (movimento), ou pintar (visão e tato), ou teatralizar (visão e escuta). É fazer tudo isso, com todo o corpo engajado no significado.

Mais especificamente, a *performance* está relacionada ao prazer de um corpo que é o sujeito do ritual: ele é um "portal de alteridades",[19] com seus sentidos, suas características físicas e psicológicas. Que um texto seja reconhecido por poético (literário) ou não, depende do sentimento que nosso corpo tem. "É necessário que produza seus efeitos; isto é, que nos dê prazer. É este, a meu ver, um critério absoluto. Quando não há prazer – ou ele cessa – o texto muda de natureza".

"O corpo em *performance* é, não apenas, expressão ou representação de uma ação que nos remete simbolicamente a um sentido, mas

principalmente local de inscrição de conhecimento, conhecimento este que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia; nos solfejos da vocalidade, assim como nos adereços que 'performaticamente' o recobrem": o corpo é o "portal da sabedoria".[20] Com a *performance*, podemos desenvolver, expressar e adquirir conhecimentos que, muitas vezes, não conseguimos somente na leitura: "as performances revelam o que os textos escondem".

Na ECI, se todo o corpo participa das celebrações com prazer, emoção e alegria, a encarnação do *querigma* se torna mais efetivo, e, por consequência, a transformação da alma. Para participar e compreender efetivamente, tenho que materializar e interiorizar a mensagem simples e objetiva, apropriando-me dela e tornando-a movedora das vísceras e dos ritmos sanguíneos, com a vontade de me (re)construir. Se isso não ocorrer, é porque a evangelização não cumpriu o seu objetivo, seja pelo ritual mal performado ou pela "alienação crítica" dos participantes: em geral pelos dois fatores.

Portanto, a ECI deve permitir o acesso à compreensão de forma equalitária, tanto à leitura de texto, quanto à leitura pelo corpo como um todo (audição, gestos, visualização de arte, tato, até mesmo, olfato). Os exercícios do ritual da fase de *entendimento*, na ECI, devem motivar a interação e a integralidade entre a mensagem e o corpo de cada participante. A melhor forma de se imaginar o milagre das Bodas de Caná é provando água e vinho (de boa e de má qualidade).

Analogamente à incorporação literária, a encarnação da mensagem no ritual de evangelização deve ser alcançada utilizando todos os recursos psicofisiológicos dos indivíduos (a encarnação individual), assim como sociais e culturais da comunidade (a encarnação comunitária). O ideal, portanto, é que todo o corpo (razão, corpo físico e alma) seja levado à conversão integral. Os meios (fala, escuta, movimento, visão, tato), assim como os instrumentos (enunciação, leitura, música, dança, pintura, teatro) devem ser ajustados a cada comunidade, ajustando a *performance* para a encarnação comunitária do significado.

Portanto, na ECI, é necessário levar em conta que ambos (evangelizadores e evangelizados) são sujeitos do ritual, além do contexto e do texto (arte) que são os objetos do mesmo. O corpo de ambos (evangelizador e evangelizado) deve participar do ritual de forma integral, porque seria a única forma de realizá-lo na sua integridade.

Assim como no ritual literário, no corpo, a *performance* gera e armazena conhecimento, através do *entendimento* e da *memória*. Em uma visão mais ampla do ritual de ECI, na mística, também se verifica a geração de conhecimento no corpo. Santa Teresa d'Ávila, por exemplo, viveu em um tempo em que a mística era, para as mulheres, uma espécie de libertação do confinamento e do veto ao acesso ao conhecimento. Como afirma a teóloga Maria Clara Bingemer, "pela virtude da graça e da presença amorosa de Deus que (as mulheres místicas) experienciavam, tinham, além do acesso à fonte do *entendimento*, como também, passavam a possuir uma missão intelectual, institucional e literária. Existe, na experiência mística, um sentimento de transitoriedade da escuridão para a luz, da ignorância para a sabedoria, o que nos abre para uma visão e consciência de novas inspirações e revelações".[21] Bingemer diz ainda que o "misticismo é conhecimento, mas um conhecimento que vem da experiência e onde inteligência e intelecto aparecem depois, no sentido de capturar e interpretar, não a experiência em termos abstratos, mas o que o sujeito concreto sente, os sentimentos de quem está no centro do ato da experiência. E estes sentimentos implicam em uma alteridade e em um relacionamento que fala, dialoga e ensina. O que é trazido através deste relacionamento são novas iluminações e inspirações, gerando novo conhecimento". Para São Tomás de Aquino (1225-1274), a mística é o conhecimento de Deus através da experiência (*cognitio Dei experimentalis*). Seus três graus de mística (purgativo, iluminativo e unitivo) apresentados de diversas formas, levam à aquisição do conhecimento, do ser mais sábio e maduro na espiritualidade e no corpo. Esta mesma definição foi retomada por Jacques Maritain (1882-1973): a mística é um conhecimento experiencial integral (do corpo, da mente e da alma) das coisas profundas de Deus.

Colocando em termos práticos, se conseguirmos transformar o ritual de ECI em uma experiência mística, seremos capazes de encarnar um conhecimento que, de outra forma, não conseguiríamos: um conhecimento profundo de Deus, no sentido joanino, que leva à integração dos participantes com Ele. Compreendo que este é o grau de "performance"[22] da *performance* que deveríamos alcançar, realizando no corpo a encarnação de Deus, não somente pela Eucaristia (parte da celebração), mas também por todo o ritual de evangelização. Os instrumentos da arte, de todas as formas, ajudam os participantes a alcançarem este estágio (quase ascético) de união com Deus, porque abrem a alma, a mente e o corpo para o transcendente.

Obras como "Teca", "Maria das Tranças" e "Ametista" do livro *A Vila do Sino*, dentre outras do Padre André Araújo, associam o corpo (e a alma) aos temas do dia a dia do interior, aos movimentos da dança e do trabalho. Vários dos vídeos do Padre Alexandre Raimundo (de Catequese Narrativa), por exemplo, convidam a aprofundar a relação do corpo com um tema do *querigma*.

A performance permite ambientes não hierarquizados à ECI. Leda Martins compara a *performance* a um leque (ou ventilador) e a uma rede, onde ambientes não hierarquizados, horizontalizados e em continuum, permitem a transferência ao cotidiano dos participantes. "Como um *leque*, inclui por aderência modal ritos, performances do cotidiano, cenas familiares, atividades lúdicas, o teatro, a dança, processos do fazer artístico, assim como, dentre outras práticas, performances de grande magnitude. […] Pensando como *rede*, em um outro desenho e visada epistemológica, este sistema organiza-se mais dinamicamente, não mais pelas relações de disposição de continuum, mas, sobretudo pelas interações ali processadas".[23]

A ECI se torna efetiva, se os próprios indivíduos e a comunidade forem pouco a pouco aderindo aos ritos, associando-os ao cotidiano, ao mesmo tempo que espalhando o seu efeito às suas próprias redes do tecido social comunitário. O conceito "Tem Deus" do livro *A Vila do Sino*

do Padre André Araújo, por exemplo, traz a vida de cada indivíduo, sujeito das obras literárias e de pintura, para entorno comunitário da igreja da cidade do interior, que a chama e une através do sino.

A performance não é somente um ato, mas um processo contínuo. Leda Martins define "estruturas profundas que nos conectam performaticamente",[24] por algumas características: (1) pelas modulações ou qualidades (repetitividade, provisoriedade, incompletude, transitoriedade, modos de duração e de consignação do espaço, etc.); (2) pelas técnicas e procedimentos; (3) pelas relações entre os performers e sua audiência, real ou virtual; (4) pela inclusão ou exclusão de atividades pré e pós *performance* que, em muitas práticas, constituem a própria *performance*; e (5) pelos seus efeitos imediatos e/ou extensivos, em termos históricos, culturais e sociais.

"Para Hymes […] *performance* é uma conduta na qual o sujeito assume aberta e funcionalmente a responsabilidade".[25] Esta responsabilidade leva a comportamentos do sujeito tanto no momento da interação com a leitura e expressão oral, quanto a posteriori, através da "reiterabilidade", da realização de "comportamentos que se repetem indefinidamente, sem serem sentidos como redundantes". A *performance* literária se repete – "sempre passível de reinvenção"[26] – como, por exemplo, uma peça de teatro ou a poesia, que Zumthor chama de "poesia vocal" e que "repousa, em última análise, em um fato de ritualização da linguagem".

Este é exatamente o conceito da ECI. Ela deve trazer repetições das mensagens importantes, sempre com inovação e com "reinvenção" da *performance*. A *performance* prepara a fase posterior à sua execução (ou celebração), o "agir de acordo" que pode ser uma "ação repetida" a partir da mensagem compreendida, incorporada e transformadora do ser.

Na performance, o leitor é maior do que a leitura e o participante maior do que o significante. "Eu (autor) me coloco no ponto de vista do leitor, mais do que da leitura, no sentido em que esta palavra designa abstratamente uma operação. O que eu questiono é o leitor lendo, operador da ação de ler".[27] Portanto, com a performance o auto centrismo do autor

ou do texto se dilui no consenso comunitário e na participação de todos. Assim, a evangelização pelo testemunho ganha uma amplitude de diálogo performando a mimese, a simulação ou a fabulação.

Na ECI, a leitura (e mesmo a interpretação da mesma) são apenas veículos para a transmissão de uma mensagem (simples) que deve ser compreendida, incorporada, transformada em objeto de conversão e de ação posterior. O importante não é só a qualidade da performance, mas, antes, a sua efetividade para a conversão de cada comunidade, especificamente. O conceito dos *Esquemas de Oração* do Padre André Araújo é o do "mergulho" do participante nos textos literário e bíblico para avaliar sua vida e retirar alguma lição para o futuro. Mais importante é a reflexão que os textos.

A performance é sempre sinérgica com a cultura da comunidade. "Pensar uma poética da performance exigiria de nós considerar não apenas o modo, o escopo, o tamanho e a duração da *performance*, como também seu deslocamento e sua extensão através das fronteiras culturais e sua penetração nos mais profundos estratos da experiência histórica, pessoal e neurológica humana".[28]

Esta necessidade de "inculturação da mensagem" é fundamental na ECI. Seguramente, para cada mensagem, os meios devem ser ajustados a cada comunidade. Imagino que, por exemplo, para uma mesma mensagem de *esperança*, os significantes aplicáveis a uma comunidade de advogados devem ser diferentes dos mesmos indicados para uma comunidade de agentes de saúde. A maioria das obras dos livros *A Vila do Sino* e *Sagrado Primitivo* associam as pessoas e as figuras dos anjos e santos ao dia a dia do povo do interior, com seus hábitos, seus trabalhos e suas dificuldades.

A performance pode e deve ser situacional. "A *performance* se situa num contexto ao mesmo tempo cultural e situacional: nesse contexto, ela aparece como uma 'emergência', um fenômeno que sai desse contexto ao mesmo tempo em que nele encontra lugar. Algo se criou, atingiu a plenitude e, assim, ultrapassa o curso comum dos acontecimentos".[29]

Quem planeja uma celebração de ECI, deve considerar o momento por que passa a comunidade: a mensagem e a *performance* devem ser planejadas de dentro para fora da comunidade e não no sentido inverso. Um mesmo texto (ou mensagem) pode ser percebido de forma totalmente diferente em condições de tempo e espaço diferentes. Se a comunidade passa por um desafio de saúde entre seus membros, por exemplo, ainda que as leituras dominicais sejam dirigidas a outro assunto, é aconselhável escolher leituras e meios de *performance* que falem sobre a misericórdia de Jesus, frente às situações de saúde com que se deparava em sua vida pública.

A performance atua sobre o conhecimento e o entendimento da mensagem. "A *performance*, de qualquer forma, modifica o conhecimento." Mais especificamente, na literatura, Zumthor[30] indica que "o que na *performance* oral pura é realidade experimentada, é na leitura, da ordem do desejo". Portanto, a *performance* é muito mais do que um simples ato artístico: ela tem uma ação modificadora do sujeito e do seu conhecimento sobre a mensagem.[31]

Uma celebração de evangelização deve ser planejada para que a *performance* – não só o texto bíblico do *querigma* – seja realizada para incorporar o *entendimento* e a encarnação da mensagem. Por exemplo, é muito importante que a mensagem seja expressa em uma ou duas palavras-chave que possam resumi-la de forma simples e precisa. O significante deve enfatizar esta palavra, para facilitar todas as fases do ritual, tanto para os evangelizadores, quanto para os evangelizados. A *performance*, portanto, permite compreender o significado através de um significante simples e repetido, mas sempre renovado.

O *entendimento* se "entende como uma interioridade"[32] e exige a liberdade de preconceitos. "Compreender-se naquilo que se compreende. Ora, compreender-se não será surpreender-se na ação das próprias vísceras, dos ritmos sanguíneos, com o que em nós o contato poético coloca em balanço? Todo texto poético é, nesse sentido performativo, na medida em que aí ouvimos, e não de maneira metafórica, aquilo que

ele nos diz." O *entendimento* exige, portanto, uma "desalienação crítica", eliminando o "preconceito literário".

Analogamente ao ritual literário, é necessário na ECI, reforçar o pré-exercício da via mística purgativa, para expurgar (ou reduzir) os obstáculos culturais, assim como a projeção dos preconceitos, dos complexos e das censuras, fazendo com que os participantes estejam com o espírito aberto (e vazio) para a via mística iluminativa. Na psicologia, este processo se chama recebe na atualidade, o nome de "*mindfulness*". O vazio é um estado importante para o aprendizado, para a encarnação da mensagem e para o prazer da performance.

Conclusão

Caminhar o caminho da literatura para implantar uma efetiva evangelização comunitária é realizar a fé nas transformações sociais, econômicas e políticas do Brasil e do mundo. É muito difícil lidar com os desafios da evangelização da Igreja Católica atual (a dessacralização, o clericalismo, o sincretismo religioso e a falta de formação de evangelizadores), e transformá-los em um kairós de salvação mútua dos evangelizadores e dos evangelizados. Mas, como na Ecologia Integral, é necessário recuperar o passado, agir responsavelmente no presente e preservar um futuro de liberdade e desenvolvimento. Não há outra saída.

A literatura oferece um importante pano de fundo para o desenho de uma evangelização comunitária efetiva. De forma prática e análoga aos *Esquemas de Oração* do Padre André Araújo, SJ., para a formação dos evangelizadores, seria extraordinário criar um mecanismo (digital ou não) que armazenasse instrumentos de *mimese*, *simulação*, *fabulação* e *performance* por tema de evangelização, acrescentando textos bíblicos e literários. Por exemplo, ao falar sobre *compaixão*, com base na Parábola do Bom Samaritano, seria interessante armazenar poesias, vídeos, roteiros de teatro etc. sobre o assunto, para planejamento e execução das celebrações correspondentes.

Exige-se hoje uma inovação que vai além de pregar: é necessário recuperar em nós, pessoas sem tempo e sem motivação "pelas coisas do alto" – em particular os Pobres, nossos "mestres e senhores"[33] que vivem nas cidades, o anseio pelo encontro da beleza do Reino de Deus que reside dentro de nós. Não é uma tarefa fácil e a solução não pode "ser fabricada nas oficinas de pastoral": não é uma evangelização para as comunidades, mas com elas, saindo da paróquia para as periferias existenciais, vivendo no encontro com elas, escutando pelo espírito, aprendendo com elas, arriscando testar com elas novos modelos e convertendo-se com elas.

Ao ver as obras inacabadas da Galleria dell'Accademia de Florença,[34] recordamos o gênio Michelangelo que não se considerava um escultor, mas um trabalhador que simplesmente tirava as pedras que não serviam e fazia transparecer a beleza que já existia antes, dentro da pedra bruta. É esta a tarefa do evangelizador (ou da evangelizadora) de comunidades.

Utilizar as experiências da arte (em particular, a literatura), retirando as "pedras que não servem" e ajustando à realidade de cada comunidade, é uma atitude humilde de um trabalhador da vinha que ajuda os indivíduos e as comunidades a revelarem a beleza do Cristo evangelizador e salvador que já existe dentro deles. Ao mesmo tempo, o evangelizador descobre a beleza que existe dentro de si: "conhece-te, aceita-te, supera-te".[35] Há que arriscar e pensar que não é uma obra nossa e nem é para o nosso tempo: o evangelizador não é um operário da colheita, mas um semeador.

Referências

ANDRADE, Paulo Fernando Carneiro. "O Censo de 2010 e as religiões no Brasil. Reflexões Teológicas em uma perspectiva católica", 2012, artigo compartilhado no curso de Mestrado em Teologia da PUC-Rio.

ARAÚJO, André, *Esquemas de Oração* – Conjunto de Reflexões para a Celebração da Palavra.

ARAÚJO, André; LACERDINE, Geraldo. *A Vila do Sino*. Recife: FacForm, 2019.
BINGEMER, Maria Clara. "Mystical Experience: Women's Pathway to Knowledge," *Religions open access journal on religions and theology*, 2023.
CNBB. Documento "Comunidade de Comunidades: Uma nova Paróquia", 2013.
D'ÁVILA, Santa Teresa. *Livro da vida*. São Paulo: Editora Paulus, 2020.
DICASTÉRIO PARA A DOUTRINA DA FÉ, "Declaração Dignitas infinita sobre a Dignidade Humana". Disponível em: www.vatican.va, 2/4/2024. Acesso em: 15 maio 2024.
GARCIA RUBIO, Alfonso. *Antropologia Teológica*: Salvação cristã: salvos de quê e para quê?. Petrópolis: Vozes. Petrópolis, 2019.
HORTON, Michael. *Cristianismo sem Cristo*. Rio de Janeiro: Cultura Cristã, 2019.
LACERDINE, Geraldo; e ARAÚJO, André. *Sagrado Primitivo – O Intermédio de Dois Mundos*. São Paulo: Edições Loyola Jesuítas, 2017.
MARTINS, Leda. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. *Letras*, n. 26, p. 63-81, 2003.
PINHEIRO, Lucas, 15/04/2022, Disponível em: https://www.blogletras.com/2022/04/mimesis-e-sua-importancia-para-o-estudo.html. Acesso em: 15 maio 2024.
ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: EDUC, 2000.

NOTAS

1 Mestre em Administração Pública pela Universidade de Harvard. Mestre em Administração pelo Instituto de Pós-Graduação e Pesquisa em Administração da Universidade Federal do Rio de Janeiro (Coppead-UFRJ). Mestre em Engenharia Civil pelo Instituto Alberto Luiz Coimbra de Pós-Graduação e Pesquisa de Engenharia da UFRJ (Coppe/UFRJ). Mestrando em Teologia pela PUC-Rio.

2 PAPA FRANCISCO, *Audiência geral*, 3 fev. 2021, quando menciona a importância da liturgia na vida do cristão.

3 HORTON, Michael. *Cristianismo sem Cristo*, [*n. p.*].

4 CONSELHO EPISCOPAL LATINO-AMERICANO. *Documento de Aparecida*, [*n. p.*].

5 5 D'ÁVILA, Teresa. Livro da vida, [*n. p.*]. A purificação das potências pelas virtudes teologais é feita, como indica São João da Cruz, pela "noite ativa dos sentidos", ou seja, pela via purgativa (anterior às vias iluminativa e unitiva), conseguida por meio de penitências e mortificações.

6 PAPA FRANCISCO, *Audiência geral*, [*n. p.*].

7 BINGEMER, Maria Clara. *Mystical Experience*: Women's Pathway to Knowledge, [*n. p.*].
8 PINHEIRO, Lucas, 15 abr. 2022. Disponível em: https://www.blogletras.com/2022/04/mimesis-e-sua-importancia-para-o-estudo.html. Acesso em: 15 maio 2024.
9 Disponível em: https://conceito.de/simulacao. Acesso em: 15 maio 2024.
10 MARTINS, Leda. *Performances da oralitura*: corpo, lugar da memória, [*n. p.*].
11 Congadas são manifestações culturais e religiosas que envolvem dança, canto, teatro e outros instrumentos artísticos, mesclando fontes e divindades cristãs e africanas no Brasil e iniciadas pelos africanos escravizados.
12 MARTINS, Leda. *Performances da oralitura*: corpo, lugar da memória, [*n. p.*].
13 ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*, [*n. p.*].
14 *Ibid.*
15 ARAÚJO, André; LACERDINE, Geraldo. *A Vila do Sino*, [*n. p.*].
16 LACERDINE, Geraldo; ARAÚJO, André. *Sagrado primitivo – o intermédio de dois mundos*, [*n. p.*].
17 ARAÚJO, André. *Esquemas de oração*: conjunto de reflexões para a celebração da Palavra, [*n. p.*].
18 ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*, [*n. p.*].
19 MARTINS, Leda. *Performances da oralitura*: corpo, lugar da memória, [*n. p.*].
20 *Ibid.*
21 21 BINGEMER, Maria Clara. *Mystical Experience*: Women's Pathway to Knowledge, [*n. p.*].
22 "Performance", aqui, no sentido de desempenho.
23 MARTINS, Leda. *Performances da oralitura*: corpo, lugar da memória, [*n. p.*].
24 *Ibid.*
25 ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*, [*n. p.*].
26 MARTINS, Leda. *Performances da oralitura*: corpo, lugar da memória, [*n. p.*].
27 ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*, [*n. p.*].
28 MARTINS, Leda. *Performances da oralitura*: corpo, lugar da memória, [*n. p.*].
29 ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*, [*n. p.*].
30 *Ibid.*
31 MARTINS, Leda. *Performances da oralitura*: corpo, lugar da memória, [*n. p.*].
32 ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*, [*n. p.*].
33 Como dizia São Vicente de Paulo no século XVII.
34 Disponível em: https://www.galleriaaccademiafirenze.it/en/the-galleria/. Acesso em: 15 maio 2024.
35 Atribuído a Santo Agostinho.

5. CLARICE LISPECTOR: ESSA SEDE QUE ME PROVOCA, UMA APROXIMAÇÃO MÍSTICA EM *ÁGUA VIVA*

Deivis de Souza Macedo[1]

Introdução

Uma das maiores potencialidades humanas está na capacidade da escrita. Narrar fatos, descrever momentos, criar mundos, nominar e definir o mundo a sua volta. Esta constante busca por aprisionar o instante em palavras faz com que cada humano consiga trazer à tona parte de sua interioridade. Faz-se transparência da profundidade do seu ser encarnando pensamentos em palavras. Mas há um mistério neste descrever-se: as palavras não captam ou conseguem definir o todo da experiência-realidade. O instante escapa, sempre para o futuro.

Esta tentativa de captar [aprionar?] esse algo [alguém?] que, como uma alteridade perfeita, revelando-se com graça nos convida para a experiência de transcendência, é parte indivisível da experiência humana. Cada um de nós faz essa busca e tem a necessidade de narrar, de contar sobre o que sentimos e muitas vezes não sabemos explicar: uma palavra quase que indizível que se apresenta como Palavra que nos convida para caminhar. Esse é o ponto de contato que queremos apontar aqui: a literatura e a teologia desse contato com o transcendente buscam narrar em palavras a sua experiência, daí toda sua proximidade fecunda. Assim podemos afirmar que "a teologia pode dialogar com a literatura e

a poesia e descobrir com ambas uma irmandade ancestral, pois graças à espiritualidade, ambas decorrem da inspiração".[2]

Para fazer esse diálogo seremos conduzidos por *Água viva* de Clarice Lispector. Perceberemos que a autora narra uma experiência intensa: ele se percebe plenamente no instante, seus sentidos, seu entorno, a profundidade do seu ser. Faz então este movimento que passa do caos do pintar para o esforço da palavra que tenta captar a intensidade de sua experiência: mas o instante não se deixa captar na palavra, escapa-lhe. Por isso percebe que não pode e não deseja ficar aprisionada, quer ainda experimentar e continuar o viver no instante que virá, por isso consegue perceber a transcendência como fluxo e afirma "só que aquilo que capto em mim tem, quando está sendo agora transposto em escrita, o desespero das palavras ocuparem mais instantes que um relance de olhar. Mais que um instante, quero o seu fluxo".[2]

Esta tentativa intensa de narrar a experiência, de captar o instante que se apresenta na intensidade do presente, mas que continua a frente como convite, está presente então neste fluxo torrencial que conduz e convida para que possamos saciar nossa sede na água viva. Assim queremos destacar três elementos de aproximação teológica em *Água viva*: a palavra, o instante e a sede.

Palavra: caminho e revelação de Deus

Encontramos logo no início da narrativa este fio que agora nos conduzirá em nosso caminho de mística, "é que agora sinto necessidade de palavras – e é novo para mim o que escrevo porque a minha verdadeira palavra foi até agora intocada. A palavra é a minha quarta dimensão"[3]. Temos tal qual a autora, "necessidade de palavras".

Para tecermos esse contato precisaremos destacar que a fé cristã está fundamentada em um Deus que é Palavra, "no princípio era o Verbo e o Verbo estava com Deus e o Verbo era Deus",[4] assim João narra no prólogo de seu evangelho. Essa Palavra que se revela a todas e todos não é

palavra distante nem muito menos inteligível: pelo contrário, se faz "luz verdadeira que ilumina todo homem",[5] ou seja, está ao alcance de cada pessoa, de todo ser. João faz passo ainda mais radical na sua narrativa: afirma que a Palavra encarnou, assumiu a totalidade de nossa humanidade e realidade assumindo nossa existência e historicidade. Jesus falou de Deus não através de um intermediário. Ele falou de si e do nosso jeito: a Palavra se fez linguagem humana, revelação plena de Deus, "o Verbo se fez carne e habitou entre nós, e nós vimos a sua glória, glória que vem junto ao Pai como Filho único, cheio de graça e verdade".[6]

A beleza dessa afirmação está no compromisso mesmo de Deus em se doar. Em esvaziamento vem em nosso favor de forma a convidar cada pessoa a também falar. Somos seres de palavra porque Deus mesmo que se revela criando cada um de nós, é Ele mesmo Palavra primeira que tudo trouxe a existência. Palavra criadora que se faz audível, segundo o relato de Gênesis, em potência reveladora e poética do "Deus disse: Haja…".[7] Deus-Trino poderia escolher outra forma de criar e se revelar, mas escolhe Ele mesmo a Palavra: "Deus disse" e a sua Palavra trouxe toda a existência. Assim a palavra é o lugar escolhido por Deus de sua revelação tendo como a Sua plenitude na Palavra encarnada, seu Filho, Jesus Cristo.

Deus que é Palavra se faz revelar para a humanidade. Não diz palavra para além de nossa intelecção ou realidade. Não se faz escondido e nem se oculta: revela-se, doa-se. Não nos cria e se mantém distante e indiferente a nossa condição e drama, pelo contrário, sua voz permanece chamando a humanidade, homem e mulher, como fazia no Jardim: "Onde estás?", "Que fizestes?". Deus sempre é a palavra ativa que faz brotar de nosso interior esse desejo ontológico de responder. Queremos dizer o indizível de nossa sede, por isso, "a linguagem é o teatro de Deus".[8]

O texto aos Hebreus abarca essa realidade do Deus que se revela na palavra quando diz que "muitas vezes e de modos diversos falou Deus, outrora, aos Pais pelos profetas; agora, nestes dias, que são os últimos,

falou-nos por meio de seu Filho, a quem constituiu herdeiro de todas as coisas, e pelo qual fez os séculos".[9] Fica claro que Deus não está em silêncio, ele permanece falando por meio de Seu Filho que está conosco.

Ele deseja ser ouvido, experimentado e ser feito palavra em nós e por nós, na tentativa mesmo de colocar em linguagem essa experiência. E não seria esta mesma a intenção primeira da teologia: colocar em palavras a experiência da fé e em narrativa a história deste Deus que se faz revelar para a humanidade?

Observamos então que tanto os teólogos quanto os poetas têm em comum serem artífices da palavra. Carregam em seu interior este dado comum: o fato de tentarem falar sobre o indizível. Octavio Paz irá dizer que "um poema que não lutasse contra a natureza das palavras, obrigando-as a ir além de si mesmas e dos seus significados relativos, um poema que não tentasse fazê-las dizer o indizível não passaria de simples manipulação verbal".[10] A autora percebe esta mesma intensidade da palavra quando diz que

> Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não palavra – a entrelinha – morde a isca, alguma coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a entrelinha, poder-se-ia com alívio jogar fora a palavra. Mas aí cessa a analogia: a não palavra, ao morder a isca, incorporou-a, O que me salva então é escrever distraidamente.[11]

Temos então um roteiro de profundidade para essa experiência de abertura para a revelação que se faz presente a cada instante: perceber na natureza das palavras a porção do indizível, daquilo que transborda as definições e que fazem nossa alma desejarem o para além, a buscar o mistério que graciosamente se apresenta. Deixar-se tocado desde a profundidade de nosso ser e sentido para ouvir o que o "Espírito diz" e, com a ajuda da palavra como isca, perceber as entrelinhas.

Deus é então aquele que sempre busca a humanidade para esse diálogo: por isso nossa fala sempre será resposta, palavra segunda que se faz brotar em nossos corações pelo próprio Verbo que nos chama. Ele se fez Palavra.

O instante, Palavra que me encontra

A Palavra se faz revelação. Oferece-se para ser interpretada na busca do indizível. Deste caminho faz percurso tanto o teólogo usando a palavra quando o autor fazendo seu exercício textual, buscando captar essa realidade que experimentam. Aquilo que está sendo escrito, antes de alcançar a limitação das formas gramaticais, palavras, foi intensamente vivido e experienciado. Não é um exercício de descrição racionalização de eventos e sendo imparcial, pelo contrário, faz-se ato hermenêutico e de inspiração. Experiência de dom e gratuidade a ser percebida, nas entrelinhas.

Aqui a autora deixa-se revelar mística. Não está dispersa e desorientada, pelo contrário, perceptiva e plenamente inserida no presente, vive uma experiência tão intensamente corpórea que se faz espiritual. Percebe que o instante se escapa se estivermos despercebidos, "estou tentando captar a quarta dimensão do instante-já que de tão fugido não é mais porque agora tornou-se um novo instante-já que também não é mais".[12] Esta entrega está intensamente narrada logo no início da obra e se desdobra por diversas vezes:

> Escrevo-te toda inteira e sinto um sabor em ser e o sabor-a-ti é abstrato como o instante. É também com o corpo que pinto os meus quadros e na tela fixo o incorpóreo, eu corpo a corpo comigo mesma. Não se compreende música: ouve-se. Ouve-me então com teu corpo inteiro. Quando vieres a me ler perguntarás por que não me restrinjo à pintura e às minhas exposições, já que escrevo tosco e sem ordem. É que agora sinto necessidade de palavras – e é novo para mim o que escrevo porque a minha verdadeira palavra foi até agora intocada. A palavra é a minha quarta dimensão.[13]

Na sequência a autora descreve a intensidade de seus sentidos e como emprega todo seu sentir na experiência do instante, assim ouve com a vibração do som, ouve com a totalidade de seu corpo, emprega todos os sentidos. Tenta transpassar a barreira do instante para tentar traduzir em palavra "a quarta dimensão". Essa experiência é impregnada de mística que se faz no instante e sua totalidade só pode ser transmitida em linguagem humana. Não existe outra forma de se revelar que não seja em linguagem: "e eis que percebo que quero para mim o substrato vibrante da palavra repetida em canto gregoriano".[14] Interessante dizer que não é uma experiência extracorpórea. Não se nega em momento nenhum o corpo, a realidade a consciência, pelo contrário, nela se está imersa "eu corpo a corpo comigo mesma". É nesta experiência mística do instante é que a autora deixa claro, "sinto necessidade de palavras".

Mas como perceber esta revelação que se avizinha? Como não se deixar atropelar pelo vazio de uma existência sem sentido sendo esmagado pela velocidade da rotina na vida urbana? Aqui veremos a urgência de se fazer atento ao instante para que neste aconteça o momento da experiência mística, percebendo-o como elemento fundamental para o acolhimento da inspiração-revelação com a Palavra.

É muito tentador excluir a outra pessoa da capacidade de sentir, perceber, fazer essa experiência de plenitude e, ainda mais profundo, ousar a falar sobre a capacidade alheia da experiência de transcendência, sobre o Sagrado que se aproxima. Queremos dogmatizar a experiência e fazer afirmações e sistematizações que aprisionem esta aproximação com o Sagrado nos limites exclusivos da religião. Muitos ainda têm a percepção de que a espiritualidade está ligada diretamente a vida religiosa, quando na verdade espiritualidade é uma capacidade intrinsecamente humana.

Deus se revela e busca cada pessoa (Deus nos cria com essa capacidade e desejo de se relacionar com o outro e de transcender, buscamos esse sentido, esse vir-a-ser na abertura e no encontro, este é um caminho fecundo e de humanização) indistintamente, mulheres e homens, velhos

e crianças, todas e todos são alcançados por essa graça e são convidados para se relacionar com o Mistério Eterno fazendo essa experiência de transcendência. O Absoluto de Deus não pode ser tutelado e sua grandeza Eterna não é passível de conceituações rígidas e definitivas: Deus escapa a nossa tentativa idolátrica de controle. Ele mesmo é Espírito, e "sopra onde quer",[15] gerando vida e habitando em cada pessoa.

Assim nesse desejo de Deus, nas buscas por perceber razões, motivos e sentido, vamos desenvolvendo nossa espiritualidade como caminho de abertura. Sentimo-nos não só avizinhados pelo Sagrado, mas convidados por Ele e, atingimos então o momento místico de nossa caminhada: fazemos a experiência de se percebermos habitados pelo Espírito e nos deixamos ser guiados por esta mesma habitação. Há então um transbordamento de amor e de a certeza de sermos totalmente amados, por isso, podemos afirmar que,

> todos os místicos de qualquer gênero, tempo ou espaço, podem ser definidos como pessoas apaixonadas por Deus. O divino entrou em suas vidas com a força e a violência e uma tremenda paixão e tomou-os por inteiro, subjugando-os com o imperativo do seu amor. Na relação com Deus experimentam gozo e dor, ausência e presença, cada um seu estilo próprio e original. Mas todos e todas, sem exceção, tiveram certeza de estavam lidando com o Mistério mais profundo e santo, com aquilo – ou melhor, Aquele – que as religiões procuraram nomear, mas que sempre escapa a toda a tentativa humana de circunscrevê-lo e captá-lo.[16]

Abandonemos, de uma vez por todas, a enganosa ideia de que a mística nos faz escapar do mundo ou que seja uma negação de nossa corporeidade e historicidade, pelo contrário, a experiência mística nos enraíza no mundo. Faz-nos conscientes de nossas ambiguidades e da capacidade de cada um em produzir e causar o mal, porém, ao mesmo tempo nos torna despertos de nossa potencialidade de gerar vida e comunhão. Assim forma não nos deixa aprisionados ou abatidos, sem ca-

minho e destino, mas coloca-nos em marcha sendo impulsionados por uma esperança vívida e ativa. Desta forma,

> o místico é aquele que descobre que não pode deixar de caminhar. Seguro daquilo que lhe falta, percebe cada lugar por onde passa é ainda provisório e que a demanda continua. Não pode ser só isso. E essa espécie de excesso que é o seu desejo o faz ir além, atravessar e perder lugares. […] Quer dizer: ao ainda não (visível).[17]

Este é o caminho místico que Lispector está percorrendo em *Água viva*. Já nas páginas iniciais vem trazendo essa realidade de imersão completa a fim de captar e perceber a intensidade do viver que lhe é dado como graça. Ela começa a nos conduzir quando já diz assim: "Eu te digo: estou tentando captar a quarta dimensão do instante-já que de tão fugido não é mais porque agora tornou-se um novo instante-já que também não é mais".[18] É uma abertura intencional, não se faz passivamente. Mesmo sendo este movimento da Palavra que se faz revelar como gratuidade que se oferece como dom, o receptor desta revelação precisa estar em movimento de *abertura para,* atento ao instante-já que constantemente se coloca como lugar de experiência e transcendência. Por isso Lispector tem a consciência do instante como momento de revelação que se dá na vida, assim, ela se deixa transparecer quando diz:

> Meu tema é o instante? Meu tema de vida. Procuro estar a par dele, divido-me milhares de vezes em tantas vezes quantos os instantes que decorrem, fragmentária que sou e precários os momentos – só me comprometo com a vida que nasça com o tempo e com ele cresça: só no tempo há espaços para mim.[19]

Viver é instante místico e perceber esta graça e dom é caminho de sentido e plenitude. Por isso a abertura para o instante deve ser, como destaca a autora, tema de vida. Mas infelizmente a vida moderna traz consigo ainda mais desafios no que tange o desenvolvimento de uma

espiritualidade humanizadora. Somos arremessados para a futilidade e induzidos a experimentar uma enormidade de distrações e emoções epidérmicas que são entorpecentes dos sentidos e que acabam por dessensibilizar-nos. Vamos pouco a pouco perdendo a fecundidade do encontro com o outro. Tendemos sempre para a distração do momento e para o descartável das coisas. O enorme desafio dessa nossa condição está profundamente descrito pela autora quando aponta que "Nada existe de mais difícil do que entregar-se ao instante. Esta dificuldade é dor humana. É nossa".[20] Precisamos do instante para resgatar o sentido do viver.

O instante então se torna ponto de abertura para essa revelação que se torna palavra em nossa vida e para o nosso viver. Como destacamos, Deus se revela como palavra. Mas não o faz em um vazio de sentido. Faz graciosamente em forma humana, em Jesus Cristo, e em linguagem humana, pois fala e se comunica a mulheres e homens, de todos os povos e de todas as gerações. Ao mesmo tempo a Palavra de Deus não é uma realidade extramundo ou sem compromisso com história: acreditar desta forma é ir no caminho inverso da revelação do Deus-Trino relatada sempre como Deus que caminha com um povo. De igual forma é esvaziar também essa mística do instante sobre a concretude da vida que esta experiência de transcendência desperta em nós. O teólogo e poeta Mendonça nos aponta esta dimensão afirmando que

> O ponto místico de interseção da história divina com a história humana é o instante. Não um instante idealizado ou tornado abstrato, mas este instante concreto. Este preciso minuto onde nos situamos, esta hora concreta de nossas vidas, esses dias que o nosso coração afronta com maior ou menor esperança. Mas que, ao mesmo tempo, é capaz de informar-nos do iminente, do que se avizinha no previsível e no imprevisível, do que, de forma declarada ou discretíssima, vem. Esse é, aliás, o sentido do termo "instante": como substantivo, significa "um momento", uma "pequena porção de tempo", uma "duração"; como adjetivo, quer dizer "o que está iminente", "o quer está chegando", "o que solicita com insistência", "o premente".[21]

Precisamos, pois, nos reconectarmos com o tempo presente e com sua fecundidade. Não há espiritualidade saudável sem essa consciência da presença do contínuo toque do Eterno na contingência da história de cada pessoa. É somente no instante que podemos fazer a experiência de sermos tomados por essa Palavra que nos chama. Cada uma e cada um são chamados a esse movimento de abertura e de desenvolvimento de uma maturidade espiritual encarnada e de humanização, pois, "a mística do instante pede para tomarmos (mais) a sério a nossa humanidade como narrativa de Deus que 'vive neste mundo'".[22]

Este caminho místico em *Água viva* faz-nos convite a percebermos este fluxo. Somente na abertura do instante poderemos como a autora ter essa experiência de dizer: "Sinto então que estou nas proximidades de fontes, lagoas e cachoeiras, todas de águas abundantes. E eu livre".[23] Sem a mística do instante, não perceberemos nossa sede. Por isso o alerta: "Agora é um instante. Você sente? eu sinto".[24]

Sede de Deus, nossa sede

Parece óbvio o que iremos afirmar aqui: precisamos beber água para a manutenção da vida. Mas o óbvio precisa ser reafirmado constantemente. Lembremo-nos, por exemplo, do que já se é sabido sobre a necessidade diária de ingestão de água (isso mesmo, água e não líquidos): faz-se indispensável para a manutenção de nosso sistema biológico a ingestão média de 2,5 litros de água para um adulto, em média. Mas, impressionante é que, mesmo sabendo dessa necessidade, não atingimos por diversos dias, essa cota de ingestão de água. Ignoramos os sinais de nossa sede vital. Não há possibilidade de viver com saúde sem a ingestão diária e em quantidades suficientes de água. Por isso temos sede que é um alerta fisiológico sobre nossa condição de desidratação.

Da mesma forma que temos essa sede biológica como recurso de alerta a atenção para as nossas necessidades fisiológicas, em nosso mais

profundo ser também está marcado com a sede de transcender. Temos sede de Deus.

Assim, de igual forma, podemos afirmar que não existe vida sem Deus. Fazer esta afirmação não é um caminho de negação de nossa liberdade muito menos de nossa humanidade. Afirmar Deus é afirmar o humano. Perceber nosso desejo de Deus é o mesmo que entender nossa necessidade de água: por isso sentimos esta sede. Percebendo esta sede que se faz perceptível na mística do instante poderemos dizer "eu que ambiciono beber água nascente da fonte".[25] Essa nossa sede então não deve ser percebida como uma decadência ou como juízo, pelo contrário, é lugar de, acolhendo nossa fragilidade fazer caminho para Deus e de perceber que "à nossa escassez está prometida uma abundância. À nossa carência está prometido um socorro, uma plenitude".[26]

Precisamos então reconhecer nossa sede. Só bebe água aquele que tem consciência de sua fragilidade se percebendo sedento e desidratado. Mais uma vez precisamos perceber que "a coisa mais importante seja mesmo assumirmos, com verdade, o quanto estamos sedentos e desiderantes".[27]

Essa verdade de nossa sede espiritual só será assumida como movimento de abertura e de tomada de consciência de nossa condição e de nossa sede. Aqui se faz então a proximidade com a mística do instante, pois esta experiência que fará despertar a sensibilidade para com o presente em que estamos vivendo e inseridos. É somente no instante que fazemos a experiência mística. A vida para ser verdadeiro caminho de plenitude não deve ser vivida em adiamento e suspensão, precisa estar no chão de nossa história e impregnada de nossa realidade. Ter como parâmetro de plenitude um padrão idealizado de perfeição só atingível em uma combinação irreal de momentos é fonte de frustração e angústia. Muitos de nós temos tentado saciar essa sede com líquidos e fluidos que não são a Água Viva. Despertados então de nossa sede, onde poderemos nos saciar?

A sede que aqui falamos é a sede de nosso interior, a sede de Deus. Ele é a fonte original de vida e a fonte mesmo dessa água que buscamos a desejamos. O texto do salmista faz diálogo pertinente e profundo sobre essa nossa condição e de nosso desejo por nos encontramos saciados. Vejamos:

> Como a corsa bramindo
> por águas correntes,
> assim minha alma brame por ti, ó meu Deus.
> Minha alma tem sede de Deus.
> do Deus vivo:
> quando voltarei a ver
> a face de Deus?[28]

O salmista descreve a profundidade de sua alma reconhecendo-se sedento. Não nega a sua sede e também não mais busca saciá-la em outras fontes. Já fez sua caminhada mística de encontro e por isso pode clamar "quando voltarei a ver a face de Deus?". Por alguma razão se encontra sedento, em situação de aridez, e, por isso mesmo, deseja pelas águas como deseja a corsa e faz um clamor de sua alma, "tenho sede de Deus". Não há como fugir de nossa sede, da sede de Deus. Ainda, como o salmista, precisamos reconhecer em Deus nosso lugar de descanso e fazer de nossa oração o que o autor dos Salmos se deixa conduzir pelo Pastor "para as águas tranquilas me conduz e restaura as minhas forças".[29]

Como ter acesso então a essa água? A sede que temos é esta da busca intensa de "beber água nascente da fonte", água límpida e revigorante, Água Viva. Aqui trazemos a experiência narrada por João no relato do encontro de Jesus com a mulher samaritana. Podemos enxergar diversos pontos de contato entre a narrativa de Lispector em *Água viva* com os elementos trazidos no relato joanino. Mas queremos fazer nossos olhares pousarem apenas sobre os seguintes versos, onde temos a resposta de

Jesus para aquela mulher que reconhece sua própria sede de transcendência. Temos a seguinte apresentação de Jesus:

> Aquele que bebe desta água terá sede novamente; mas quem beber da água que eu lhe darei, nunca mais terá sede. Pois a água que eu lhe der tornar-se-á nele fonte de água jorrando para a vida eterna. Disse a mulher: Senhor, dá-me dessa água.[30]

A samaritana estava ali buscando saciar sua sede. Estava no poço, buscando da água que atenderia sua sede biológica. Mas o instante se fez oportunidade de encontro. O Verbo Encarnado, a Palavra Viva, estava se revelando a ela. Deste encontro ela toma consciência de sua sede de Deus. Ela se percebe sedenta e pede da água da vida, "dá-me de beber". Sua experiência foi tão intensa e transbordante que ela, bebendo dessa fonte, pode "deixar o seu cântaro e correr na cidade". A promessa de Jesus já estava em andamento: antes a mulher buscava água com seu jarro para saciar sua sede, agora, porém, ela tem uma fonte jorrando de seu interior. Já pode deixar o seu cântaro e levar dessa vida para ser compartilhada. A mulher samaritana poderia neste momento, como a narradora de *Água viva* dizer sobre sua experiência mística, "parei para tomar água fresca: o copo neste instante-já é de grosso cristal facetado e com milhares de faíscas de instantes".[31] Ela bebeu da Água Viva que é o próprio Cristo.

Essa afirmação é fundamental no texto joanino e central para a espiritualidade cristã: Jesus é esta Água Viva que torna nossa existência também vivificante, torna nosso viver transbordante, fazendo jorrar de nosso interior água inesgotável. Esse convite de Jesus que ressoa continuamente como voz que chama para essa experiência mesmo de Deus está sendo falada como palavra de revelação, "se alguém tem sede, venha a mim e beberá, aquele que crê em mim! Conforme a palavra da Escritura: de seu interior jorrarão rios de água viva".[32]

Ao fazermos esta experiência de encontro com as águas, ao beber da água que Cristo mesmo nos dá, poderemos também fazer o instante místico como o narrado pela autora de *Água viva*, percebendo que os secos dias já ficaram para trás, e falaremos a mesma oração de Aleluias,

> Sinto que estou nas proximidades de fontes, lagoas e cachoeiras, todas de águas abundantes e frescas para a minha sede. E eu, selvagem enfim e enfim livre dos secos dias de hoje: troto para a frente e para trás sem fronteiras. Presto culto solares nas encostas de montanhas altas.[33]

Conclusão

Não buscamos aqui neste texto esgotar a riqueza e a profundidade do texto de Clarice Lispector, o *Água viva*. Como podemos apontar, o texto é de uma riqueza inestimável e a intensidade de seu escrito uma fonte inestimável de possibilidade de interpretações e de diálogos possíveis. O que fizemos então foi uma reflexão a partir do olhar da teologia, em especial da aproximação fecunda entre literatura e teologia.

Buscamos então para fazer esse caminho apresentar o conceito de revelação e de palavra para a teologia e, a partir deste fundamento, perceber a Palavra como lugar da revelação mesmo de Deus aos homens. Deus é Palavra encarnada. Ao mesmo tempo o poeta, o humano em sua essência, busca na palavra a forma de interpretar e narrar sua experiência. Aqui se faz caminho fecundo para nosso segundo momento, pois como vimos, temos "necessidade de palavras".

Essa nossa condição se faz caminho para Deus mesmo. Temos essa necessidade transcendência. De perceber e buscar o sentido para além das palavras, e aqui começamos um caminho de abertura para nossa consciência do momento e do instante. Inseridos nesta realidade intensa e verdadeira, que não nega nossas necessidades, mas a acolhe, fazemos a experiência mística e nos percebemos pertos do Eterno, fazendo do

instante nosso tema de vida. Somente assim teremos o desejo por beber a água da fonte.

Chegamos então no aspecto da sede de Deus, nossa mais profunda sede. Aqui será onde a mística que percebemos da autora quis nos conduzir, para as proximidades das fontes, lagos e cachoeiras. Um convite a beber da água viva e saciar nossa sede. Que possamos, cada um de nós, também ouvir "aquele que tem sede, beba".

Referências

BÍBLIA de Jerusalém. Nova ed. rev. e ampl. 17. impr. São Paulo: Paulus, 2022.

BINGMER, Maria Clara. *O Mistério e o Mundo:* paixão pode Deus em tempos de descrença. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

BINGEMER, Maria Clara. *Teologia e Literatura:* afinidades e segredos compartilhados. Petrópolis: Vozes, 2015.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva.* Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

MENDONÇA, José T. *Elogio a Sede.* São Paulo: Paulinas, 2018.

MENDONÇA, José T. *Mística do Instante:* o tempo e a promessa. São Paulo: Paulinas, 2016.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira.* São Paulo: Cosac Naify, 2012.

NOTAS

1 Pai, poeta e pastor. Especialista em Espiritualidade e Estudos da Consciência pela PUCRS e mestrando em Teologia Sistemático-Pastoral pela PUC-Rio.
2 BINGEMER, Maria Clara. *Teologia e literatura*, p. 15.
3 LISPECTOR, Clarice. *Água viva*, p. 8.
4 João 1,1.
5 João 1,9. *Cecília Meireles*.
6 João 1,14.
7 Indicamos aqui a leitura da narrativa da criação do Gênesis 1, quando Deus, pela força de Sua Palavra, cria todas as coisas.
8 MENDONÇA, José T. *A leitura infinita*, p. 23.
9 Hebreus 1,1-2.
10 PAZ, Octavio. *O arco e a lira*, p. 191.
11 LISPECTOR, Clarice. *Água viva*, p. 17.

12 *Ibid.*, p. 7.
13 *Ibid.*, p. 8.
14 *Ibid.*, p. 9.
15 João 3,8-10.
16 BINGMER, Maria Clara. *O mistério e o mundo*, p. 331.
17 MENDONÇA, José T. *Mística do instante*, p. 33.
18 LISPECTOR, Clarice. *Água viva*, p. 7.
19 *Ibid.*, p. 8.
20 *Ibid.*, p. 40.
21 MENDONÇA, José T. *Mística do instante*, p. 35.
22 *Ibid.*, p. 26.
23 LISPECTOR, Clarice. *Água viva*, p. 24.
24 *Ibid.*, p. 38.
25 *Ibid.*, p. 14.
26 MENDONÇA, José, T. *Elogio à sede*, p. 28.
27 *Ibid.*, p. 29.
28 Salmos 42, 1-2.
29 Salmos 23,2b-3a.
30 João 4, 13-15.
31 LISPECTOR, Clarice. *Água viva*, p. 36.
32 João 7, 37.
33 LISPECTOR, Clarice. *Água viva*, p. 62.

6. CECÍLIA MEIRELES: A EXPERIÊNCIA MÍSTICA PELA POESIA

Clintton Furtado de Mendonça da Rocha[1]

Introdução

O trabalho apresentado em sala foi sobre a poetisa Cecília Benevides de Carvalho Meireles que nasceu no bairro do Estácio, Rio de Janeiro. Segundo o pesquisador Darcy Damasceno, ela nasceu, no dia 7 de novembro de 1901, em um sobrado, na Rua São Luís, hoje Sampaio Ferraz, e morou até os 34 anos na Rua São Cláudio 11. Teve sua infância marcada por grandes perdas, que muito influenciou sua vida e carreira. Seu pai morreu três meses antes dela nascer e sua mãe quando ela completou 3 anos. Morte prematura tiveram seus irmãos Carlos, Vítor e Carmen, que são saudados na crônica "Carta a meus irmãos".

Cecília foi criada por sua avó Maria Jacinta Benevides, personagem recorrente em sua obra. Concluiu o curso primário em 1910. O período de formação escolar iniciou-se na capital da República, na Escola Pública Municipal Estácio de Sá, que onde cursou o primário, concluindo-o e recebendo, pelas mãos de Olavo Bilac, Inspetor Escolar, a Medalha de ouro, como prêmio pelo esforço e bom desempenho durante o curso. Sete anos depois, em 1917, diplomou-se pela Escola Normal do Distrito Federal, sendo aprovada com distinção. Na cerimônia de colação de grau foi escolhida em conformidade, e com voto de todos os seus colegas. Após a formatura na Escola Normal, começa a trabalhar. Lecionou num sobrado da Av. Rio Branco, transferindo-se depois para a Escola Deodoro.

> Frequentou a Escola Normal e se formou professora, em 1917 – parte significativa da vida de Cecília, que sempre acreditou na democratização do ensino. Por este motivo, trabalhou no Diário de Notícias do Rio de Janeiro, de 1930 a 1933, escrevendo todos os dias sobre educação. Foi a responsável pela criação da primeira biblioteca infantil do país, em 1934, no Centro Cultural Infantil do Pavilhão Mourisco, no bairro de Botafogo, no Rio de Janeiro! Um ano depois, foi convidada a lecionar Literatura Luso-brasileira e, logo após, Técnica e Crítica Literária na Universidade do Distrito Federal (Rio de Janeiro), onde trabalhou até 1938. Também lecionou Literatura e Cultura Brasileira na Universidade do Texas, nos Estados Unidos.[2]

Em 1919 publicou o seu primeiro livro de poemas, intitulado Espectros. Seguiu-se um período de intensas atividades literárias, época em que se encontra com um grupo de escritores que, entre 1919 e 1927, fundaram as revistas Árvore Novo, Terra de Sol e Festa. Em torno da revista Festa reúnem-se autores como Andrade Muricy, Adelino Magalhães, Tasso da Silveira e Murillo Araújo, que formaram, no Rio de Janeiro, a corrente do Modernismo brasileiro que combinaram em chamar "espiritualista". O convívio de Cecília Meireles com os intelectuais do grupo deveu-se ao fato de eles apresentarem uma proposta independente das coordenadas gerais do movimento modernista de São Paulo e de introduzirem, na criação, o diálogo com o pensamento filosófico.

Nos anos 20, publicou os livros: *Nunca mais…, Poema dos poemas* (1923) e *Baladas para El-Rei* (1925), obras que revelam a presença da cultura oriental na sua formação, especialmente o livro de 1925. Percebe-se, também, a repercussão do movimento simbolista sobre a produção poética desse período, revelada na exploração da sonoridade, nas imagens imprecisas e de tonalidade mística. Podemos encontrar traços religiosos nos escritos de expressão.

Quando analisamos a poesia de Cecilia reconhecemos o sentimento de exílio, certo anseio por libertação da terra em direção ao céu. A busca

pelo infinito, por meio de uma conduta mística e diligente do universo, revela a visão religiosa da autora.

> Seu misticismo, portanto, está presente tanto nos momentos em que é tematizado (*flos sanctorum*, oratórios, cânticos), quanto na forma como a artista faz da sua poesia reflexão sobre a existência. A poeta revela em seus textos líricos uma força superior que a todos une e a crença de uma vida espiritual permitida pós-morte.[3]

Na poesia "Mar absoluto" (1945), Cecília Meireles alcança o símbolo maior de sua ideia poética. A matéria poética de Mar absoluto é construída por aquela linguagem metafórica marítima que cerca o autor de perfil indagador existencial, na busca de um significado para a realidade que há por trás das aparências.

> Não é este mar que reboa nas minhas vidraças,
> mas outro, que se parece com ele
> como se parecem os vultos dos sonhos dormidos.
> E entre água e estrela estudo a solidão
> E recordo minha herança de cordas e âncoras, e encontro tudo sobre-humano.
> E este mar visível levanta para mim
> uma face espantosa.
> E retrai-se, ao dizer-me o que preciso.
> E é logo uma pequena concha fervilhante, nódoa líquida e instável, célula azul sumindo-se
> no reino de um outro mar:
> ah! Do Mar Absoluto.
> (mar absoluto)[4]

O mar cheio de sublimidade e vida, místico, admirado na agitação de suas ondas, não é descrito em sua aparência. A imagem do mar, expressão misteriosa de criação, é escolhida para diferenciar dois mundos:

o da Onipotência e o do Referente, o da Essência e o da Aparência. A recorrência às imagens do mar como elemento poético na obra de Cecília encontra explicação na influência de criação da avó materna. Cecília Meireles foi educada pela avó de origem da ilha São Miguel, a maior de Açores, em Portugal, o que lhe oportunizou incorporar a linguagem náutica à sua poesia, formando uma linguagem típica de mar.

Cecília revela em seu pensamento uma crença baseada no Oriente. A imagem de Deus estende-se por símbolos eternos, transcendentes, que compõem a experiência religiosa e afetiva da artista. Sua religiosidade se traduz na sua percepção e entendimento, na evolução existencial de sua personalidade. Na contramão poética de seus contemporâneos, em seus escritos não apresenta as inquietudes da alma pecadora. As imagens de Mar absoluto revelam a presença de um Deus transfigurado em linguagem simbólica sempiterna, sentidos e revelados na natureza.

Cecília trabalhou para o Diário de Notícias do Rio de Janeiro (1930-1933), escrevendo diariamente uma página sobre educação. Essas crônicas seguem sendo publicadas em outros periódicos cariocas. Em 1935, Cecília foi convidada para lecionar Literatura Luso-brasileira e, em seguida, Técnica e Crítica Literária na Universidade do Distrito Federal (Rio de Janeiro), onde permaneceu até 1938.

Segundo Jung, em sua obra Psicologia e religião oriental (1989), fala de duas perspectivas religiosas, ocidental e oriental, que caracterizam o conhecimento humano. No ocidente cristão o homem depende da graça de Deus, sem o infinito o não há sequer evolução. A graça permite o indivíduo atingir a plena estatura desejada dentro de uma dependência do divino.

> Entre nós, ocidentais, o homem é infinitamente pequeno, enquanto a graça de Deus é tudo. No Oriente, pelo contrário, o homem é deus e se salva por si próprio.[5]

No pensamento de Jung, o homem ocidental é cristão, independentemente da religião que pertença. O ser humano é infinitamente

pequeno, um quase nada. O homem procura conciliar o favor do transcendente mediante o temor, a penitência, as promessas, a submissão, as boas obras e os louvores. A grande potência não é o homem, o totalmente outro, absolutamente perfeito e exterior, a única realidade onipotente.

No pensamento oriental o homem deve ser o único meio eficaz de sua própria evolução superior. É na sua própria evolução que o homem vai encontrar a graça divina. A mente humana possui em si riquezas suficientes que nos dispensam de fecundá-la com elementos tomados de fora, em que faz o sujeito se sentir capaz de desenvolver-se por seus próprios meios, com ou sem a graça de Deus. A divindade apenas pode ser revelada ao religioso oriental através de uma experiência que não pode ser expressa por palavras ou conceitos. Dessa forma, a experiência mística torna-se a única evidência correta de confiança.

Nos versos de Cecília Meireles, a experiência se dá pela poesia, perceptível a evolução na busca de sua espiritualidade.

Venho de caminhar por estas ruas.
Tristeza e mágoa. Mágoa e tristeza.
Tenho vergonha dos meus sonhos de beleza.

Caminham sombras duas a duas,
Felizes só de serem infelizes, e sem dizerem, boca minha, o que tu dizes…

De não saberem, simples e nuas,
Coisas da alma e do pensamento, e que tudo foi pó e que tudo é do vento…

Felizes com as misérias suas, Como eu não poderia ser com a glória,
Porque tenho intuições, porque tenho memória…

Porque abraçada nos braços meus,
Porque, obediente à minha solidão, Vivo construindo apenas Deus…
(Transeunte)[6]

Pode-se observar na poesia a presença de Deus em diversos sujeitos lírico. Sua formação está em sua jornada pelo mundo que o faz refletir em meio as provações, tornando-o um ser espiritualizado que o faz renunciar as operações de um mundo fascinante. Suas vivências, percepções e sentimentos assessoram-no em sua experiência mística. Através de suas impressões, o poeta revela um Deus edificado dentro de si mesmo.

A poesia exprime uma compreensão mais profunda e mais total da vida e das suas expressões, a natureza, as coisas criadas, a beleza da vida, a incompreensibilidade do infinito pela mente humana, e o fascinante de tudo isso se dá pela via do sujeito lírico, como se pode em sua poesia "Mar Absoluto":

Mar absoluto

Foi desde sempre o mar,
E multidões passadas me empurravam como o barco esquecido.

Agora recordo que falavam da revolta dos ventos,
de linhos, de cordas, de ferros,
de sereias dadas à costa.

E o rosto de meus avós estava caído
pelos mares do Oriente, com seus corais e pérolas,
e pelos mares do Norte, duros de gelo.

Então, é comigo que falam,
sou eu que devo ir.
Porque não há ninguém,
tão decidido a amar e a obedecer a seus mortos.

E tenho de procurar meus tios remotos afogados.
Tenho de levar-lhes redes de rezas,
campos convertidos em velas,

barcas sobrenaturais
com peixes mensageiros
e cantos náuticos.

E fico tonta.
acordada de repente nas praias tumultuosas.
E apressam-me, e não me deixam sequer mirar a rosa-dos-ventos.
"Para adiante! Pelo mar largo!
Livrando o corpo da lição da areia!
Ao mar! – Disciplina humana para a empresa da vida!"
Meu sangue entende-se com essas vozes poderosas.
A solidez da terra, monótona,
parece-mos fraca ilusão.
Queremos a ilusão grande do mar,
multiplicada em suas malhas de perigo.

Queremos a sua solidão robusta,
uma solidão para todos os lados,
uma ausência humana que se opõe ao mesquinho formigar do mundo, e faz o tempo inteiriço, livre das lutas de cada dia.

O alento heroico do mar tem seu polo secreto,
que os homens sentem, seduzidos e medrosos.
O mar é só mar, desprovido de apegos,
matando-se e recuperando-se,
correndo como um touro azul por sua própria sombra,
e arremetendo com bravura contra ninguém,
e sendo depois a pura sombra de si mesmo,
por si mesmo vencido. É o seu grande exercício.

Não precisa do destino fixo da terra,
ele que, ao mesmo tempo,
é o dançarino e a sua dança.

Tem um reino de metamorfose, para experiência:
seu corpo é o seu próprio jogo, e sua eternidade lúdica
não apenas gratuita: mas perfeita.

Baralha seus altos contrastes:
Cavalo, épico, anêmona suave,
entrega-se todos, despreza ritmo
jardins, estrelas, caudas, antenas, olhos, mas é desfolhado, cego, nu, dono apenas de si,
da sua terminante grandeza despojada.

Não se esquece que é água, ao desdobrar suas visões:
água de todas as possibilidades,
mas sem fraqueza nenhuma.

E assim como água fala-me.
Atira-me búzios, como lembranças de sua voz,
e estrelas eriçadas, como convite ao meu destino.

Não me chama para que siga por cima dele,
nem por dentro de si:
mas para que me converta nele mesmo. É o seu máximo dom.
Não me quer arrastar como meus tios outrora,
nem lentamente conduzida.
como meus avós, de serenos olhos certeiros.

Aceita-me apenas convertida em sua natureza:
plástica, fluida, disponível,
igual a ele, em constante solilóquio,
sem exigências de princípio e fim,
desprendida de terra e céu.

E eu, que viera cautelosa,
Por procurar gente passada,

Suspeito que me enganei,
Que há outras ordens, que não foram ouvidas;
Que uma outra boca falava: não somente a de antigos mortos,
e o mar a que me mandam não é apenas este mar.

Não é apenas este mar que reboa nas minhas vidraças,
mas outro, que se parece com ele
como se parecem os vultos dos sonhos dormidos.
E entre água e estrela estudo a solidão.

E recordo minha herança de cordas e âncoras,
e encontro tudo sobre-humano.
E este mar visível levanta para mim
uma face espantosa.

E retrai-se, ao dizer-me o que preciso.
E é logo uma pequena concha fervilhante,
nódoa líquida e instável,
célula azul sumindo-se
no reino de um outro mar:
ah! do Mar Absoluto.

Encontramos em Cecília Meireles uma riqueza dialogal com poetas, filósofos, monges, místicos, pessoas de seu presente e passado. Sua poesia engloba diversas filosofias religiosas, assim como profissões que inspiram reflexões misteriosas:

> Cecília Meireles dialoga com poetas, mas também com filósofos, monges, santos, vivos e mortos. Sua poesia abarca náufragos e navegadores. O budismo, hinduísmo, estoicismo, judaísmo e neoplatonismo (entre outros) foram assuntos de interesse da escritora. Esses aqui citados tratam do Absoluto de diferentes modos em algumas de suas vertentes e propõem caminhos que permitam a união do indivíduo com aquilo que seria a substância do universo.[7]

Sistematicamente, preferimos explicar a religião através do caminho da ética ou da dogmática, do Bem e da Verdade, e, quanto à beleza, permanecemos em silêncio, um silêncio angustiante, como o dos israelitas quando preferiam que Moisés cobrisse o rosto com um véu para atenuar o poder da energia que emanava ao descer do Sinai (Ex 35, 30).

Convém registrar que, em 1922, Cecília casou-se com o ilustrador português Fernando Correia Dias, artista que contribuiu para o desenvolvimento das artes gráficas no Brasil, autor de caricaturas e desenhos altamente requintados e modernos. Do casamento nasceram às três filhas: Maria Elvira, Maria Mathilde e Maria Fernanda. Após a morte de sua avó, em 1933, Cecília e sua família permaneceu no mesmo endereço: entre as ruas São Luís e São Cláudio, onde passou boa parte da vida.

A morte da avó, Dona Maria Jacinta Garcia Benevides, sinaliza o início de um dos períodos mais trágicos de sua vida, que resultou com o suicídio de seu marido, em 1935. Dedica os últimos anos da década de 1930 à dor, à educação e à poesia, renascendo como cronista apenas nos anos 40.

Cecília escreveu "Elegia" (na literatura, Elegia é um poema triste, melancólico ou complacente, especialmente composta como música para funeral, ou um lamento de morte). É uma composição produzida em razão da morte de Jacinta Benevides, avó de Cecília, que a criou depois da morte dos pais.

"Elegia" pertence ao universo da confissão íntima: nele, o sujeito traça uma trajetória de confronto com o luto e de sucessivo alívio da dor, por meio da memória e do esforço em significar o vivido no presente. A poeta, apesar da profunda tristeza, constrói nesse longo poema uma homenagem ao amor cotidiano que está no silêncio "obrigatório e secreto de nossas vidas".[8]

> O poema traz uma força afetiva, a perda não será de pronto aceita ou encarada como parte natural do ciclo da vida; nos poemas "1", "2", "3" e "4", o sujeito colocará a morte à prova da realidade, buscando no mundo qual-

quer vestígio do ser amado. O fracasso dessa empreitada exige que a poeta busque as lembranças da vida que ambas dividiram e a materialidade do corpo morto e do cemitério. O confronto com a perda, ao final do poema, não abrandará a tristeza do sujeito; contudo, irá liberar a imaginação, que, nas quatro partes iniciais, está limitada pelo luto. Tal liberação proporciona a despedida final entre avó e neta, e põe fim ao fôlego que animara as oito partes do poema.[9]

No poema "3", a conturbação diante da perda ganha um status de tristeza, do não poder estar contigo, e a natureza vai ratificar a saudade e mostrar o caráter do que fora perdido. Percebe-se que Cecília refaz o comportamento da avó em relação à natureza domesticada, comum aos jardins e aos quintais. Verificam-se as frutas amadurecendo para serem comidas, as flores desabrolhando e toda sorte de gentileza natural. Como se trata de um poema que nasce amparado na memória, ele configura o encontro de duas temporalidades: a do passado, na presença da avó, quando a poesia apontava o mundo, e a do presente, em que a poeta, estática, observa o fim do dia. O clima tardio chama atenção para uma tristeza dramática que vai se ampliando pela saudade:

3
Minha tristeza é não poder mostrar-te as nuvens brancas, e as flores novas,
como aroma em brasa, com suas coroas crepitantes de abelhas.

Teus olhos sorririam,
agradecendo a Deus o céu e a terra:
eu sentiria teu coração feliz
como um campo onde choveu.
Minha tristeza é não poder acompanhar contigo

o desenho das pombas voantes,
o destino dos trens pelas montanhas, e o brilho tênue de cada estrela brotando à margem do crepúsculo.

Tomarias o luar nas tuas mãos,
fortes e simples como as pedras,
e dirias apenas: "Como vem tão clarinho!".
E nesse luar das tuas mãos se banharia a minha vida, sem perturbar sua claridade,
mas também sem diminuir a minha tristeza.

O suicídio de Fernando Correia Dias trouxe transformações a visão de mundo de Cecília e a marcou muito seu campo psicológico. Seu esposo suicidou-se em casa, no dia 19 de novembro de 1935, enquanto as filhas se preparavam para os festejos do Dia da Bandeira.

Cecília escreveu ao poeta Diogo de Macedo, amigo português:

> Há muitas mortes por detrás dessa morte. E não foi apenas um suicídio: foi também um assassinato. Posso eu viver muito tempo; pode minha existência tomar os mais inesperados rumos – mas essa noção da inutilidade humana; esta indiferença pela esperança, este desapego da lógica farão de mim cada vez mais uma criatura sem raízes na terra, prescindindo de tudo e à mercê dos casos que a queiram transportar.[10]

O tema sobre a morte despertava sensações e curiosidades psicológicas em Cecília, narrado em seus poemas. O trecho abaixo é de 1929, ilustrando as incessantes preocupações de Cecília Meireles com a condição mortal do homem:

> Nós, os de hoje, podemos tentar uma eternidade assim: sem o egoísmo de nossa fixação. Que sabemos nós, de tudo quanto possamos ter aprendido, senão que a vida é uma perpétua instabilidade e que sua forma de definição suprema é a constância de um movimento de sempre renascentes ritmos? Do reconhecimento da marcha das aparências sobre a irrevelação invariável ficou, para os espíritos que a observaram, uma larga sede de rumos e fins. Mas a vida, bem se vê, é uma continuidade e não apenas uma direção. Ela está em si mesma, com as suas formações precárias, florindo como os sonhos

> sobre uma noite imperturbável. Mas é a mesma natureza dessa noite e desse sonho. Entre uma e os outros opera, unicamente, a magia transfiguradora do movimento. Nestes sucessivos cenários efêmeros que resultam de nossa própria efemeridade é preciso que não nos arroguemos nenhuma atitude irremovível, porque seria recusarmos a seguir a correnteza natural em que, sem explicações, aparecemos. Nosso desacordo com a natural sequência nos insularia num espontâneo exílio em que não participaríamos nem da aparência transitória nem da inviolável eternidade, porque é preciso sentirmos a deslocação dolorosa de uma para possuirmos em nós o gosto profundo e absoluto da outra.[11]

Cecília nos chama atenção para o tema referente à morte em perspectiva transcendente implica em fazer uma distinção entre a cultura oriental, que muito influencia esse lado poético, simbólico, e a ocidental, a cultura oriental encara a morte como um momento de libertação do grilhão do corpo, enquanto os ocidentais a enxergam como uma perda irreversível da vida, a descontinuação do belo, o desligamento da história.

A vida de Cecília foi marcada por perdas profundas em toda sua trajetória existencial, desde a infância marcada por perdas imensas. Pai e mãe morreram quando ainda era criança. Morte prematura também tiveram seus irmãos, no entanto, sua maior tragédia foi o suicídio de seu marido, fato que transformou a visão poética da autora.

Termino este trabalho com as palavras de Cecília Meireles sobre essas experiências:

> Há muitas mortes por detrás dessa morte. E não foi apenas um suicídio: foi também um assassinato. Posso eu viver muito tempo; pode minha existência tomar os mais inesperados rumos – mas essa noção da inutilidade humana; esta indiferença pela esperança, este desapego da lógica farão de mim cada vez mais uma criatura sem raízes na terra, prescindindo de tudo e à mercê dos casos que a queiram transportar. [12]

Referências

AMÓRA, André; CALDAS, Tatiana. Viagem: a metapoesia em Cecília Meireles. Disponível em: http://www.filologia.org.br/viiicnlf/anais/caderno11-19.html

ARTE, Revisa Prosa, Verso e. Poemas de Cecília Meireles. Disponível em: https://www.revistaprosaversoearte.com/cecilia-meireles-poemas. Acesso em 1 jul. 2025.

MEIRELLES, Cecília. *O espírito victorioso*. Rio de Janeiro: Editora Anuário, 1929. *Apud* LÔBO, Yolanda. *Cecília Meireles*. Pernambuco: Massangana, 2010, p. 78-79.

MEIRELES, Cecília. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958.

MEIRELES, Cecília. Carta publicada pela revista *Terceira Margem*, Porto, Portugal, 2018.

ESCOLA, Brasil. Cecília Meireles | Mulheres da Literatura – Brasil Escola. YouTube, 8 abr 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=T2V-jJdQqqHs

FENSKE, Elfi Kürten (pesquisa, seleção e organização). Cecília Meireles: poeta e educadora. *Templo Cultural Delfos*, fevereiro/2011.

GONZAGA, Sergius. *Curso de Literatura Brasileira*. Porto Alegre: Leitura XXI, 2004.

LETRAS, Academia Brasileira de. 4º Ciclo de conferências | A literatura de autoria feminina: Cecília Meireles, poeta e educadora. YouTube, 24 jun 2014. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=qr5Agx-OHsg&t=11s

MARCHIORO, Camila. *De Viagem ao Mar absoluto*: caminhos do mar em Cecília Meireles, *Interfaces*, vol. 8, n. 2, agosto 2017.

MARIA NETO, Mariana Carlos. O sentido da memória em "Elegia", de Cecília Meireles. *Teresa revista de Literatura Brasileira*. São Paulo, 2018.

NOTAS

1 Mestrando em Teologia Sistemático-Pastoral pela PUC-Rio. Mestre em Psicologia Cognitiva. Psicólogo clínico. Especialista em Filosofia Política.
2 Disponível em: https://institutoling.org.br/explore/da-literatura-infantil-ao-simbolismo-conheca-a-trajetoria-dececilia-meireles.
3 DA SILVA, R. R. *Imagens do absoluto*: simbolismo religioso na poesia de Cecília Meireles, 2009.
4 MEIRELES, Cecília. *Mar absoluto e outros poemas*. In: Poesia completa, 1994.
5 JUNG, Carl Gustav. *Psicologia e religião oriental*.
6 MEIRELES, Cecília. *Mar absoluto e outros poemas*, [*n. p.*].
7 MARCHIORO, Camila. *De Viagem ao Mar absoluto*: caminhos do mar em Cecília Meireles, p.65.
8 NETO, Mariana Carlos. *O sentido da memória em "Elegia", de Cecília Meireles*, [*n. p.*].
9 *Ibid*.
10 MEIRELES, Cecília. *Carta publicada pela revista Terceira Margem*, [*n. p.*].
11 MEIRELES, Cecília. *O espírito victorioso*, p. 78-79.
12 Escreveu a poeta a Diogo de Macedo, amigo português (*Carta publicada pela revista Terceira Margem*, 1998).

7. FOED CASTRO CHAMMA E WALMIR AYALA: A MÍSTICA COMO EXPRESSÃO DO TRAUMA

Gyzelle Góes[1]

Biografias

Em seu diário *Minhas memórias* de 1952, iniciado aos 25 anos, Foed Castro Chamma declara, na primeira página, que iniciou o processo de escrita de diários a partir da leitura do fragmentado romance *Memorial de Aires* de Machado de Assis: "[…] senti uma estranha fascinação por esta forma de recolher em fragmentos os momentos emocionantes da vida".[2] O memorialista, para Chamma, é aquele que recolhe, nas horas ociosas, as memórias:

> […] talvez seja um desejo persistente de viver duas vezes esta vida que tanto amo e que se vai consumindo sob o estigma do tempo… O certo é que as memórias são como páginas soltas da nossa vida que o vento vai levando para o memorialista recolhê-las depois nas suas horas de ociosidade...[3]

Foed Castro Chamma nasceu em Irati, Paraná, em 1927. Faleceu no Rio de Janeiro em 2010 aos 82 anos. Era poeta, ensaísta e tradutor. Segundo a sua própria biografia enviada à Academia de Ciências, Letras e Artes do Centro-Sul do Paraná de 21/1/2004, Foed Castro Chamma saiu do interior do Paraná com a família aos 14 anos, passando a residir no Rio de Janeiro, onde completou os estudos do segundo grau, tendo trabalhado

dos 16 aos 23 no First National City Bank, passando como autônomo a trabalhar com vendas e tradução até aposentar-se aos 65 anos.[4] De 1949 a 1950, o poeta passou por uma internação no Sanatório Santa Alexandrina que, segundo ele, fora decorrente de um esgotamento nervoso[5], e outra internação na Casa de Repouso Alto da Boa Vista, onde conheceu Jorge de Lima e teve contato com a poesia moderna. Laureado poeta neomodernista ou da Geração de 45, Foed Castro Chamma recebeu diversos prêmios ao longo da vida, com destaque para o prêmio Nestlé de Literatura Brasileira em 1984, pela obra monumental intitulada *Pedra da transmutação*. Segundo Michael Foucault (1992), a missiva, texto por definição destinado a outrem, dá também lugar ao exercício pessoal. Em uma das doze cartas pessoais do arquivo de Foed Castro Chamma a Walmir Ayala, que eram grandes amigos e correspondentes, o poeta revela:

> Eu diria que o poeta se expõe para ser admirado. Narciso, de posse da beleza (poesia) deixa-se contemplar tranquilamente com a certeza de ter encontrado a plenitude da vida. No entanto, para o convívio particular ele seleciona aqueles que são capazes de amá-lo além de admirá-lo verdadeiramente na sua grandeza.[6]

Em *Arquivar a própria vida*, Philippe Artière[7] dialoga sobre a prática do arquivamento do eu, destacando que arquivar a si mesmo é uma forma de "existir no cotidiano", o indivíduo deve manter seus arquivos pessoais para que seja reconhecida a sua identidade. Foed Castro Chamma vivia o esforço incessante e, por vezes caótico, para existir no cotidiano e reconhecer, fazer ser reconhecida a sua identidade, construindo um arquivo múltiplo e uma considerável trajetória poética, por mais que ainda hoje, infelizmente, seja pouco conhecida. Em *Antologia poética* (2001), o crítico literário André Seffrin escreve no prefácio:

> Foed Castro Chamma talvez tenha sido um dos poetas mais superestimados de sua geração, sem deixar de ser, também, um dos mais injustiçados. Superestimado ele foi, principalmente, em fins dos anos 50 – as injustiças vieram

com o passar dos anos, e condicionaram um afastamento editorial que é, como apontou recentemente Carlos Newton Júnior, como um crime contra a literatura nacional.[8]

Escritor obsessivo, perseguidor da própria imagem – ainda que fragmentada –, o seu arquivo é repleto de autorretratos, e a sua existência, enquanto o retrato do seu acervo é o de um autor que mesmo em suas produções poéticas ou filosóficas, esteve em direção a um movimento entorno de si mesmo, em busca da "cura" – palavra que se repete em sua poesia –, no sentido órfico, das suas inquietações. Segue abaixo um trecho do poema "Hino ao Sol", inédito, mas que teve dois de seus fragmentos publicados em *Antologia poética*:

I

Ladras de luz,
as sombras ignoram
a liberdade.

São máscaras
de um teatro que nos representam.

Do que dizem
somos o eco, a curar-nos

com a língua
das alegorias.[9]

Chamma, em "Agenda MEC" de 1973, relata experiências-limite ligadas a dois incidentes de infância que "são revividas" na revisão de *Pedra da transmutação*. A obra, que segundo os seus relatos na *Agenda MEC,*[10] já fora intitulada de *Livro das alucinações* e *Geometria da sombra*, é um poema de dez mil versos decassílabos, cujo enredo se movimenta pelos labirintos dos signos da sombra e da luz:

O elemento básico deste poema, a sombra, está ligado a um incidente da minha infância e que hoje verifico, condicionando minha vida pelo tempo afora. Aliás, o incidente, o poema, ou melhor, a sombra, e outro incidente, este quase mortal, foram representados numa alegoria viva no quintal da minha casa, por volta de 1937. Havia um poço no quintal, permanecia perigosamente aberto. Um cachorrinho novo caíra no poço. Tentei salvá-lo sem conseguir, enquanto assistia o bichinho se debater. Chamei minha mãe, que conversava com meu tio Garibaldi. O bichinho morreu. Estava morto quando o tiramos da água. Enquanto meu tio e minha mãe conversavam, senti algo bater na minha cabeça. Olhei para cima e vi um corvo, que voava a grande altura. O excremento era branco, leitoso. Alguns anos mais tarde, 2 ou 3, quase morri afogado no rio por ocasião de uma enchente. Uma experiência, por essa época, durante a noite, impregnou meu espírito de sentimento de medo e fuga. A visão do escuro adquiriu uma conotação de abismo, movimento e fuga. A revisão do poema me faz reviver o acontecido, que se revela na imagem de sombra. Ela seria o meu duplo, ou a noite? Ambos?
E eu? Por certo serei um dos três elementos. Uma das três sombras.[11]

Walmir Félix Ayala nasceu em Porto Alegre, Rio Grande do Sul, em 1933. Faleceu no Rio de Janeiro em 1991 aos 58 anos. Aos 22 anos, na sua cidade natal, estreou na literatura com o livro de poesia *Face dispersa* (1955). Meses depois, sozinho, se mudou para o Rio de Janeiro, por incentivo de uma carta de Adalgisa Nery de 5/1/1962, que o poeta transcreve em seu diário *Sangue na boca*:

[…] Meu caro Walmir, ser um grande poeta é viver todos os ângulos da vida, sem preferir nenhum especialmente. Você tem qualidade, tem profundidade. O resto, a vida e o tempo farão sem dificuldade pois o terreno é ótimo para florações belas. Escreva-me sempre que queira e felicitando-o pela sua idade e os seus poemas aqui estou, Adalgisa Nery. A carta está datada de 17 de agosto de 1955 e eu tinha vinte e dois anos. Cinco meses depois eu comuni-

> cava à minha família, na mesa de jantar, que iria morar no Rio de Janeiro e que embarcaria dois dias depois.[12]

Walmir Ayala se tornou, além de um grande poeta, aquele que viveu todos os ângulos da vida; como profissional, foi também memorialista, romancista, ensaísta, tradutor, teatrólogo, autor de livros infantis, crítico literário e de arte. O autor produziu uma obra extensa, sendo o seu arquivo, desde 1994 – ano em que fora doado ao Arquivo-Museu de Literatura Brasileira –, o terceiro maior acervo em posse do museu. Dedicou-se a escritas de diários de 1956 até 1991, tendo publicado três volumes em vida intitulados *Difícil é o reino* (1962), *O visível amor* (1963) e *A fuga do arcanjo* (1976), legando o IV diário *Sangue na boca*, o V *Noturno dos mortos* e mais centenas de páginas inéditas de diário em seu arquivo às gerações futuras. O poeta vivenciou, no início e no fim da vida duas experiências-limite, aos 4 anos, em sua cidade natal, assistiu ao assassinato da mãe e do amante pelo seu pai e, um ano antes da sua própria morte, o suicídio do seu único filho em sua casa em Saquarema, no Rio de janeiro. Ayala relata em 25/6/1962:

> Sou o produto de uma infância trágica. Aos 4 anos assisti a uma tragédia dentro da minha casa, vi a agressão em seu grau mais sórdido e mortal, e isso foi um golpe para a minha inocência. Fui vítima de uma solidão sem nome, refugiei-me na religião. Aí aconteceu a poesia, que era uma forma de me autoanalisar, de liberar toda a reserva de amor capaz de me salvar.[13]

À beira do corpo é um romance narrado por um verme solitário que rasteja pelo corpo de uma mulher atraente e jovem, assassinada por adultério. Esse livro, publicado em 1964, é considerado até hoje como o romance de maior expressão do autor, conquistando a crítica e o público até os dias atuais. O livro destaca-se principalmente por sua sensibilidade e agudeza para com temas da sociedade como o desejo, o machismo, o julgamento etc. Ayala relata em seu diário à Maria Helena Cardoso,

grande amiga do autor, escritora e irmã de Lúcio Cardoso, em 2/3/1963, sobre a publicação da obra:

> Publicá-lo foi um intuito desde a primeira página. Nele procurei transformar uma tragédia humanamente terrível num instante de beleza. Situei a fatalidade do adultério, a nobre fatalidade do pecado e da penitência. No entanto, Lelena coloca o problema gravíssimo da significação que esta história impressa teria para a minha família, ergue a possibilidade de afetar meu pai até a morte. Pouco a pouco me encarna um temor que é do gesto doloroso de ter escrito o livro. Tudo o que venho escrevendo tem sido um sofrimento, tem sido rebelião, apelo e advertência. Este livro, especialmente, eu escrevi para me esclarecer, para perdoar e me perdoar, para me curar de um complexo de culpa, ou pelo menos tentar ver as coisas de um ponto de vista mais humano.[14]

Em carta de Ayala a Chamma de 14/6/1962, publicada em um especial a Walmir Ayala pela *Hoblicua*, podemos acompanhar o diálogo de um autor que recorre à poesia como modo de persistir:

> Não sei porque somos poetas, e muitas vezes me pergunto. Então me ponho de joelhos e penso: é porque Deus sabe que é a única forma de nós, com a nossa condição espiritual, interior, dolorosa e mística, sermos felizes. E só me resta então agradecer a Deus, porque se não fosse poeta seria um desgraçado, não é assim? Sinto que entendes. Logo, somos poetas, como o rinoceronte tem um chifre no nariz, para se defender e lutar e subsistir.[15]

O sagrado e profano nos diários

Foed Castro Chamma e Walmir Ayala são dois autores que tenho trabalhado no meu projeto de tese de doutorado, a partir das escritas dos seus diários públicos e privados, através dos seus arquivos pessoais salvaguardados pelo Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação

Casa de Rui Barbosa. Um dos assuntos que tenho me interessado acerca da escrita de ambos é a questão de recorrerem ao tema da mística tanto em seus diários, quanto em suas obras poéticas. Nesta parte do artigo, a intenção é explorar as passagens retiradas das dobras entre os seus diários para que possamos observar de que modo se revela a dimensão tanto sagrada quanto profana em suas escritas.

No caderno de Foed Castro Chamma intitulado *Notas para um diário*, o autor revela passagens interessantes de serem discutidas neste presente artigo, a primeira é a forma como F.C abre o diário, em 1/5/1973, que nos chama atenção:

> Na constância dos dias iguais eu me rendo, solitário, arando paisagens para descobrir além da noite a aurora que brotará em meus dedos, como a colheita nas mãos do lavrador. Nos meus dentes cresce uma rosa que chamo de louca. Poucos a compreenderiam mas eu sei que ela é a razão de eu ter as órbitas sujas de sombra e a voz noturna no conluio com a noite. Prefiro não falar para ceder à mágica das palavras. Quem decifraria o mistério das cabalas? Nem você, nem a multidão indiferente aos malabarismos do verbo. Por isso previno que antes de eu ter dito, todos verão a mesma rosa em meus cabelos e em minha boca encontrarão apenas sua beleza. Ah! Chegado é o tempo. Quantos não reivindicarão este momento? No entanto, eu me rendo, solitário, arando, arando, arando… Há uma pedra em meus sonhos que os meus olhos não transpassam.[16]

A princípio, por se referir sobre o próprio ofício, aquele do escritor e do diarista, que se rende, solitário, à constância, – visto que, para sua colheita – do diário enquanto livro –, é preciso o exercício constante do registro dos dias. O que mais nos leva a refletir sobre essa passagem é a fricção que se pode estabelecer entre as figuras do escritor e do arador à Parábola do Semeador. A "Parábola do semeador", presente na Bíblia, no *Evangelho segundo Marcos* (Mc, 4, 3-9), transmite a lição de que aqueles que semeiam a palavra, "o grão" e as mensagens do evangelho

em terreno fértil, do coração, colhem bons frutos (Youversion, 2024). O poeta, enquanto arador, busca, além da noite, a aurora que brota dos dedos, ou seja, além da escuridão, a primeira luz da manhã. Aquela que, além de iluminar, eterniza-o. O que não se pode deixar de se notar, ainda, é a capacidade lírica do poeta de criar imagens metafóricas e delicadas e espinhosas –, como o que faz com a figura da rosa louca cravada nos dentes. E de, através dos seus malabarismos do verbo, nos fazer tanger a "mágica das palavras".

Anteriormente, expus a escrita de F.C retirada de um dos seus cadernos intitulado "Agenda MEC", em que o poeta relata experiências-limite da sua infância ligadas à quase morte: os afogamentos, o surgimento de um pássaro – figura que percorre toda a poética do autor – e a aparição da sombra. Em *Notas para um diário,* ainda em 1973, ano em que finalizou o seu *Livro das Alucinações*, o poeta reitera outra memória:

> A sombra me faz lembrar/corresponde, também, uma das minhas primeiras vontades quando devia ter apenas dois ou três anos de idade. Desejava ardentemente ser padre por admiração à cor negra da batina.[17]

Nessa passagem acima salientada, o que nos salta aos olhos é justamente a capacidade do poeta de rememorar, com nitidez, entre os seus primeiros três primeiros anos de vida, o seu desejo ardente de ser padre. A questão da sombra é recorrente em sua poética, como foi mencionado, assim como a imagem do duplo. O diálogo com o sagrado e o profano, assim como a dimensão mística e alquímica estão sempre em conflito em sua poética. Em uma passagem das cartas trocas entre Chamma e Ayala, Walmir Ayala assinala:

> Visita hoje do poeta Foed Castro Chamma e a sua fixação demonológica. Mostra-me um poema que define magistralmente o anjo do mal. Admiro-me da sua fidelidade no mito sombrio do malefício. Defende-se escrevendo poemas, diz que criou o demônio para combatê-lo. Está sobre uma ponte alta sob a qual passam águas e fogo. O poeta está solitário e impávido, de-

fendido com a força do seu deslumbramento diante do inexplicável. Um grande poeta.[18]

Nesse recorte acima, W.A. confessa uma visita de F.C. junto à sua fixação demonológica. Na passagem, Ayala comenta sobre um poema magistral de Chamma, cuja temática é a definição de um anjo do mal. Como podemos ver, os paradoxos são ilustrados: o desejo de ser padre, e a fixação demonológica; um poema sobre um anjo, cuja característica é ser maléfico. W.A. ainda afirma que admira o amigo pela sua "fidelidade ao mito sombrio do malefício". Outra passagem que nos é fielmente instigante: o relato de que Chamma criou o demônio justamente para combatê-lo. Seria esse demônio – que o persegue em Vida e obra – a partilha das sombras?

Walmir Ayala, em sua literatura, também se volta tema do sagrado e do profano. Há inúmeros episódios, principalmente em seu IV diário *Sangue na boca* – como mencionado, que não foi publicado – em que o autor relata a sua relação com a figura de Deus. Como pudemos ver anteriormente, em carta de W.A. para F.C., o autor, ao refletir sobre o porquê de ser poeta, afirma que se coloca de joelhos diante de Deus e pensa que essa é a única forma de não ser um desgraçado. Há um trecho do VI diário *Sangue na boca* em que W.A. também confessa um desejo que o assediava por seguir a vocação religiosa, datada em 13/4/1962:

Houve um tempo em que me assediava o desejo de seguir uma vocação religiosa. Renunciar a tudo isto que me rodeia, colocar a minha pena a serviço do amor (e só Cristo define o amor, só por ele o amor humano adquire o alto sentido). Neste momento em que vilipendia a sagrada Face, numa repetição pungente de flagelação, todo o meu coração é um desejo vivo de penitência, de me oferecer a Deus em troca daqueles que hoje erguem a vergasta e escarram no divino Rosto. Ah, se Deus despertasse em mim um verdadeiro desejo de renúncia, se me insuflasse um fogo de devoção! Mas ainda sou fraco, tudo o que posso é, como poeta, cantar este amor incorruptível e arrebatado que me incendeia.[19]

Além de Deus, dois outros temas principais da poética de Walmir Ayala são o Amor e a Morte. Como pudemos ver nesse recorte acima, W.A. se volta novamente à figura do poeta, este que canta um amor "incorruptível e arrebatado", visto que é fraco para o fogo da devoção. Neste sentido, à renúncia. É arrebatador o modo como o poeta relata o seu desejo à dimensão sagrada através indícios deixados nos rastros de seus diários, sempre como um "desejo vivo de penitência". Walmir Ayala viveu sob a sombra da solidão toda a sua vida, ainda que sentisse o desejo de ter alguém ao seu lado, ainda que fosse um autor com uma vasta vida literária. Ainda em *Sangue na boca*, Ayala relata determinadas experiências homoafetivas, mas o que nos soa instigante é o fato de que o diarista nunca revelava o nome dos seus parceiros, somente as suas iniciais ou codinomes. Entre as suas paixões, aquela que mais se imprime em sua memória, é a da figura do Arcanjo. Vejamos três passagens datadas em 5/6/1962:

> Tenho pensado no Arcanjo. A tentação de telefonar-lhe é enorme. Mas não devo. Seria um curativo insuficiente e de péssimas consequências. A verdade é que ainda vivo sob a influência daquele louco amor.
>
> Não quero esquecer a sua imagem. É tão consolador ter na memória o traço da sua figura. Mesmo não podendo tocar, mesmo perguntando-me, dentro dessa saudade, se ele terá mesmo existido. Mas sem me perder da graça desse encontro.
>
> Sinto uma necessidade enorme de ter uma pessoa ao meu lado, uma necessidade anímica de amor. E me degrado em aventuras enquanto o amor não chega. No entanto, o amor chegou a tanto tempo, e se perdeu. Gostaria de me desligar do Arcanjo, mesmo em pensamento, para gozar uma verdadeira disponibilidade. Mas não posso, não está em mim, é superior às minhas forças. O máximo que posso esperar é o advento de um possível nova experiência. Mas como imaginar revelação maior do que a que me foi concedida? Por isso sofro e me degrado; e sinto náuseas do prazer fácil.[20]

O delírio, em Foed Castro Chamma, se manifesta através da sua forma de apreender o mundo, enquanto um poeta que vivia sob o estigma da esquizofrenia. Em Walmir Ayala, é sob a face penitente do amor. O poeta W.A. confessa em seus diários desejos conflituosos acerca do Arcanjo – que pensemos na figura do Arcanjo sagrado, um ser espiritual que lidera o corpo dos anjos celestiais –, um amor que se revelou e lhe foi concedido, mas perdido. Essa resistência se estende à própria especulação – se o Arcanjo teria existido ou sido um ser ficcional. Nessas passagens afloradas, novamente a fraqueza humana é evidenciada. O poeta sofre e se degrada, e sente "náuseas do prazer fácil". A relação entre a devoção e a penitência são marcantes nos escritos de W.A., assim como para em F.C., o embate entre a iluminação e as trevas. Mais um dos recortes de seu VI diário, datado entre 20/08/62 e 21/08/62:

> Hoje enfrento a difícil castidade que o amor me impõe. Não ser tocado, não tocar, esta é a questão. Desde a mais tenra infância tenho devorado o mundo com a boca, com os olhos, com as mãos. Hoje me imponho esta dolorosa castidade, de não fazer concessão ao que me perece. Estou perdido e só. Quem me dera a possibilidade de hoje assumir a decisão que deus me pede!
>
> Durante toda a manhã me segue pela casa uma borboleta escura, dessas que eu, quando menino, chamava de bruxa. Acordei com seu adejo sobre mim. Agora entro no banheiro para fazer a barba e lá está ela, pousada e quieta. Trouxe-a a noite de ontem, uma terrível noite. Ela veio como o remorso. Agi estupidamente. Quis que M. guardasse de mim uma lembrança feia, amarga. Para me penitenciar. Fui violento, raivoso, cruel. Ele sorria com uma superioridade que me esmagava, uma resistência que me desarmou. Agora a borboleta escura está comigo, companheira do meu desespero. Veludosa, sombria e triste como o dia que me espera.[21]

Um dos aspectos que nos toca na poética de Ayala é justamente a capacidade lírica do poeta de expor fatos, acontecimentos ou experiências, do corriqueiro ao extraordinário, e estreitar as relações entre esses

limites, borrá-los. Como pudemos ler neste recorte acima, novamente se acometem os desejos, a castidade, a vontade de devorar a tudo e todos.

O sagrado e o profano nas obras

Foed Castro Chamma e Walmir Ayala são dois autores que, como mencionado, publicaram em vida uma extensa obra. Além dos diários, também esbarramos em obras que se dispõem a dialogar com a linguagem mística envolta pela temática sagrada e profana. Nesta parte do artigo, iremos explorar as dobras entre as páginas de duas obras específicas dos autores.

Um animal de Deus, de Walmir Ayala, foi publicado originalmente em 1967 e recebeu pouca aceitação da crítica na época. O romance narra a trajetória de Mário, um personagem que durante um ano de morada no Rio de Janeiro se descobre apaixonado pelo personagem Rafael. O conflito se interpõe entre duas questões: sexualidade e religião. Rafael não corresponde ao amor de Mário, que é católico, pois não se reconhece como homossexual. O romance retrata, de forma delicada e apaixonante, os sofrimentos, volúpias, incertezas, afetos e os mais diversos sentimentos que envolvem os personagens. Como mencionamos no subcapítulo anterior, a figura do Arcanjo é recorrentemente citada nos diários de W.A., e em *Um animal de Deus*, o personagem Mário se refere à Rafael pelo codinome Arcanjo.

Há uma passagem do romance que ilustra o conflito do desejo e a castidade entre os personagens, ela se passa quando Mário é convidado por Rafael para passar um fim de semana juntos e a sós em seu apartamento. Vejamos a seguir:

> O Arcanjo se distanciava:
> – Depois – repondo-se numa pausa – Mas nós não nos perderemos de vista.
> – Impossível.
> – Nos perdermos de vista?

– Impossível nos perdermos de vista – Mário o repetia como quem endossa e fataliza.

– Tu o dizes, eu creio. Tu me chamaste deus.

Silêncio ainda. Duro silêncio de amapolas e espadas. Mário se encosta à parede como um novo São Sebastião aguardando a primeira flecha. Uma asa gigantesca erguendo a flama. Entre os dois a espada de Tristão garantindo uma necessária imunidade, castos naquele conflito por determinação quase sobrenatural. Dos dois lados um abismo. Mário como que embriagado ainda disse:

– Se eles soubessem que apesar do desejo nos projetamos na perenidade.

– E a perenidade não é o desejo?

– É o contrário dele – Mário persuadia o amado – Mas não digas nada. Já não tenho forças, estamos caindo num abismo fundo, fundo.

– Feche os olhos, como eu.

– Sim, como tu. Ainda como tu. É isto que eu gostaria: de te absorver, de te devorar. Por isso é de olhos cerrados que eu confesso. Como poderia estar tão dentro desta realidade se não fosse de olhos cerrados, como ausente? Estamos caindo.[22]

Neste intenso e breve diálogo, nos saltam algumas questões, como referências à figura fálica: "duro silêncio de amapolas"; "espada"; "flecha", "flama". Assim como referências sagradas, como a menção a São Sebastião, um dos santos consagrados da tradição cristã, considerado um mártir da Igreja Católica. A figura do santo é representada cravada por flechas. A imagem da flecha também nos remete à figura de Eros, um Deus do amor e do erotismo na mitologia grega. Além disso, outra imagem que nos acende os olhos é o das asas gigantes em flama, em plena queda, do Arcanjo, do amor.

No seu VI diário *Sangue na boca*, Walmir Ayala relata sobre a produção do seu primeiro romance, *À beira do corpo*, e reafirma um desejo de "morrer de olhos abertos". W.A. afirma ainda que não deixaria de morrer se não escrever. Mas que escreve para morrer de olhos abertos,

eterno: "Faço planos como se fosse viver eternamente. Tenho que me apressar, a vida é pequena para contentar a minha imaginação. E se morrerei, por que escrevo? Se deixar de escrever, deixarei de morrer? Não. Logo escrevo para morrer de olhos abertos".[23] O trecho que retiramos do romance *Um animal de Deus* se encerra com os personagens de olhos cerrados. Na escrita de Walmir Ayala, de olhos abertos ou encerrados, a imaginação não tem fim.

De Foed Castro Chamma selecionamos o livro de poemas *O poder da palavra*, de 1959, essa é a obra que veio a revelar a dicção poética de Chamma. Contendo apenas um poema "O poder da palavra", cujo nome deu título ao livro, Chamma inaugura a obra e a divide em outros três capítulos intitulados: "Chaves"; Trânsito" e "Arte Mágica". O primeiro poema é concentrado no poder do verbo e do som contidos na linguagem, como nos elucida o primeiro verso: "Articular o verbo até medir-lhe o som". O primeiro capítulo é a chave que abre o enredo do livro: os símbolos. O segundo capítulo transita entorno do exercício do poeta enquanto aprendiz de feiticeiro, mágico, bruxo. O terceiro, nos desperta para a "arte mágica" da palavra e por essa razão nos detemos em alguns poemas dele.

No poema "Arte Mágica", por exemplo, há um diálogo sobre o íntimo e o exterior, ou o dentro e o fora, e o modo como a mágica acontece quando essas noções se abstraem: "Uma lâmpada acesa nos cabelos, / Um anjo cultivado em nossas faces / Além da luz faz-nos estranhos, nos desloca / Ao íntimo das coisas, às origens".[24] Nesses versos, existe a menção à luz, seja ela artificial da lâmpada acesa ou a do cultivo de um anjo na face, e a afirmação da estranheza. Como vimos anteriormente, novamente a figura angelical retorna ao repertório do poeta, desta vez, o deslocando ao íntimo, à origem. Foed Castro Chamma, no que se refere à mística, se interessava pela alquimia, inclusive em seus versos e ensaios filosóficos, recorre a ela para compor os seus estudos e produções. O poeta era entusiasta principalmente da transmutação, que consistia no processo de transformar um elemento químico em outro, como por

exemplo um metal comum em ouro. Vejamos a primeira e segunda estrofe do poema seguinte, "A transmutação dos metais":

Alcançar o oposto de mim mesmo
Presente nos meus gestos mas retraído
E preservando-se
Ave esquiva
Enquanto a face
Mais fácil
Fáceis recursos desperdiça
Semeando o que não sou
(e sou enquanto não me alcanço na outra face)[25]

Neste poema acima, novamente a face entra em cena, esquiva e preservada, apontando para o seu duplo refletido. Cultivando não mais o anjo na face, mas semeando o seu oposto – sendo o eu lírico a si mesmo enquanto não alcança a outra face. "Me alimento da morte e sobrevivo / em número – sou vivo: / e renasço / Me alimento da ausência dos espaços / mesmo amarrado ao chão: / sou pássaro. / Alcançar o oposto que me habita".[26] Outra alegoria que nos chama atenção em sua lírica é a figura da ave que sobrevoa o imaginário do poeta. A ave, o voo, como vimos, o persegue desde a infância, assim como pode ser associada à figura do anjo e da liberdade. Neste poema outro tema interessante: o da morte. E a menção ao renascimento, que nos conduz à imagem da ressurreição. Vejamos o poema "A coisa em si": "Seremos como o Deus / que estando em todos / é íntegro e disperso / é móvel e é imóvel / uno e divisível? / A coisa em si / o tempo / a sucessão / do ser para o não ser / da vida para a morte / da morte para o enigma / da reencarnação: / Eis o círculo –"[27]Como podemos observar, além da morte, a vida também é um dos pilares da poética de Chamma. Nesse poema apontado, vemos que há o embate filosófico entre "ser e não ser", "vida e morte", "enigma e revelação". Outra vez, além da morte, o além vida: a reencarnação. Que nos encaminha para a imagem

de Cristo, que ressuscitou. Que nos chama à imagem do poeta, que se eternizou – através de sua obra, pelo poder das suas palavras.

Conclusão

Na primeira passagem do trabalho, a decisão de trazer ilustradas as biografias dos autores revela duas intenções: I. Trazer à luz a figura de dois artistas que tiveram trajetórias brilhantes, mas que, em contrapartida, nos tempos atuais, permanecem lançados às sombras; II. Por crer que as suas próprias Vidas já dialogam com o teor da disciplina que incitou esse artigo, intitulada "O sagrado e o profano na literatura" – ministrada em 2024.1 por André Araújo e Maria Clara Bingemer, na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – visto que são marcadas por muitas provações, entre as quais, os fizeram se refugiar na mística como um modo de se "defender e lutar e subsistir". Nas passagens seguintes, a intenção foi criar um laço entre arquivo e obra publicada, abordando a temática mística do sagrado e do profano, através das leituras das escritas dos diários e dos livros lançados pelos autores.

Referências

ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, CPDOC-FGV, vol. 11, n. 21, 1998.

AYALA, Walmir. *Um animal de Deus*. Rio de Janeiro: Editora Lidador, 1967.

CHAMMA, Foed Castro. *Antologia poética*. Curitiba: Imprensa Oficial do Paraná, 2001.

CHAMMA, Foed Castro. *O poder da palavra*. Rio de Janeiro: Jornal de Poesia, 1959.

FOUCAULT, Michael. A escrita de si. *In*: FOUCAULT, Michael. O que é um autor?. Lisboa: Passagens, 1992.

REVISTA HOBLICUA, especial Walmir Ayala – diários, cartas, poemas, entrevista, nº 5, 2018. Teresina-Piauí, 196 páginas.

YOUVERSION. Marcos 4:3-20 ARA. Edmond: Life.Church/YouVersion, 2024. Disponível em: https://www.bible.com/pt/bible/1608/MRK.4.3-20.ARA . Acesso em: 24 jun. 2024.

NOTAS

1 Poeta, professora e pesquisadora. Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade (PPGLCC) da PUC-Rio. Mestra em Letras pelo PPGLCC da PUC-Rio com bolsa Faperj nota 10.
2 *Diário minhas memórias* (Arquivo Foed Castro Chamma/AMLB/FCRB), [*n. p.*].
3 *Ibid.*
4 *Biografia* (Arquivo Foed Castro Chamma/AMLB/FCRB), [*n. p.*].
5 *Ibid.*
6 *Dossiê Walmir Ayala* (correspondências) (Arquivo Foed Castro Chamma/AMLB/FCRB).
7 ARTIÈRES, Philippe. *Arquivar a própria vida*, p. 7.
8 CHAMMA, Foed Castro. *Antologia poética*, p. 9.
9 *Ibid.*, p. 137.
10 Item documental intitulado Agenda MEC, que contém escritas do cotidiano do titular (Arquivo Foed Castro Chamma/AMLB/FCRB).
11 *Ibid.*
12 *Diário Sangue na boca* (Arquivo Walmir Ayala/AMLB/FCRB).
13 *Ibid.*
14 *Ibid.*
15 *Revista Hoblicua*, p. 84.
16 *Notas para um diário*, 1º maio 1973.
17 Item documental intitulado Agenda MEC, que contém escritas do cotidiano do titular (Arquivo Foed Castro Chamma/AMLB/FCRB).
18 *Diário Sangue na boca* (Arquivo Walmir Ayala/AMLB/FCRB).
19 *Ibid.*
20 *Ibid.*
21 *Ibid.*
22 AYALA, Walmir. *Um animal de Deus*, p. 88-89.
23 *Ibid.*, 25 mar. 1962 (Arquivo Walmir Ayala/AMLB/FCRB).
24 CHAMMA, Foed Castro. O poder da palavra, p. 87.
25 *Ibid.*, p. 91.
26 *Ibid.*, p. 92.
27 *Ibid.*, p. 96-97.