

Chama viva de amor: elementos de poética e mística em João da Cruz

Living flame of love: elements of poetical and mysticism in John of the Cross

Carlos Frederico Barboza de Souza*

Resumo

O presente artigo se encontra na interface entre literatura e religião e consiste no estudo da linguagem presente na obra de João da Cruz intitulada *Chama viva de amor*, utilizando-se, para tal, de alguns recursos da crítica literária. Essa obra teve a redação de seu poema realizada entre os anos de 1582-1584 e de seus comentários nos anos de 1585/86 (primeira redação) e 1591 (segunda redação). É um texto que, tanto em sua dimensão poética quanto em sua prosa, retrata algumas das especificidades da forma do místico trabalhar com a linguagem ao tentar traduzir sua experiência “inefável”: ou seja, ele a desconstrói e a reconstrói para que seja capaz de comunicar algo do vivido. Com vistas a atingir esse objetivo, após uma breve introdução à vida e a obra joãocruciana, abordar-se-á brevemente a estrutura da obra supracitada e as principais temáticas nela presentes. A seguir, apresentar-se-ão alguns dos recursos linguísticos utilizados por João da Cruz, tais como o uso frequente de paradoxos, antíteses e antônimos, neologismos e arcaísmos, ressignificações de conceitos, aproveitamento da polissemia de muitos vocábulos, a forte presença de metáforas e símbolos e uma forma particular de lidar com os registros espaço-temporais e a lógica racional.

Palavras-chave: João da Cruz; Teologia negativa; Mística; Linguagem mística.

Abstract

The present article is placed in the isthmus of Literature and Religion, and consists of a study of the language that is present in the work of João da Cruz entitled *Chama viva de amor* (*Living flame of love*), using, for such purpose, some of the Literary Criticism's resources. This work had its poem written between 1582-1584, and its comments, in 1585/86 (first writing) and 1591 (second writing). It is a text that, as much as in its poetics dimension as in its prose, pictures some of the mystic's method of working with the language when trying to communicate their ineffable experience: that is, deconstruct it and reconstruct it so that it can communicate something from the experienced. Aiming at that purpose, after a brief introduction to the life and work of João da Cruz, the study will approach the structure and the main themes present in the aforementioned work. Furthermore, some of the linguistics resources used by João da Cruz will be presented, such as neologisms and archaisms, concepts ressignification, the use of polysemy of many words, the strong presence of metaphors and symbols, and a special way of working the spatial-temporal accounts and the rational logics.

Keywords: João da Cruz; Negative theology; Mysticism; Mystical language.

Artigo recebido em 1º de julho de 2009 e aprovado para publicação em 30 de setembro de 2009.

* Doutor em Ciência da Religião pela UFJF e professor da PUC Minas, departamento de Filosofia e Teologia. e-mail: fredbarb@uol.com.br

Introdução

O presente artigo se encontra na interface entre literatura e religião, situando-se no horizonte das ciências da religião e faz parte dos estudos comparativos que desenvolvo acerca de relatos de místicos de duas grandes tradições: a sufi, uma representante da tradição mística islâmica, e a cristã, sobretudo a partir dos textos de João da Cruz.

Não é novidade que as tradições religiosas, desde seus primórdios, se utilizaram da escrita e da literatura para comunicar suas concepções ou preservá-las para o futuro, independentemente do fato de esses textos terem sido canonizados ou não. Também é bem verdade que a maior parte dos textos de cunho religioso recebe sua consagração e reconhecimento público em um momento posterior à sua redação. Porém, independentemente do reconhecimento de seu valor, as tradições religiosas e os autores que se sentiram inspirados por algum tipo de divindade ou espírito manifestaram o que sentiram ou vivenciaram na forma de palavra, sendo que muitas vezes esta se tornou palavra escrita.

Dessa necessidade de traduzir em signos linguísticos vivências interiores profundas nasce a proximidade entre religião e literatura, proximidade esta que pode se revelar multifacetada. Existem textos tão belos que muitos chegaram a vê-los como sagrados, como é o caso do poema bíblico do Cântico dos Cânticos. Por outro lado, não podemos negar que muitos textos sagrados se recobrem de uma sutil beleza estética e são, por isto, considerados peças literárias de inestimável valor, pelo grande domínio da linguagem e pelo senso estético na manifestação de intuições profundas. Este é o caso dos poemas de João da Cruz. Também é o caso do Corão, que além de seu valor literário, possui sonoridade e ritmo de grande beleza; ou do Bagavadghita e de muitas outras obras.

Portanto, embora distintas, religião e literatura têm a ganhar quando se encontram e dialogam. No caso específico das ciências da religião, por seu caráter pluri e interdisciplinar, a crítica literária não poderia ficar de fora, pois se torna uma grande ferramenta que abre portas e perspectivas inovadoras.

Este artigo objetiva discutir uma obra de João da Cruz: *Chama viva de amor*. Para isto, em um primeiro momento, deter-se-á em uma breve introdução à vida e obras joãoocrucianas. A seguir, o foco será uma visão abrangente da obra em questão, para, por fim, centrar-se em alguns aspectos presentes na linguagem joãoocruciana, que podem ser observados na obra em análise.

Para uma visão geral dessa obra, apresenta-se abaixo o poema que a originou.

Ó Chama de amor viva,
que ternamente feres
dessa minha alma o mais profundo centro!
Se já não és esquiva,
acaba já, se queres,
ah! Rompe a tela deste doce encontro!

Ó cautério suave!
Ó regalada chaga!
Ó branda mão! Ó toque delicado!
que a vida eterna sabe,
e paga toda dívida!
Matando, a morte em vida hás trocado.

Ó Lâmpadas de fogo
em cujos resplendores
as profundas cavernas do sentido,
que estava escuro e cego,
com estranhos primores
calor e luz dão junto a seu Querido!

Quão manso e amoroso
despertas em meu seio,
onde tu só secretamente moras,
nesse aspirar gostoso,
de bem e glória cheio,
quão delicadamente me enamoras!

1 João da Cruz, vida e obra

João da Cruz, mais conhecido como místico do século de ouro espanhol, notabilizou-se também devido aos textos por ele deixados, tanto em poesia quanto em prosa. Seus textos ocupam um lugar de relevo na história da mística cristã e representam um grande esforço de síntese entre várias tendências existentes na cultura espanhola de sua época, que vivia a transição entre a vida medieval e a renascentista. A respeito de João da Cruz cabe a afirmação de Eulogio Pacho de que é “um místico de confluências e de sínteses. Não procede por alternativas excludentes, mas por integração harmônica” (PACHO, 1997, p. 654).

João da Cruz, cujo nome familiar era João de Yepes, nasce em Fontiveros, província de Ávila, provavelmente em 1542, de uma família pobre de artesãos. Ainda criança, fica órfão de pai, o que torna sua infância ainda mais difícil, principalmente numa época de grande crise econômico-social vivida pela Espanha. Devido a essa situação, ele passa por todas as dificuldades que enfrenta uma criança em estado de grande pobreza: perde um irmão mais novo na primeira infância devido às péssimas condições de vida, muda de cidade frequentemente em busca de melhores condições, estuda em escolas dedicadas a crianças pobres e trabalha desde cedo. O interessante é observar que,

mesmo em meio a tanta precariedade, ele soube se dedicar com afinco aos estudos, pois data dessa época o início de sua sólida formação humanística e literária.

Quando jovem, entra para a Ordem dos Carmelitas, indo estudar na grande Universidade de Salamanca. Lá, ele se inicia nos estudos da Filosofia e Teologia. Faz seus votos nessa Ordem, tornando-se frei João de São Matias. Mais tarde, passa por questionamentos quanto à sua permanência entre os Carmelitas, pensando em tornar-se Cartuxo.

Após sua ordenação sacerdotal, contando apenas com 25 anos, ao celebrar sua primeira missa, encontra-se com Teresa de Jesus, que lhe propõe a fundação de uma casa de frades segundo o espírito de sua “reforma”. Assim, em novembro de 1568, ele muda-se para Duruelo e dá início ao que viria a ser, mais tarde, a Ordem dos Carmelitas Descalços. Devido ao seu papel nessa ordem, sofre perseguições e acaba preso por nove meses num cárcere em Toledo (1577-1578), vivendo em péssimas condições habitacionais e alimentares.

Data dessa época sua escrita poética mais profícua. Nesse cárcere, ele escreveu o poema do *Cântico Espiritual* e o da “Fonte”, além de ter forjado muitas das temáticas retratadas em sua reflexão posterior. São poemas que “atestam que ele viveu grandes coisas, uma aventura espiritual extraordinária”, em meio ao cerceamento de sua liberdade. Esse cerceamento será símbolo de uma liberdade conquistada, mesmo estando preso, “pois a verdadeira fuga foi a conquista da liberdade espiritual”.¹ No cárcere, João da Cruz “conseguiu transformar a degradação do sequestrado no gozo do anacoreta, na condição essencial do artista” (ROSSI, 1996, p. 85), ou, como afirma Federico Ruiz Salvador, “em condições de estreitamento, obscuridade, paralisia, odor repugnante, ‘em uma tumba’, compôs o poema com maior sensação de espaço amplo, paisagem, movimento, perfume, da poesia espanhola” (RUIZ SALVADOR, 1995, p. 172).

Com René Champagne pode-se perguntar: “Como explicar que a prisão tenha libertado o poeta?” A resposta passa pela intensidade e profundidade da experiência vivida, com certeza. Mas também não se pode negar que “foi graças à atividade mental da escrita poética que João da Cruz, esse ‘ourives da palavra’, pôde sobreviver física e psicologicamente à sua cruel provação. Os poemas testemunham, em sua própria forma, seu querer-viver. Eles desempenharam um papel terapêutico em sua luta contra a desintegração interior” (CHAMPAGNE, 1994, p. 31). Portanto, no cárcere de Toledo, sua verve poética nasce como expressão de sua necessidade de comunicar o que vivia, de compreender essa vivência ao expressá-la simbólica e liricamente e revela também sua

¹ As duas últimas citações são retiradas de Champagne, 1994, p. 38-39.

necessidade de uma saída criativa para a grave angústia que viveu ao ser isolado e debilitado fisicamente.

Saindo do cárcere em Toledo, João da Cruz assumirá diversas funções entre os Carmelitas Descalços, como mestre de formação, superior de conventos, “provincial” e conselheiro-geral. Devido a essas funções, teve que viajar muito e foi em meio a atividades e viagens que ele escreveu sua obra. Fora as poesias, que surgem primeiro, ele tem quatro grandes obras em prosa, a saber: *Subida do Monte Carmelo*, *Noite Escura*, *Cântico Espiritual* e *Chama viva de amor*.

A relação entre esses escritos em prosa e sua vida é clara: eles surgem a partir dos relacionamentos por ele estabelecidos com seus companheiros, amigos e discípulos; têm um cunho pastoral-pedagógico e um caráter didático-doutrinário, voltado para as pessoas com quem ele convivia e com quem tinha se comprometido visando à sua orientação espiritual. Nos prólogos de suas grandes obras, ele confessa os pedidos dos amigos e explicita a quem ele dedica seus comentários.

Eles são fruto da conjunção de sua experiência pessoal, de sua experiência pastoral e de sua elaboração científica. Ou seja, são uma elaboração reflexiva sobre sua experiência pessoal de místico e pastor, fundamentada no dado revelado segundo sua fé e nas categorias de interpretação que ele adquire em sua formação científica. Além disso, são resultado de sua necessidade de fazer a própria hermenêutica.

Após anos dedicados a funções importantes na Ordem dos Carmelitas Descalços (1578-1591), João da Cruz assume um papel crítico diante dos novos rumos da Ordem e acaba sendo afastado de qualquer função administrativa, sendo enviado à Andaluzia. Ali, já doente, vem a falecer em Úbeda no dia 14 de dezembro de 1591, aos 49 anos de idade.

Mais tarde, suas obras são publicadas e ele será beatificado e canonizado pela Igreja Católica, que também lhe deu o título de “Doutor da Igreja”. No ano de 1952, ele é proclamado “Patrono dos poetas espanhóis”.

2 A obra *Chama viva de amor*: estrutura

Nas canções que acima declaramos, falamos do mais perfeito grau de perfeição a que nesta vida se pode chegar, que é a transformação em Deus; no entanto, estas canções tratam do amor mais qualificado e aperfeiçoado nesse mesmo estado de transformação.²

² Ch Prólogo, 3. As citações da *Chama viva de amor* serão as seguintes: Ch B, indica a segunda redação da obra (1591); quando esta sigla for seguida da vogal “A”, indicará que se está citando a primeira redação desta obra, datada do período de 1582/84. Outra siglas: CB: *Cântico espiritual* em sua segunda redação; S: *Subida do Monte Carmelo*. A numeração em romanos anterior à sigla indica o tomo desta obra e a numeração arábica posterior indica o capítulo e, a seguir,

João da Cruz denomina esse seu escrito de “Canciones del alma en la íntima comunicación de unión de amor con Dios”. Tanto o poema como o seu comentário foram escritos para sua discípula Ana del Mercado y Peñalosa (Cf. Ch Prólogo, 1).

A produção dessa obra, realizada quase totalmente na cidade de Granada, ocorreu em três momentos. Primeiramente, como nos outros escritos que fazem parte de suas “obras maiores”, João da Cruz escreveu o poema, que se pode situar entre os anos de 1582 e 1584, o que o situa no mesmo período em que o místico está rematando o comentário do *Cântico espiritual*. Posteriormente, surge o comentário, que foi redigido em quinze dias, conforme testemunhado por Juan Evangelista (SILVÉRIO DE SANTA TERESA, 1929, p. 340-341), seu amigo íntimo e discípulo, entre os anos de 1585 e 1586, em meio a “hartas ocupaciones”.³ Por fim, João da Cruz ainda faz a revisão⁴ desse comentário em 1591, em seus últimos meses de vida (mais precisamente em agosto e setembro, três meses antes de seu falecimento), na solidão do convento de “La Peñuela”⁵ (situado em Jaén).

A estrutura adotada após o prólogo se apresenta da seguinte maneira: primeiramente, o autor apresenta cada estrofe do poema por inteiro. A seguir, faz um comentário global e sucinto da estrofe. Por fim, dedica-se à explicação de cada verso em particular. Entremeia as explicações do poema com algumas digressões, sendo que parte delas assume a forma de tratados breves.⁶

O texto se utiliza do gênero narrativo e descritivo, mantendo o tom de “declaração”. Porém, encontra-se no espaço intermediário entre a declaração direta e concisa do *Cântico espiritual* e o comentário extenso e livre da obra *Noite escura*. Diferentemente do *Cântico espiritual*, entretanto, *Chama viva de amor* não tenta retratar as diversas fases da ascensão espiritual rumo à união com Deus: parte de um estado estável de posse já dessa união. Segundo Eulógio Pacho (1982, p. 199), ele até tenta situar com exatidão essas experiências místicas dentro do quadro clássico de vias ou etapas espirituais, no entanto, percebe que tais esquemas são inadequados ou insuficientes para tratar de tal assunto.

parágrafo ou tópico da mesma. Assim, II S 3,2 faz referência ao segundo livro da *Subida do Monte Carmelo*, capítulo 3, tópico 2. Esta mesma formatação da numeração serve para a obra *Noite escura*, cuja sigla é “N”.

³ Cf. Juan Evangelista, Carta ao Pe. Jerônimo de São José, 1/1/1630, *Biblioteca Mística Carmelitana*, v. 10, p. 341.

⁴ Essa revisão constou de breves clarificações acerca do texto e de ampliações do mesmo para explicitá-lo mais ou para fundamentá-lo biblicamente. Também houve a exclusão de alguns pequenos trechos do escrito e a atenuação de algumas expressões de caráter mais espontâneo presente no texto original.

⁵ Cf. A declaração de Francisco de San Hilarión (in: SILVÉRIO DE SANTA TERESA, 1929, p. XII).

⁶ As principais digressões são as seguintes: 1, 18-26; 29-36 (que têm relação com *Subida do Monte Carmelo* e *Noite escura*); 2, 23-31; 33-36 (que retrata a passagem do homem velho ao homem novo); 3, 18-67; 70-75 (diferenças entre a meditação e a contemplação e discurso acerca do papel do diretor espiritual no caminho rumo à união de amor). Elas cumprem a função de apresentar uma exposição doutrinal acerca de uma temática com a finalidade de orientação espiritual e apresentação de um ensinamento.

Ao mesmo tempo, *Chama viva de amor* pode ser considerada um prolongamento da temática central do *Cântico*, uma expansão desse outro poema,⁷ sendo a descrição da culminância e plenitude do processo que se explicita e se centra na dimensão interpessoal de encontro e comunhão entre Deus e o ser humano. Porém, é interessante notar com José C. Nieto (1992) que o processo poético de *Chama viva de amor* apresenta algumas diferenças em relação ao *Cântico espiritual*. Os termos amado, amada, esposo e esposa foram eliminados de sua trama poética. Também os termos que faziam referência a um antropomorfismo, como os termos anatômicos peito, colo, doces braços, etc., foram suprimidos. Existem emoções humanas, porém, não uma explícita anatomia humana. Até os elementos pastoris e a paisagem do *Cântico espiritual* foram removidos. Parece que esse recurso indica uma interiorização das imagens e uma “transubstanciação das mesmas a um plano mais abstrato psicológica e teologicamente” (NIETO, 1992, p. 126). *Chama viva de amor* faz uso frequente dos temas poéticos do *Cântico espiritual*, porém com uma dimensão de interioridade maior e uma dimensão mais positiva: a pergunta “Onde te escondeste, Amado, e me deixaste com gemido?” (*Cântico espiritual*), é transformada na exclamação jubilosa “Oh! chama de amor viva!” (*Chama viva de amor*). “Assim, pois, o verso “Porque me hás chagado” (CA 9,1), se transforma na “Chama” em “Oh! regalada chaga!” (2,2). Há, pois, uma didática positiva teológica na qual os elementos poéticos aparecem subordinados tematicamente à teologia” (NIETO, 1992, p. 126-127). Não há, como no *Cântico espiritual*, uma busca do Amado escondido, mas há um cantar alegre, jubiloso e agradecido de quem parece tê-lo já encontrado. E isso tudo permeado pelo desejo de que esse encontro seja plenificado na visão da glória divina.

Assim, a perspectiva escatológica se faz presente, pois a plenitude é vivida na esperança de se alcançar o inalcançável aqui e agora, pois falta ao ser humano a glorificação essencial, alcançável somente após a morte (Cf. Ch B 1,27; 3,10). Diferentemente do que ocorre em *Cântico espiritual*, a ânsia por Deus não se contenta em buscar uma perfeição mística, mas busca principalmente a visão beatífica, pois já percebeu a relatividade de toda forma de união vivida aqui nessa vida. Percebe a

⁷ Cf. CB 35-39 e ChB Prólogo, 3, onde escreve explicitamente que “naquelas Canções [as do Cântico] explicadas anteriormente, tratamos, em verdade, do mais alto grau de perfeição a que a alma pode chegar nesta vida, ou seja, a transformação em Deus; mas nestas de agora falamos do amor mais qualificado e perfecto nesse mesmo estado de transformação”. Segundo Eulogio Pacho, o que é característico da concepção de união presente em *Chama viva de amor* é que esse ‘amor qualificado e substanciado’ torna atual nas potências da alma a união habitual ou permanente ocorrida na substância da mesma (Cf. PACHO, 1982, p. 207; Cf. também CB 26,11e II S 5,2 em que se está abordando justamente o que Eulogio Pacho acabou de afirmar).

provisoriedade dessa perfeição e busca a plenitude da vida eterna. Daí que a alma permaneça em gemidos (Cf. Ch B 1,27).⁸

O papel que o ser humano assume nesse encontro é o de uma receptividade ontológica, que a partir das noites purificativas, tanto ativas como passivas, se torna receptividade existencial, o que lhe abre a possibilidade de acesso à realização do “homem novo”, em toda sua potencialidade e plenitude. Sua capacidade receptiva, no entanto, é infinita, podendo ser saciada apenas com o próprio Infinito (Cf. Ch B 3, 18.22).

Sendo que “O centro da alma é Deus” (Ch B 1,12), a atuação divina ocorre no mais profundo centro do ser humano⁹ e dali chega aos sentidos e ao entendimento, transformando-os e conformando-os ao espírito e à sua vontade. A finalidade da ação divina é engrandecer o ser humano (Cf. Ch B 2,3; 2,36; 1,23) a partir de sua configuração a Cristo (Cf. Ch B 3,10) e da comunicação de sua excelência à substância da alma (Cf. Ch B 4,7.10), divinizando-a. E nessa comunicação impetuosa (Ch B 1,35) e veemente (Ch B 3,82), estabelece com ela uma relação amorosa, de exclusividade e de entrega de si. No dizer de João da Cruz, “parece-lhe a alma que não tem ele outra no mundo a quem regalar, nem outra coisa em que se empregar, mas que tudo é somente para ela” (Ch B 2,36). Mais adiante ainda atribuirá a seguinte fala a Deus: “eu sou teu e para ti e gosto de ser tal qual sou por ser teu e para dar-me a ti” (Ch B 3,6).

A concepção de Deus expressa em *Chama viva de amor* assume o modelo trinitário. Enquanto em *Cântico espiritual*, insiste-se na união com o Verbo, Filho de Deus e em *Subida do Monte Carmelo*, na imitação de Cristo, *Chama viva de amor* se centra na atuação da Santíssima Trindade junto à alma em seu processo de união mística:

Não havemos de considerar inacreditável que a uma alma já examinada, provada e purificada no fogo das tribulações e trabalhos, e por grande variedade de tentações, e achada fiel no amor, seja recusado nesta vida o cumprimento da promessa feita pelo Filho de Deus quando disse: se alguém o amasse, a este viria a Santíssima Trindade para estabelecer nele a sua morada (Jo 14,23). E isto significa para a alma ter o entendimento divinamente ilustrado na sabedoria do Filho, a vontade inebriada de deleite no Espírito Santo, absorvendo-a o Pai, forte e poderosamente, no abraço e abismo de sua doçura. (Ch B 1,15)

Aqui está um traço bem característico dessa obra de João da Cruz. Na segunda canção, é ainda mais explicitada essa dimensão trinitária, pois o “cautério suave” que produz a “regalada chama” é o Espírito Santo, a “mão branda” que “a toda dívida paga” é o Pai e o “toque delicado” que produz “gosto de vida eterna” é o Filho.

⁸ É interessante observar que os gemidos que aqui se manifestam são diferentes dos que aparecem no *Cântico espiritual*, justamente pelos motivos já expostos.

⁹ “Oh llama de amor viva / que tiernamente hieres / de mi alma en el más profundo centro!” (Canção 1ª).

A referência ao Pai, nominalmente, é breve (Ch B 3,16.47). Ao Filho essa referência é um pouco mais ampla, ainda mais que a união com Deus é apresentada como uma relação esponsal e filial (Cf. Ch B 1,27; 3,10; 4,3-4.16). Já a referência ao Espírito Santo é a mais explícita. O próprio símbolo da chama é personificado pelo Espírito Santo (Cf. Ch B 1,1.3-4.13) e suas atividades são mencionadas várias vezes nesse processo unitivo e transformante. É o Espírito Santo que produz as “labaredas de fogo” (Cf. Ch B 1,3-4.6), que purifica (Cf. Ch B 1,18-20.25) de forma suave e gozosa, que produz o “cautério suave” e as unções (Cf. Ch B 3,40-41.63). Portanto, embora se possa dizer que a temática de toda essa obra seja permeada por uma teologia trinitária, há uma prevalência pneumatológica.

O símbolo central de *Chama viva de amor* é a chama. Se a simbologia da noite revela um processo que se desenvolve e se aprofunda no negativo até que se alcance o fim que nela está implícito, o positivo, a chama já é a culminância desse processo. Essa concepção noite-processo / chama-culminância (Cf. PALACIOS, 1991, p. 384) pode ser confirmada por um confronto do léxico utilizado nas obras *Subida do Monte Carmelo*, *Noite escura* e em *Chama viva de amor*. Naquelas, o autor utiliza com frequência palavras como trevas, obscuro, noite, enquanto nesta a situação é diferente: além da insistência em vocábulos com caráter mais positivo, que remetem a realidades luminosas e ígneas, o vocabulário referente às situações de “noite” é usado pontualmente e em geral com referência ao passado.

A chama é o símbolo que indica luz e calor, ou o processo de “iluminar” e “dar calor”. Tem uma conotação ascensional, pois representa a elevação de amor da alma a Deus (Cf. Ch A 1,4.15) e, ao mesmo tempo, tem uma conotação de interiorização, pois “ilumina e aquece internamente” (Cf. Ch A 1,14.30). É associada ao fogo, que, qual símbolo unificador, aparece nas quatro estrofes do poema: como chama, na primeira, como cautério na segunda, como luz e calor na terceira e como ardor amoroso na quarta. Suas funções são cinco: purifica, deleita e cura, une e funde, transforma, consome e consuma. A partir dessa simbologia, existem outras menores que com ela se relacionam: chaga e ferida, centro, as telas, o encontro, o toque e a mão, o dardo, os resplendores, as lâmpadas, as cavernas, as unções os desposórios, a noite, o recordar ou despertar e a aspiração. Também aparecem o ar e a água, e o símbolo nupcial surge na quarta estrofe, como se nunca devesse ser abandonado.

Todos esses símbolos se associam à temática central do amor (Cf. Ch B 1,8; 2,7), narrado a partir de uma perspectiva testemunhal de quem fala como se já tivesse chegado ao clímax da experiência amorosa e vivesse em uma dimensão de festa e gozo a relação com Deus.

Segundo Gabriel Castro, o poema e seu comentário carecem de progressão temática e temporal da primeira à última estrofe. Em todas se canta a mesma situação poética com variantes simbólicos. Devido a essa concentração em um único tema, ou seja, a união transformante em Deus, seus comentários parecem variações sobre um mesmo tema. Federico Ruiz Salvador a concebe, nesse sentido, como uma linha espiral, pois o avanço se faz através de recuos ao mesmo ponto, porém, em uma situação mais elevada ou mais ampliada.

Quanto ao tempo verbal, a obra se centra no momento presente, pois não se estão indicando estados progressivos de crescimento espiritual, mas sim a experiência unitiva que a pessoa está vivendo naquele momento. De certa forma, o poema parece estar fora do tempo e esse não passa: “tudo parece a dilatação de um só momento” (DONAZAR, 1985, p. 211. Cf. também HERRAIZ, 1989, p. 84).

A partir da experiência vivida no presente em um clima de agradecimento a Deus pelos benefícios recebidos através da união transformante, “se distingue o passado, se canta e se conta o presente, se avista e se entrevê o porvenir” (CASTRO, 2000, p. 884). Entretanto, passado, presente e futuro não se constroem como momentos estanques. Há certa identidade e simetria entre esses períodos, contraste e continuidade: o agora se ergue sobre um antes e ambos se iluminam mutuamente; não há um agora sem esse antes e, mesmo no antes, o que agia, embora aparentemente de maneira diversa, era o que atualmente se mostra em plenitude, a chama viva de amor.¹⁰ O antes estava prenhe do agora e um não se explica sem o outro.

Nas três primeiras canções há uma dimensão de recordação, de memória: “pois já não és mais esquiva”, “e toda dívida paga”, “que estava obscuro e cego”. Recordação da dor sofrida pela ação purificativa da chama, mas que agora intensifica o gozo presente. Já a quarta canção não faz referência alguma ao passado, focaliza apenas e silenciosamente o presente, toda concentrada no Amado.

A primeira estrofe tem a função de comprovar a abundância experienciada pela alma no presente, de possibilitar uma visão retrospectiva aos tempos de escassez e de propiciar uma projeção das suas ânsias à desejada meta final (Cf. RUIZ SALVADOR, 1968, p. 225). Eis como ela se apresenta:

¹⁰ É o mesmo agente que se faz presente, sentido de forma diferente pela alma, em *Noite escura* e em *Chama viva de amor*.

Ó Chama de amor viva,
que ternamente feres
dessa minha alma o mais profundo centro!
Se já não és esquiva,
acaba já, se queres,
ah! Rompe a tela deste doce encontro!

Seu tema central é a festa do Espírito Santo no centro da alma que causa ânsias de um encontro mais pleno e definitivo com o ser divino, o que é descrito através de um registro lúdico: o da festa e o do jogo/brincadeira, atividades por excelência livres de um fim utilitário. Essa operação tem como objetivo preciso o enamoramento: “O prazer e o desejo, liberados das interferências e conflitos de momentos precedentes, entram como componentes indispensáveis e ativos na realização e plenificação do homem crente” (CASTRO, 2000, p. 886).

Nesse contexto, a atividade humana se funde com a obra do Espírito Santo e a pessoa lança seu olhar para o passado, quando a chama agia nela de modo doloroso através da noite escura (“Se já não és esquiva”). O termo utilizado é o ferir, captado a partir de dois outros registros: combustão-destruição e queimadura-cauterização, que se incluem em um processo mais amplo, ou seja, o da total espiritualização da alma, na qual se possa realizar uma comunicação sem forma do Esposo (Cf. Ch B 2,20).

Ao mesmo tempo, a pessoa olha para o futuro pedindo o rompimento da tela (“Rompe a tela deste doce encontro!”), desejando a morte libertadora que conduziria à glória da visão beatífica. A tela indica a impossibilidade da identificação total entre os dois parceiros do encontro, mas ao mesmo tempo exige o encontro. Por outro lado, sinaliza que para que o encontro aconteça é necessária uma ruptura, apontando para uma descontinuidade entre a experiência mística e a plenitude da visão beatífica.

Nessa estrofe, aparece uma metáfora espacial – centro e fundo da alma – que propicia dois efeitos: apresenta o ser humano a partir de uma estratificação concêntrica e situa o progresso místico na linha de um movimento de interiorização em direção à profundidade do centro da alma, que corresponde a uma intensificação da comunicação divina. Porém, esse registro espacial não dá conta de demonstrar o que é o ser humano diante do mistério e efeito da comunicação divina – na alma não há parte baixa, nem alta, nem mesmo há um fundo – e acaba por se dissolver, diante do mais alto grau de comunicação divina, no esquema iluminativo.

O sujeito dessa primeira estrofe é a chama, e a modalidade de sua ação (“que ternamente feres”), marcada pela delicadeza, sutileza e suavidade, é uma constante em todo o poema. Ela se relaciona com outros dois termos: ferir e centro. Com isto se quer indicar a forma como a chama

atinge o centro da alma – ferindo –, denotando que sua ação tem uma repercussão penetrante, eficaz e duradoura.

Na segunda estrofe, o caráter trinitário de toda a obra se faz mais explícito e manifesto. O “cautério” e a “chaga” são o Espírito Santo, que provém do “toque delicado” do Filho, dado pela “mão branda” do Pai. Assim se apresenta:

Ó cautério suave!
Ó regalada chaga!
Ó branda mão! Ó toque delicado!,
que a vida eterna sabe,
e paga toda dívida!
Matando, a morte em vida hás trocado.

A linguagem se caracteriza pela quase ausência de verbos, concentrando-se nas exclamações e nos adjetivos. A alma canta a obra divina nela e é capaz de contemplar o doador dos dons. Nessa obra, ela percebe a intensidade e impetuosidade da ação divina, que se concentra e foca sobre seu objeto, ou seja, o ser humano que busca a plenitude da união amorosa e transformante com Deus. Daí que se fala em cautério e chaga (resultados da ação do Espírito Santo), mão, que apesar de branda se refere à potência do agir divino (referente à ação da mão poderosa do Pai) e toque, que mesmo sutil e delicado tem tal ímpeto que “desfazes e apartas a alma de todos os demais toques das coisas criadas” (Ch B 2,18).

Assim como na primeira estrofe, há uma relação entre a ação divina no passado doloroso com o gozo atual (que a vida eterna sabe / e toda dívida paga!) e o desejo do gozo futuro da visão beatífica.

O olhar para o passado confere ao leitor uma perspectiva de evolução e desenvolvimento no caminho espiritual, denotando, através das categorias temporais do “antes” e do “depois”, uma perspectiva de duração da ação divina na alma, que tem sua eficácia e é permanente. Essa evocação do passado também tem um duplo efeito: assinala a coerência de todo o processo de união-transformação e indica a lógica do agir divino, que só pode ser captada pelo sujeito através de oposições: luz e trevas, ternura e dureza, amplitude e estreiteza, docilidade e amargura, riqueza e pobreza.

É justamente a disposição do ser humano de enfrentar essas agruras do passado que o disporá à união com Deus no presente que “a vida eterna sabe” (Cf. Ch B 2,27-30) e o preparará para o encontro futuro, pois, “matando, a morte em vida hás trocado”. Aqui novamente se apresenta a tensão escatológica, demonstrando os dois tipos de vida que existem: uma surge da morte do “homem velho” e do nascimento do “homem novo”; a outra é aguardada e desejada no pós-morte: é

a plenitude da visão beatífica (Cf. Ch B 2, 32-36).

Na terceira estrofe, canta-se a iluminação realizada por Deus através das lâmpadas de fogo, bem como a sua ação e repercussão no homem purificado.

Ó Lâmpadas de fogo
em cujos resplendores
as profundas cavernas do sentido,
que estava escuro e cego,
com estranhos primores
calor e luz dão junto a seu Querido!

A figura central dessa estrofe são as lâmpadas de fogo que iluminam e aquecem com seus resplendores as cavernas do sentido obscuro e cego. Essas lâmpadas são os atributos de Deus (Cf. Ch B 3,2); os resplendores, as notícias que a alma recebe desses atributos divinos (Cf. Ch B 3,9); as cavernas profundas do sentido são as potências e capacidades da alma (Cf. Ch B 318.69). As lâmpadas de fogo iluminam e aquecem essa profundidade do ser humano, sugerindo que a atividade divina não é algo externo ou superficial. Deus age com seus atributos, e cada um deles imprime na pessoa uma forma nova, causando amor e conhecimento novos de Deus. Ele é livre para agir como é e a alma se dá conta disso. Por isso, oferece-lhe seus primores, isto é, um amor gratuito: ela O ama e O louva pelo que Ele é, e não apenas pelos benefícios a ela concedidos.

Nessa estrofe também aparece a tensão escatológica, pois “estes movimentos e labaredas são os jogos e festas alegres que [...] fazia o Espírito Santo na alma, nos quais parece sempre estar querendo acabar de dar-lhe a vida eterna e acabar de trasladá-la a sua perfeita glória, com ela entrando verdadeiramente em si” (Ch B 3,10). Da mesma forma que nas canções anteriores, também se faz menção ao passado, havendo uma comparação entre o resultado da ação de Deus nas cavernas dos sentidos antes de atingido o estado de matrimônio espiritual, quando seu interior “estava escuro e cego”, e depois.

Na quarta estrofe, o poema e seu comentário retratam menos o dinamismo da ação da chama e do fogo de amor e concentram-se mais no apreço e agradecimento do místico pelos dons recebidos de Deus nesse estado de união amorosa e transformante. É como se nas três primeiras canções a pessoa buscasse ansiosamente traduzir a ação divina nela e, nessa última canção, desistisse desse objetivo e se entregasse apenas a saborear sua experiência mansa e amorosamente. Assim, já não parece que canta, mas que está vivendo internamente.

Quão manso e amoroso
despertas em meu seio,
onde tu só secretamente moras,
nesse aspirar gostoso,
de bem e glória cheio,
quão delicadamente me enamoras!

Agradece “a seu Esposo com muito amor” (Ch B 4,1) por duas graças que Ele lhe fez. A primeira é o despertar ou “recordação de Deus na alma e o modo com que este o faz é de mansidão e amor” (Ch B 4,2). Porém, esse despertar não é contínuo, mas intermitente. E, embora a alma quisesse que esses favores divinos fossem permanentes, isso não é possível nessa vida. Ela “deve contentar-se em ter ao Amado dormido em seu seio” (Ch B 4,15). Por isso diz “Quão manso e amoroso / recordas em meu seio”.

Nessa quarta canção, o ponto central é a união com Cristo, o “Verbo Esposo” (Ch B 4,3), à semelhança do que ocorre em *Cântico espiritual*, e o movimento interior, no qual as criaturas participam, adquire dimensões cósmicas. É como se a alma as percebesse a partir do momento de sua criação e em sua dependência de Deus. É “conhecer por Deus as criaturas e não pelas criaturas a Deus” (Ch B 4,5).

No terceiro verso do poema, “onde tu só secretamente moras”, João da Cruz retoma a temática da habitação de Deus – de Cristo neste caso – no centro, na substância da alma. Esse habitar pode ocorrer de forma feliz ou não, na medida em que a pessoa corresponde à presença divina em si. Também Cristo pode habitar em seu seio acompanhado pelos apetites, figuras e formas ou afetos de quaisquer criaturas ou pode habitar “secretissimamente [...] o Amado com tanto mais íntimo e interior e estreito abraço, quanto ela, como dizemos, está mais pura e afastada de outra coisa que Deus” (Ch B 4,14).

A segunda graça pela qual a alma tem apreço é o “aspirar gostoso” (sabroso). Aqui, João da Cruz se cala (Cf. Ch A e B 4,17). Ele termina bruscamente sua obra, deixando de comentar os três últimos versos. Ao aproximar-se dos umbrais do Mistério, sente uma certa repugnância e impotência. Faltam-lhe as palavras. E assim, ele simplesmente termina afirmando: “Naquele aspirar saboroso de Deus eu não queria falar, nem ainda quero; porque vejo claro que não o tenho de saber dizer e pareceria menos se o dissesse. [...] E por isso aqui o deixo” (Ch A 4,17).

3 A linguagem utilizada em *Chama viva de amor*

Nem eu queria falar nisso, para que não se entenda que aquilo não é mais do que se diz, que não há vocábulos para declarar coisas tão subidas de Deus, como nestas almas pasma; das quais a própria linguagem é entendê-lo para si e senti-lo para si, e calá-lo e gozá-lo o que o tem. (Ch B 2,21)

João da Cruz afirma ter sentido “alguma repugnância” para escrever essa obra. Isto se deveu a dois motivos: primeiro, a dificuldade intrínseca da questão: “por essas coisas tão interiores e espirituais [...] comumente falta linguagem” e assim se diz “com dificuldade algo da substância”. Sua outra dificuldade foi de cunho mais subjetivo: “o pouco [espírito] que existe em mim”. Assim, o sucesso dessa empreitada ele atribui à inspiração divina, pois “o Senhor parece ter aberto um pouco as notícias e dado algum calor” (Para as citações acima, cf. Ch Prólogo, 1).

Nessas canções, ele adota um tipo de estrofe original, rara e não utilizada em sua época, com uma lira de seis versos;¹¹ seu estilo se apoia no de Boscán, na obra “Boscán a lo divino”, escrita por Sebastián de Córdoba, que parafraseia¹² e reconstrói seu estilo literário a partir das liras do próprio Boscán e de Garcilaso.¹³ Segundo Max Milner, essa é “uma feliz modificação estrófica”, pois cria “um ritmo solene e admirativo [...] mais adaptado à imobilidade da mui alta união de que trata” (MILNER, 1951, p. 87) e próprio para o relato de uma experiência íntima.

Essa obra joãocruciana é mais uma tentativa de atingir o que Luce López-Baralt considera impossível: traduzir a experiência mística infinita e a-racional e comunicá-la através de um instrumento racional e limitante: a linguagem (LÓPEZ-BARALT, 1990, p. 19). E João da Cruz é consciente desse desafio. Já no Prólogo, como visto acima, ele afirma a dificuldade em tratar de coisas tão espirituais, pois falta linguagem. Mas sua opinião acerca da infabilidade do mistério aparece em outras partes da *Chama viva de amor*. Para falar do Mistério “não há vocábulos” (Ch B 2,21) e “tudo que se possa dizer é menos” (Ch B 2,22), pois “a transformação da alma em Deus é indizível” (Ch B 3,8) e “é totalmente indizível o que a alma conhece e sente nesse despertar [recuerdo] da excelência de Deus” (Ch B 4,10). Já no fim de seu comentário, ele afirma que “não queria falar nem ainda quero, porque vejo claro que não o tenho de saber dizer e pareceria que seria menos se o dissesse” (Ch B 4,17). E a dificuldade em tratar desse assunto chega a tal ponto que ele

¹¹ Que segue o seguinte padrão: 7A7B11C/7A7B11C.

¹² Era comum em escritores religiosos da época parafrasear poemas com temáticas não religiosas – como o amor erótico, por exemplo – transformando-os em poemas religiosos, que faziam referência ao divino.

¹³ As estrofes de Garcilaso possuem 13 versos. João da Cruz desglosa os seis primeiros e os converte em uma estrofe.

interrompe o comentário das canções bruscamente na primeira redação da *Chama viva de amor*, alegando sua impossibilidade de ir adiante: “E por isso aqui o deixo” (Ch A 4,17).

João da Cruz faz um verdadeiro esforço para comunicar sua experiência mística e orientar as pessoas nesse caminho. E ao fazer a tradução dessa experiência para a linguagem, ele destrói a língua unívoca e limitada de seus contemporâneos, conferindo-lhe uma plurivocidade infinita capaz de aproximar-se da narração do Mistério. Segundo Luce López-Baralt, sua revolução poética é de tal monta que nem mesmo seus coetâneos foram capazes de compreendê-lo: ele é “o grande ausente dos tratados poéticos do Século de Ouro” (Cf. LÓPEZ-BARALT, 1990, p. 21).

A forma externa do poema é de exclamação e apóstrofe,¹⁴ cujo uso continuado denota um estado de hipersensibilidade, de quem está entrando em contato com as realidades divinas inefáveis e renuncia à própria expressão linguística, limitando-se a “mais que falar com os homens, o que faz é desafogar-se” (RUIZ SALVADOR, 1968, p. 255). Seus comentários seguem na mesma linha e parecem uma extensão do poema, pois mantêm o mesmo fervor, o mesmo tom lírico e místico, cheio de exclamações e apóstrofes.¹⁵ Nesse sentido, pode-se dizer que há uma circulação da palavra entre poema e comentários, através dos quais ela adquire uma dimensão comunitária, permitindo a outras pessoas ter acesso a seus significados.

Em seus comentários, João da Cruz torna-se exegeta de si mesmo, porém, mais que um exegeta que esclarece e descobre sentidos em seus textos, ele desenvolve os comentários de maneira ilimitada e caótica, inflando sua própria linguagem em lugar de impor a ela certa estrutura ordenadora e fixa (Cf. LÓPEZ-BARALT, 1990, p. 57). Também não se atém a padrões fixos de interpretação de sua poesia, não prevendo um sistema unitário de concordância de sentido entre sua prosa e poesia.¹⁶

O ambiente descrito em *Chama viva de amor* retrata uma paixão excessiva que não é descrita através de verbos, mas através de jogos de paradoxos e antíteses (matando, morte em vida há trocado), pois “a tensão insuportável do amor presente é marcada sobre o texto através dos oxímoros

¹⁴ Dirige-se a uma pessoa que se encontra por trás de suas várias imagens, e com ela fala, conversa. Assim, faz seus interlocutores Deus, a chama, as feridas, a alma protagonista e até eventuais contraditores.

¹⁵ Um exemplo claro da continuidade que há entre a poesia de *Chama viva de amor* e o seu comentário é que em Ch B 2,17-20 João da Cruz repete o verso “Ó toque delicado” cinco vezes.

¹⁶ É interessante observar a concepção que João da Cruz tem acerca dos comentários que faz a seus poemas. Um texto que revela essa concepção é CB Prólogo, 2, que diz assim: “Essas Canções, tendo sido compostas em amor de abundante inteligência mística, não poderão se explicadas completamente, nem, aliás, é esta minha intenção; quero somente dar alguma luz geral, porque V. Revma. assim o quis. Isto tenho por melhor. Julgando mais vantajoso declarar os ditos de amor em toda a sua amplidão, a fim de deixar cada alma aproveitar-se deles segundo seu próprio modo e capacidade espiritual, em vez de limitá-los a um só sentido. Assim, embora sejam de algum modo explicadas, não é necessário ater-se à explicação; porque a sabedoria mística, isto é, a sabedoria de amor de que tratam as presentes Canções, não há mister ser entendida distintamente para produzir efeito de amor na alma; pois age de modo semelhante à fé, na qual amamos a Deus sem o compreender”.

e paradoxos antitéticos e algum outro sem sentido lógico, chamem-se desvios ou figuras, que se dizem, sobretudo, a base de interjeições, isto é, sem discurso completo e em forma fragmentada pela violência latente em uma realidade que se deixa ver como inefável: o amor místico” (CASTRO, 1991, p. 470).

Teodoro Pólo Cabezas também descreve essa violência latente na realidade inefável através de sua abordagem da poesia mística, apresentada como uma força, um poder, “um excesso não nomeável” (CABEZAS, 1993, p. 12) que atravessa violentamente o místico, que frente a essa experiência se sente desconcertadamente cativo. Ante tal situação, algumas opções de expressão da realidade mística são possíveis: a primeira é o silêncio, ou seja, a não comunicação da experiência. A segunda é a linguagem interjetiva, caracterizada, no caso de *Chama viva de amor*, pelas interjeições Ó!, Ah! e Quão! Nela, o místico retrata não um referente lógico, mas sua situação subjetiva e psicológica (Cf. Ch B 1,2; 2,5). A terceira opção é o esforço por estabelecer a comunicação lingüística: o místico enfrenta o conflito entre a “impossibilidade de dizer e a impossibilidade de se calar” (VALENTE, 1982, p. 62).

Por influxo desse excesso e abundância envolvendo a experiência mística, a linguagem percebe-se portadora de uma precariedade que lhe é inerente, mas nem sempre tematizada. Portanto, no afã de traduzir em linguagem a experiência mística, João da Cruz se defronta com a inadequação de seu vocabulário, que, diante do Mistério, é escasso. E aqui entra sua originalidade e criatividade para corresponder a sua “impossibilidade de se calar”.

Seu vocabulário amplo, com termos e conceitos oriundos de diversos registros, testifica sua abertura intelectual, pois envolve palavras provenientes da teologia, filosofia e exegese bíblica, assim como palavras da tradição literária profana, popular e culta. É enriquecido por sua curiosidade pelas últimas tendências da física e astronomia de seu tempo¹⁷ e pelo domínio de habilidades lingüísticas próprias de um artista. Sua arte, portanto, é devedora de seu domínio de técnicas lingüísticas,¹⁸ capacidade artística, senso estético refinado e boa formação humanística, cultural, filosófica e teológica, além de profunda vivência interior.

João da Cruz sabe utilizar recursos morfológicos para expressar com maior precisão suas experiências e ideias. Com esse intuito, cria palavras que acabam sendo aceitas pela língua espanhola e incluídas posteriormente nos dicionários (MANCHO DUQUE, 1993, p. 32).

¹⁷ De acordo com recentes estudos, pode-se afirmar que João da Cruz conhecia a teoria copernicana e aplicou-a a sua concepção de alma.

¹⁸ Dominava também a linguagem oral, uma vez que os testemunhos de seus contemporâneos reconhecem os efeitos que suas falas causavam em seus interlocutores.

Transforma substantivos em adjetivos¹⁹ e utiliza-se de arcaísmos e de adjetivos já em desuso em sua época ou provenientes de obras eruditas. Porém, mais que criar palavras novas, o que ocorre é uma transmutação operada no interior dos vocábulos oriundos do cotidiano de sua sociedade, que adquirem um novo sentido no contexto de seu pensamento.

O poeta utiliza-se também de antônimos que categorizam sua experiência e demarcam campos diversos através de oposições binárias: criador/criatura, divino/humano, visível/invisível, temporal/eterno. Desses antônimos, surgem paradoxos²⁰ e oxímoros²¹ que, aliados à sua simbologia, são capazes de unir termos contraditórios através de uma ilação lógica. Assim, sua simbologia é ambivalente, possuidora de um caráter dicotômico, que engloba o concreto e o abstrato, o material e o espiritual, o intuitivo e o conceitual, a subjetividade da expressão e a objetividade da atribuição coletiva de significado. Por isso é capaz de gerar, recriar e estruturar uma realidade nova, descobrindo nela novas conexões lógicas.

Sabe aproveitar-se também da polissemia dos vocábulos, o que enriquece seu texto, sugerindo ao leitor mais de um significado para a mesma realidade e também intenções distintas a um mesmo vocábulo ou verso. Essa multiforme atribuição de sentido não se atém somente ao contexto poético, pois, muitas vezes, em um mesmo contexto ele confere mais de um sentido a um termo, chegando inclusive a interpretar seus versos de maneira contraditória.²² Em outras situações, ele faz o caminho inverso, utilizando-se de vários vocábulos para exprimir um mesmo sentido.²³

Além de recursos semânticos e morfológicos, a imagem, a metáfora, as figuras e os símbolos têm um papel fundamental em sua comunicação. Mais que uma ordem lógica abstrata, João da Cruz

¹⁹ Faz essas transformações de substantivos através da anexação de sufixos. Um caso típico é a inclusão do sufixo *oso*, (sabroso, ocioso, dichoso, etc.), ou *dad*, (copiosidad, sanidad), ou *ez* (delgadez, esquivéz, extrañez) ou *miento* (hacimiento, vibramiento) ou *ura* (angostura, hartura, estrechura), ou *ción* (estimación, intención). Um outro exemplo interessante é o das palavras *animal, espiritual e sensitiva*, que passam de seu uso como substantivos para uma utilização adjetiva, relacionada com o tipo de vida que a pessoa leva: vida animal, espiritual, sensitiva. (cf. Ch B 1,29; 2,34). Por fim, João da Cruz também cria palavras a partir de radicais ou palavras latinas. Para uma quantidade maior de exemplificações (PACHO, 1990, p. 180-182).

²⁰ Cf. Ch B 3,12.14, que fala das ‘obumbraciones’, isto é, sombras claras ou a sombra de Deus que ilumina. Cf. também 3,8, que fala dos atributos de Deus como água que mata a sede do espírito e ao mesmo tempo arde em fogo de amor: “Y así, aunque es fuego, también es agua”.

²¹ Figura de linguagem que une palavras contraditórias como: Tiernamente hieres, dulce encuentro, cauterio suave, regalada llaga, extraños primores, etc.

²² Por exemplo: Chama, luz que dá calor e fogo que queima e purifica; ao mesmo tempo em que é suave e provoca refrigério, é capaz de arder. Observe também a utilização que ele faz do termo saúde, cura, chagar e ferir: “esse mesmo fogo de amor, curando a chaga, torna a produzi-la; porque de cada vez que o cauterio de amor toca na chaga de amor, a aumenta; e assim, quanto mais vai curando, mais vai chagando. Com efeito, quem ama, quanto mais está chagado de amor, tanto mais está são; e a cura feita pelo amor é chaga e ferida sobre o que ele já feriu e chagou, até chegar a ponto de tornar tão grande a chaga, que toda a alma venha a transformar-se em chaga de amor. Deste modo, toda cauterizada e toda feita uma chaga de amor, está a alma toda sã no mesmo amor, porque está transformada em amor. Assim deve ser entendida essa chaga de que fala aqui a alma, estando toda chagada e toda sã” (Ch B 2,7).

²³ Em *Chama viva de amor*, ele fala da união com Deus a partir de simbologias diferentes.

segue uma ordem visionária, imaginativa, na qual uma imagem evoca outra por semelhança ou dessemelhança. Elas servem de meio para transmitir a abundância por ele vivida. Assim, suas figuras, metáforas e símbolos não possuem um significado unívoco, mas são multivalentes: não podem ser captados em todas as suas significações e expandem-se em direção a uma constelação de outros símbolos que surgem ao seu redor: “No símbolo se produz um fenômeno de condensação significativa, no qual os significados se dispõem em diferentes níveis de profundidade, cada vez mais insondável e de extensão dilatada em sucessivas e inabarcáveis estruturas dinâmicas” (MANCHO DUQUE, 1993, p. 139). Por isso, no Prólogo, João da Cruz pede ao leitor um pouco de fantasia, pois “que tudo o que se disser é menor do que ali se escreveu, como o é o pintado em relação ao vivo, me atreverei a dizer o que souber” (Ch B, Prol., 1).

O símbolo joãocruciano provoca a experiência mística, além de recriá-la. É um dizer originário que descobre as coisas e as faz existir. Assim, não se pensa a experiência mística através da oposição das categorias de “vivido” e “dito”, pois esses dois elementos formam parte de um equilíbrio, são dois polos da mesma experiência mística, sendo a linguagem um momento interno dela. O símbolo não é simples tradução do experimentado pelo místico, mas também seu construtor, sua possibilidade de nomeação e de existência. Ele “mostra, descobre e faz aflorar a Transcendência na imanência das palavras. Como sua mesma etimologia o indica, o símbolo pertence à ordem do encontro, do reconhecimento do que está além (o Absoluto) na contingência e materialidade das palavras” (CABEZAS, 1993, p. 70). Além disso, o leitor de um texto místico não só o produz, o reinventa, mas também é deslocado por esse texto, é transformado diante da “presença de uma alteridade que penetrando-nos nos faz outros” (CABEZAS, 1993, p. 137). Há, portanto, uma ética da recepção, pois o texto deixa pegadas na história do leitor.

Com o símbolo, João da Cruz busca uma aproximação das realidades inexprimíveis, metas e ideais nunca plenamente alcançados. Quer comunicar sua emoção, dar-lhe um caráter poético e propiciar ao seu leitor uma participação em sua experiência. Por isso, sua simbologia e sua interpretação, além de possuírem uma função exploratória, querem ser sempre uma sugestão de uma nova ótica, que abre possibilidades, vendo cada um o que lhe é permitido perceber.

Sua simbologia oscila entre o espaço amplo e o mínimo detalhe. Seus versos implicam a anulação do tempo, do espaço, do lugar, assim como da lógica racional linear. São escritos a partir da lógica do êxtase, da poética do delírio, que exigem que nos deixemos conduzir por ela, numa suspensão de nossas capacidades puramente racionais (LÓPEZ-BARALT, 1990, p. 52).

Seu registro sensível da experiência mística privilegia os sentidos gustativo e tátil, os mais difusos e passivos, indicando algo recebido e não conquistado. Embora ele não deixe de utilizar metáforas visuais – como as lâmpadas, a luz, a escuridão, a cegueira –, a ênfase recai no experimentado, já que a visão, que representa a iluminação e a inteligência mística (simbologia da luz), ocorre na experiência amorosa (simbologia do fogo associado ao calor), além de não exigir a incorporação do que é visto por parte do sujeito, pois “o visto e olhado permanece exterior e alheio ao sujeito, tocar já comporta proximidade, e saborear, enfim, pede assimilação, contato bucal e íntimo, exige introdução do saboreado” (CASTRO, 1991, p. 466). Tem-se que provar o cautério suave, a branda mão, o toque delicado que a vida eterna sabe, o calor junto a seu Querido, a chama que ternamente fere, o doce encontro, o aspirar saboroso.

Conclusão

Diante de tantos recursos, percebe-se que, além de haver “recebido” uma inspiração para compor e escrever seus comentários, João da Cruz desenvolveu um amplo trabalho de burilamento de sua linguagem para conseguir, ao menos, expressar e comunicar um pouco do que viveu. Madalena do Espírito Santo, sua copista oficial, relata que certa vez ela lhe perguntou “se lhe dava Deus aquelas palavras que tanto compreendiam e adornavam”, ao que ele respondeu: “Filha, umas vezes Deus me as deu e outras as buscava eu” (SILVÉRIO DE SANTA TERESA, 1929, p. 325), indicando também que, além da “inspiração” que ele acreditava receber, sua produção também era resultado de seu esforço de elaboração e aprimoramento estético e pastoral, esforço este já iniciado em sua ampla formação acadêmica e intelectual.

Sua obra escrita, portanto, parece indicar que seu autor era possuidor de três qualidades: aberto e depositário de uma experiência pessoal forte e inovadora, capacitado a compreendê-la e a comunicá-la às pessoas. Assim, além de experimentar, ele foi alguém capaz de sistematizar sua experiência, explicá-la em horizonte de universalidade e comunicá-la, reavivando-a e ressignificando-a, às outras pessoas. Por isso é que se diz que sua obra representa uma fusão do mistagogo, do poeta, do místico, do teólogo e do orientador espiritual. Segundo Federico Ruiz Salvador, João da Cruz possuía uma “tríplice condição de místico, teólogo e mistagogo: recebe a graça, compreende-a, sabe comunicá-la” (RUIZ SALVADOR, 1995, p. 71).²⁴

²⁴ Vale também para João da Cruz o que Teresa de Jesus escreve sobre três “favores” envolvendo a experiência mística: “um favor é receber a graça do Senhor, outro é entender qual o favor e qual a graça, e outro ainda saber entender e explicar como é” (TERESA DE JESUS. Livro da Vida, 17, 5. In: **Obras completas**, p. 110).

Referências

- CABEZAS, Teodoro Polo. **San Juan de la Cruz**: la fuerza de un decir y la circulación de la palabra (valor teológico del ‘hablar’ místico). Madri: Editorial de Espiritualidad, 1993.
- CASTRO, Gabriel. **Llama de amor viva** – poema del amor, el tiempo y la muerte. Monte Carmelo, v. 99, p. 445-476, 1991.
- CASTRO, Gabriel. Llama de amor viva (obra). In: PACHO, Eulogio (Coord.). **Diccionario de San Juan de la Cruz**. Burgos: Editorial Monte Carmelo, 2000. p. 875-893.
- CHAMPAGNE, René. **O muro e o poema**. São Paulo: Loyola, 1994.
- DONAZAR, A. S. Juan de la Cruz. **El hombre de las ínsulas extrañas**. Burgos: Editorial Monte Carmelo, 1985.
- HERRAIZ, Maximiliano. **Llama de amor viva** – consagración de un místico y un teólogo. Teresianum, 1989, p. 81-113.
- LÓPEZ-BARALT, Luce. **San Juan de la Cruz y el Islan**. Madri: Libros Hipérion, 1990.
- MANCHO DUQUE, María Jesús. **Recursos léxico-semánticos en los escritos de San Juan de la Cruz**. Ávila: Centro Internacional Teresiano-Sanjuanista, 1988.
- MANCHO DUQUE, María Jesús (Org.). **En torno a la mística**. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1989.
- MANCHO DUQUE, María Jesús (Org.). **La espiritualidad española del siglo XVI**. Aspectos literarios y lingüísticos. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca y Uned, 1990.
- MANCHO DUQUE, María Jesús. **Palabras y símbolos en San Juan de la Cruz**. Madri: Fundación Universitaria Española / Universidad Pontificia de Salamanca, 1993.
- MILNER, Max. **Poesie et vie mystique**. Paris: Seuil, 1951.
- NIETO, José C. **Místico, poeta, rebelde, santo**: en torno a San Juan de la Cruz. Ciudad do México: Fondo de Cultura Económica, 1982.
- NIETO, José C. El proceso poético de la ‘Llama de amor viva’. **Edad de Oro**, 11 (1992), p. 123-132.
- PACHO, Eulogio. **Iniciación a San Juan de la Cruz**. Burgos: Editorial Monte Carmelo, 1982.
- PACHO, Eulogio. **San Juan de la Cruz** – temas fundamentales. Burgos: Editorial Monte Carmelo, 1984. v I e II.
- PACHO, Eulogio. **Estudios Sanjuanistas II**. Burgos: Editorial Monte Carmelo, 1997.

PACHO, Eulogio (Coord.). **Diccionario de San Juan de la Cruz**. Burgos: Editorial Monte Carmelo, 2000.

PALACIOS, Joaquín Garcia. Léxico de 'luz' y 'calor' en Llama de amor viva. In STEGGINK, Otger. **Juan de la Cruz**, Espiritu de Llama, Institutum Carmelitorum, Roma: Kok Pharus Publishing House, The Netherlands, 1991, p. 389-411.

ROSSI, Rosa. **Juan de la Cruz**. Silencio y creatividad. Madri: Editorial Trotta, 1996.

RUIZ SALVADOR, Federico. **Introducción a San Juan de la Cruz** – el hombre, los escritos, el sistema. Madri: Biblioteca de Autores Cristianos, 1968.

RUIZ SALVADOR, Federico. **Místico e mestre João da Cruz**. Petrópolis: Vozes, 1995.

SAN JUAN DE LA CRUZ. **Obras completas**. Burgos: Editorial Monte Carmelo, 1982.

SÃO JOÃO DA CRUZ. **Obras completas**. Petrópolis: Vozes, 1984.

SÃO JOÃO DA CRUZ. **Juan de la Cruz**. Pequena antologia amorosa. Tradução e apresentação de Marco Lucchesi. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.

SILVÉRIO DE SANTA TERESA. **Obras de San Juan de la Cruz**. T. 10, Burgos: Monte Carmelo, 1929.

V.V.A.A. **Biblioteca mística carmelitana**. Burgos: Monte Carmelo, 20 v., 1915-1935.

VALENTE, José Angel. **La piedra y el centro**. Madrid: Taurus, 1982