

Poesia e Revelação: Hopkins, Contra-Experiência e Reductio

Poetry and Revelation: Hopkins, Counter-Experience and Reductio

DOI:10.12957/ek.2015.21465

Dr. Kevin Hart
kjh9u@virginia.edu
University of Virginia - EUA

tradução Dndo. Fabio Candido dos Santos
fahbio@msn.com
UERJ

“A Poesia religiosa” é geralmente considerada como poesia menor. Por quê? Várias suposições subjacentes a este juízo são isoladas, inspecionadas e, então, descartadas. Tornamo-nos melhores leitores de poesia religiosa quando a lemos como fenomenólogos. Isto requer de nós a colocação entre parênteses da atitude natural, é claro, e a mesma postura em relação à “atitude sobrenatural”. Só então teremos acesso fenomenológico ao que o poema nos diz sobre a experiência de Deus. Descobrimos que não temos "experiência" de Deus tanto quanto o que Jean-Luc Marion chama de "contra-experiência" de Deus. Este conjunto de ideias é explorado por meio de uma leitura minuciosa do poema *A Grandeza de Deus*, de G. M. Hopkins.

PALAVRAS-CHAVE

Poesia Religiosa. Poesia Devocional. Fenomenologia. Redução. Contra-Experiência. G. M. Hopkins. Jean-Luc Marion

"Religious poetry" is usually regarded as minor poetry. Why? Several assumptions behind this judgment are isolated, inspected, and then discharged. We become better readers of religious poetry when we read as phenomenologists. This requires us to bracket the natural attitude, of course; it also requires us to bracket the "supernatural attitude." Only then do we have phenomenological access to what a poem tells us about experience of God. We discover that we do not have "experience" of God so much as what Jean-Luc Marion calls "counter-experience" of God. This set of ideas is explored by way of a very close reading of G. M. Hopkins's poem "God's Grandeur."

KEY-WORDS

Religious Poetry. Devotional Poetry. Phenomenology. Reduction. Counter-Experience. G. M. Hopkins. Jean-Luc Marion

Somos levados a usar a expressão “poesia religiosa” e mesmo “poesia cristã”, mas geralmente com reservas e arrependimentos. Basicamente porque elas embutem uma concessão, mais ou menos tradicional, de que este tipo de poesia é, na melhor das hipóteses, menor. Estranhamente, o verso que convida, na maioria das vezes, à qualificação “religiosa”, é escrito após a idade média: o adjetivo evidencia as irrupções de modernidade acontecendo ao seu redor. Lembramos da fala do Bispo Sprat a Abraham Cowley – “você primeiro as musas aos cristãos trouxe” – e ficamos mais surpreendidos pela reivindicação do que sua audiência teria ficado e não somente porque não lemos Cowley, mas porque apreciamos ainda menos sua prosódia.¹ Apenas raramente ocorrem exceções em inglês ao juízo de que a poesia religiosa é menor. Se *Sobre a Manhã da Natividade de Cristo*, de Milton, é um caso em questão, *Um Hino do Amor Celestial*, de Spenser, provavelmente não é. *Paraíso Perdido* (1667) também se exclui da regra geral, ainda que, mesmo aqui, as pessoas se sintam mais à vontade em falar de religião na épica do que a considerando como poesia religiosa. Em termos da tradição do verso branco, é na marca de Milton em poetas posteriores como Samuel Catherall e Elizabeth Rowe que encontramos exemplos mais claros de “poesia religiosa” e tendemos a não ser arrebatados quando os descobrimos. Claro, as letras de Blake são exceções como são, de maneira bem diferente, seus livros proféticos. Dizer ainda que Blake é excepcional é apenas dizer que Blake é Blake.

Mais próximo de nosso próprio tempo, *Quatro Quartetos* (1943) apresenta outra exceção, ainda que seja provável que a categoria de poesia religiosa não seja a única trazida à baila quando se discutir o poema.² Se for introduzida, será tratada com cuidado não apenas porque Eliot concordou “até certo ponto” com aqueles que ensinaram que poesia religiosa tenderia a ser poesia menor.³ Se a censura se aplica à *Quarta-Feira de Cinzas* (1930) ou se aquela energia tensa do poema nos faz duvidar das conclusões do ensaio de Eliot, seria uma questão a se considerar. Eliot não relegou *Quarta-Feira de Cinzas* à seção de seus *Poemas Coletados* chamada “poemas menores”, mas talvez estivesse pensando

1Lê-se nas linhas de Sprat: “Você primeiro as musas aos cristãos trouxe/ E você primeiro a língua sagrada ensinou:/ Em você boa poesia e divindade se encontram/ Você é o primeiro pássaro do paraíso com pés”. Cf. SPRAT, T. Upon the Poems of the English Ovid, Anacreon, Pindar, and Virgil, Abraham Cowley, In Imitation of his own Pindarick Odes. In: *The Works of the English Poets from Chaucer to Cowper*. London: C. Wittingham, 1810.

2Tem-se argumentado que *Quatro Quartetos* transcende a cristandade. A discussão deste caso pode ser vista em SMIDT, K. *Poetry and Belief in the Work of T. S. Eliot*. New York: The Humanities Press, 1961, p. 213-4.

3ELIOT, T.S. *Religion and Literature –Selected Essays*. London: Faber and Faber, 1951, p. 390.

apenas no contexto de sua própria obra. Certamente o Eliot de *O Que é Poesia Menor?* é de pouca ajuda para nós, uma vez que ele apenas gira em torno da palavra “menor”⁴ O que faz George Herbert um poeta menor para Eliot em *Religião e Literatura* (1935) e, depois, um poeta maior em *O Que é Poesia Menor?* (1944) nunca é satisfatoriamente explicado e deixamos a crítica de Eliot não convencidos de que a palavra “menor” possa ser usada descritivamente mas não valorativamente.⁵ Deixe-nos, portanto, considerar outra perspectiva. Há maneiras de se reverter o juízo geral de que o verso religioso é menor. Por exemplo, pode-se argumentar, como os bardos às vezes o fazem, que toda poesia é religiosa – ou ao menos espiritual – de uma forma ou de outra.⁶ Ou se pode argumentar com Erich Auerbach que os evangelhos mudaram a natureza da representação no Ocidente e que toda a literatura composta deste os tempos patrísticos é cristã em um sentido importante.⁷

A conclusão de Auerbach pode dar uma pausa de forma a não se concordar com tudo o que Kierkegaard disse acerca do cristianismo e da cristandade para sentir a força da distinção entre os dois.⁸ E, ao decidir não ficar preocupado

4Cf. ELIOT, T.S. What is Minor Poetry? In: *On Poetry and Poets*. London: Faber and Faber, 1957. Consultar também *Notes away from the Definition of Minor Poetry*, de Christopher Ricks. O sentido de “menor” proposto por Gilles Deleuze e Félix Guattari cai inteiramente em outro campo e pode muito bem ser apropriado para o estudo da poesia religiosa contemporânea. Cf. DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Kafka: Toward a Minor Literature*. Trans. Dana Polan. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986, capítulo 3. Em geral, é difícil reabilitar o juízo de que a literatura é menor sem se fazer referência à hierarquia de gêneros ou a outra hierarquia que possa ter sido levada a substituí-la.

5Cf. ELIOT, T.S. Religion and Literature. In: *Faith that Illuminates*. Centenary Press, London: 1935, p. 391 e *What is Minor Poetry*, p. 45-46 da mesma obra. É porque Eliot descobriu que Herbert mostrou consciência de mais paixões humanas do que ele pensava originalmente ao ler *O Templo*? Ou porque ele chegou a acreditar que Herbert era mais sincero na sua poesia do que havia suposto? Ou porque, ao longo do tempo, ele achou que os poemas de Herbert tratam o todo da vida de um ângulo religioso e fazem isso sem preconceito? Em todo o caso, a reivindicação de Eliot – “poesia cristã... foi limitada na Inglaterra quase exclusivamente à poesia menor” (*Religion and Literature*, p. 391) – permanece perplexamente longa uma vez que não identificamos a modernidade motivando a expressão “poesia cristã”. Estamos a pensar que *Piers Plowman* é não-cristão ou menor? Nenhuma das duas opções parece possível. Eliot manteve sua visão em *George Herbert* (London: Longman Green, 1962). No ano anterior à aparição de *Religião e Literatura*, elaborou a seguinte observação: “por que - eu perguntaria - a maior parte do verso religioso é tão ruim? E por que tão pouco do verso religioso alcança os mais altos níveis de poesia? Em grande parte, eu acho, porque são de uma piedosa insinceridade. Pessoas que escrevem verso devocional estão geralmente escrevendo como elas querem se sentir”. Cf. ELIOT, T.S. *After Strange Gods: A Primer of Modern Heresy*. London: Faber and Faber, 1934, p. 28-9. Observe a passagem do “verso religioso” para o “verso devocional”.

6Cf. JONES, D. Art and Sacrament. In: *Epoch and Artist: Selected Writings*. New York: Chilton Press, 1959.

7AUERBACH, E. *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*. Trans. Willard R. Trask. Princeton: Princeton University Press, 1953, capítulo 2.

8KIERKEGAARD, S. *Attack Upon “Christendom”*. Trans. Walter Lowrie. Boston: The Beacon Press, 1944.

com ou pelo adjetivo “cristão”, porque encontra abrigo no substantivo “literatura”, faz-se necessário ser mais cuidadoso ao situar o adjetivo “religioso”. Por enquanto a palavra assume uma ressonância confessional que pode não ter em outros contextos. Se toda a poesia ocidental é cristã, ao menos culturalmente, apenas alguma dela – muito poucas, talvez – será religiosa. Poetas como William Cowper e Christopher Smart vêm à mente como também o Isaac Watts de *Horæ Lyricæ* (1707), mas o mesmo igualmente o faz o John Keble do *Ano Cristão* (1827). Quase certamente o adjetivo “religioso” vai ser mais uma vez acusado de não se enquadrar como poesia da mesma forma que a limita. Por que uma poesia que é escrita *coram deo* é considerada como necessariamente mais limitada que a poesia escrita *coram hominibus* é muito pouco evidente por si mesmo e faz valer a pena examinar as premissas que nos levaram a pensar que é.

Como muitas outras pessoas, quando me pego usando a expressão “poesia religiosa”, ouço Samuel Johnson tocando sinos de aviso na minha cabeça. Ele diz em sua *Vida de Waller* (1799): “piedade contemplativa ou a relação entre Deus e a alma humana não podem ser poéticas. O homem que admitiu implorar a misericórdia de seu Criador e pleiteou os méritos de seu Redentor já se encontra em um estado mais elevado do que a poesia pode oferecer”.⁹ Suas razões são sólidas:

A essência da poesia é invenção; tal invenção, ao produzir algo inesperado, surpreende e deleita. Os tópicos de devoção são poucos e sendo poucos são universalmente conhecidos; mas poucos como são, eles não podem mais ser feitos; não podem receber graça alguma da novidade do sentimento e muito menos da novidade da expressão”.¹⁰

Outro crítico que oferece conselho quando falo de “poesia religiosa” é Harold Bloom, que é, em certos aspectos, o herdeiro de Johnson em nosso tempo, embora, com certeza, seu projeto seja muito mais próprio dele mesmo. Nas suas conferências sobre Charles Eliot Norton de 1987-8, Bloom nos oferece uma escolha: “Se desejar, você pode insistir em que tudo é alta literatura secular,

9 JOHNSON, S. Waller. In: *The Lives of the Most Eminent English Poets*. Oxford: Clarendon Press, 2006, II, p. 53. Johnson exclui a tradição do verso didático cristão, que podemos ver se olharmos para além de *Vidas dos Poetas*, iniciada com a *poemata dogmatica* de São Gregório Nazianzus e que encontrou expressão contemporânea na *Criação* de Richard Blackmore.

10 JOHNSON, S. *The Lives of the Most Eminent English Poets*. 4 vols. Oxford: Clarendon Press, 2006, II, p. 53.

ou, se você o quiser desta forma, toda poesia forte é sagrada. O que eu acho incoerente é o juízo de que algumas autênticas artes literárias são mais sagradas ou mais seculares que algumas outras”.¹¹ A conclusão dele é enervante: “poesia e crença, como eu as entendo, são modos antitéticos de conhecimento, mas compartilham a peculiaridade de acontecer *entre* verdade e sentido ao mesmo tempo em que são ambos um tanto alienados pela verdade e pelo sentido”.¹²

Antes de prosseguir, é evidente que a discussão sobre a poesia religiosa é assombrada por três adjetivos que frequentemente são usados de maneira pouco rigorosa. Eliot não é o único crítico a deslizar da “poesia religiosa” para a “poesia cristã” e, depois, para o “verso devocional”. Johnson escreve com mais cuidado, ainda que suas críticas a respeito da “piedade contemplativa” sejam comumente misturadas ao tópico mais geral de “verso religioso”.¹³ De minha parte, vou tratar unicamente da poesia cristã, devocional ou não, e oferecerei minhas razões para adotar outro vocabulário, não sem antes retornar a Johnson. Em princípio, parece suficientemente fácil lançar um contra-ataque contra ele. Pode-se apontar que ele está mais preocupado com a poesia devocional, com versos falando da divindade, apenas uma parte da poesia religiosa. E se pode argumentar que a insistência dele sobre a inadequação da poesia como um veículo de oração supõe muito precisamente uma linha divisória entre a escrita secular e a sagrada. Que os salmos são ambos orações e poemas era evidente antes de Robert Lowth ter explicado satisfatoriamente o metro deles no seu *De Sacra Poesi Hebraeorum* (1753; trad. 1787).¹⁴ Johnson ignora a descrição de Lowth de Jó como poesia dramática, de Jeremias como poesia elegíaca e do Cântico dos Cânticos como poesia lírica; e, resistindo a um poderoso movimento de sua época, nega que o sublime possa subsumir o religioso: a oração eleva

11 BLOOM, H. *Ruin the Sacred Truths: Poetry and Belief from the Bible to the Present*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1989, p. 4.

12 BLOOM, H. *Ruin the Sacred Truths: Poetry and Belief from the Bible to the Present*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1989, p. 12.

13 ANDERSON, D.R. Johnson and the Problem of Religious Verse. In: *The Age of Johnson* 4 (1991), p. 41-57.

14 Ver, por exemplo, o comentário de John Tutchin no qual afirma que “parte das Sagradas Escrituras foram transmitidas em verso” no prefácio à sua obra *Poems on Several Occasions with a Pastoral* (London: Printed by J. L. for Jonathan Greenwood, 1685). Richard Blackmore defendeu a mesma tese na introdução a seu *Uma Paráfrase sobre o Livro de Jó* (1700) e Edward Young mostrou-se de acordo a partir de suas *Conjecturas sobre a Composição Original* (1759). Fica evidente o quão impressionante são os salmos como poesia quando se os compara com os hinos de Efrém, o sírio, os quais, embora frequentemente notáveis enquanto escrita religiosa, são menos que convincentes quando considerados estritamente como poemas. Cf. ST. EPHREM THE SYRIAN. *The Hymns on Faith*. Trans. Jeffrey T. Wickes. Washington, DC: Catholic University of America Press, 2015.

a um “estado mais alto” que a poesia jamais alcançaria.¹⁵ Entender a Escritura em termos de categorias de literatura secular é desvalorizá-la, ele pensaria, enquanto escrever poesia sagrada é superestimar o que a poesia pode fazer ou subestimar sua necessidade por originalidade.

A ênfase de Johnson em implorar e suplicar sugere que a oração é entendida como petição e não no sentido mais geral de suplicar a Deus (como São Gregório de Nissa ensinou) ou elevando a mente a Deus (como São João de Damasco sustentava).¹⁶ Johnson podia estar pensando nos muitos poetas devocionais do final dos séculos XVI e XVII, incluindo alguns dos melhores deles: Crashaw, Herrick, Southwell, Traherne e Vaughan. Hoje em dia mesmo os menos religiosos entre nós são relutantes em adicionar Fulke Greville, George Herbert e John Donne àquela lista. Poemas ótimos como *Envolve-se, Ó Senhor, na Degeneração do homem*, *Rodada do Pecado* e *Bata Forte em Meu Coração, Deus Tríplice Pessoa* parecem ser conduzidos em um ritmo de fervor que é inteiramente apropriado à oração. Voltando à reivindicação de que devoção é incompatível com invenção, temos de reconhecer a posição teológica de Johnson no começo: “onipotência não pode ser exaltada; Infinitude não pode ser ampliada; Perfeição não pode ser melhorada”.¹⁷ O argumento pode levar alguns à adoração silenciosa e outros a ignorar Deus inteiramente. Dito isto, o melhor verso religioso raramente se preocupa com as qualidades inefáveis da divindade. A visão de Dante da Trindade no último canto do *Paradiso* é uma exceção e é retomado principalmente a partir de uma relação com Deus, mesmo se é, estritamente falando, uma relação infinita.¹⁸ Cada um de nós está diante de Deus (como humano) e especificamente (como um indivíduo) e à medida que a relação se intensifica ou enfraquece, oportunidades para a poesia se apresentam.

Pode-se erigir uma defesa contra Bloom ao se contestar sua premissa fundamental. Não está de forma alguma claro que literatura e Escritura sejam suben-

15 As visões de Johnson sobre a poesia devocional foram criticadas brevemente após a aparição da *Vida de Waller*. Ver a obra de Daniel Turner *Poesia Devocional Vingada*, em *Algumas Observações Ocasionalmente sobre as Censuras do Falecido Dr. Samuel Johnson Acerca daquele Assunto na sua Vida de Waller* (1785).

16 Cf. GREGORY OF NYSSA. *The Lord's Prayer, The Beatitudes*. Trans. Hilda C. Graef. New York: Paulist Press, 1954, p. 36; e JOHN OF DAMASCUS. *An Exact Exposition of the Orthodox Faith*. In: *Writings*. Trans. Frederic H. Chase Jr. New York: Fathers of the Church, 1958, Livro 3, Capítulo 24.

17 Cf. JOHNSON, S. *The Lives of the Most Eminent English Poets*. 4 vols. Oxford: Clarendon Press, 2006, II, 53. Ver também a vida de Johnson de Yalden em *The Lives of the Most Eminent English Poets*, III, p. 111.

18 Pela noção de “relação indefinida” ou de “relação sem relação”, consultar BLANCHOT, M. *The Relation of the Third Kind (man without horizon)*. In: *The Infinite Conversation*. Trans. Susan Hanson. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

tendidos pela noção de “arte literária autêntica” da mesma forma, especialmente, quando um sentido romântico está em questão. Um cristão defenderá a sacralidade da Bíblia pelo fato de ser a Palavra viva de Deus, uma reivindicação que nenhum crente fará do *Paraíso Perdido*, mesmo se os personagens de Milton tenham se tornado pontos de referência essenciais na vida imaginativa dele ou dela. Quando Johnson assevera que a poesia devocional é impedida por sua inabilidade para inventar, ele já aceitou uma estrita distinção entre sagrado e secular assim como uma robusta doutrina de inspiração bíblica. Isso não é incoerente; é razoável. A visão de Bloom faz muito sentido para ele como judeu gnóstico porque nenhum texto, não importando que tenha sido considerado sagrado pela Igreja ou pelo Templo, carrega a sua salvação. Ele contempla a gnosis e não a fé. Assim que se fala de revelação, no entanto, a situação muda completamente: uma distinção entre o natural e o sobrenatural invade e traz consigo a dualidade de secular e sagrado. Pode-se responder a Bloom que é duvidoso que poesia e crença sejam formas antitéticas de *conhecimento*. De Santo Agostinho a Santo Anselmo e além, pensávamos a fé como conduzindo ao entendimento. Apenas estados místicos produzem algo como “conhecimento” de Deus, mas isso é indizível. Entretanto, somos acostumados a dizer que a literatura nos leva a um entendimento mais profundo do mundo. Chaucer, Dante e Shakespeare expandem nosso senso de humanidade em parte por conta dos seus testemunhos de uma larga variedade de vida e em parte porque criam viçosos exemplares da ação moral. Poetas que fazem isto são muito raros. A maioria não nos dá nada parecido com conhecimento no sentido usual da palavra e talvez apenas o próprio Bloom identifique uma sólida leitura de poesia forte com gnosis.

É um índice de grandes críticos como Johnson, Eliot e Bloom, cujas observações têm força, mesmo que tenham sido refutados de forma excelente. As palavras deles voltam a nos assombrar quando nos sentimos mais seguros e influenciam como formamos nossos pensamentos e lemos os poemas que mais importam para nós. Então, quando me oriento pela relativamente recente palavra teológica “revelação”, entendo que estou em débito com estes críticos mesmo se nenhum deles realmente usa a palavra.¹⁹ Eu a prefiro a “dogma”, “fé”, “misticismo”, “ortodoxia”, “religião”, “sagrado” e “espiritual”, uma vez que ela me permite identificar aqueles escritores para os quais a poesia é uma resposta ao chamado de Deus não para o silêncio do sagrado, mas para considerar algo mais

19 Para a introdução de *revelação*, tão distinta de *iluminação*, ver a *Summa theologiae*, de Tomás de Aquino, 1a q. 1 *responsio*. Excluí, por conta das propostas deste ensaio, o argumento de Blanchot de que a verdadeira revelação do judaísmo é a possibilidade de diálogo com um Outro infinito. Discuto esta contenda em *The Dark Gaze: Maurice Blanchot and the Sacred*. Chicago: University of Chicago Press, 2004, capítulos 6 e 7.

elusivo que doutrina e para começar com Deus em vez de com seres humanos. Seguindo a liderança de Johnson, excluo de consideração poemas didáticos, interessados como são nos “motivos para piedade” e nos “trabalhos de Deus” ao invés de em Deus ou numa relação com ele.²⁰ Paráfrases versificadas da Escritura também não são de interesse aqui. Tomo como meu foco a moderna lírica cristã e observo que no princípio a lírica é o modo poético mais proximamente associado, acertadamente ou erradamente, com a experiência de primeira mão.²¹

Um ponto no qual Johnson, Eliot e Bloom concordam firmemente é que a poesia religiosa não pode esboçar a experiência apropriada para a escrita de uma poesia maior. A revelação foi comunicada – se de fato foi – apenas a outros mortos há muito tempo – eles dizem – e ninguém pode escrever poesia de primeira classe apenas na base da submissão. A evolução negativa da poesia religiosa aciona, até certo ponto, o conceito de “experiência”, tanto ao simbolizar a poesia quanto a entender a revelação. Eu gostaria de identificar a suposição mais estreitamente e, então, desalojá-la ou ao menos enfraquecê-la.

*

A suposição acerca da experiência não pode ser desenterrada sem trazer também à luz outras suposições que a circundam e que em certa medida se agarram a ela. Em primeiro lugar, é comumente suposto, especialmente nas igrejas protestantes, que arte religiosa tem de transpor um golfo profundo entre revelação e estética e que o esforço é de valor duvidoso. Uma concepção poética de religião, que diminui a reivindicação de sua verdade, é um perigo de um lado, enquanto um concepção religiosa de poesia a qual, para o crente, supervaloriza sua autoridade revelatória, é uma constante ameaça, por outro. Milton passa entre os dois, justificando os modos de Deus para com o homem, ainda que nem todos os crentes tenham estado à vontade com sua tentativa de unir forma pagã e conteúdo cristão. Hans Urs von Balthasar examinou as consequências da hipótese de revelação e estética serem esferas separadas, apontando para o fato de que mesmo no catolicismo moderno ser e verdade foram mais estimados que beleza, a despeito do reconhecimento pelos escolásticos de que os três transcendentais são conversíveis e que esta tendência empobreceu a tradição. O argumento dele reside no fato de que a revelação tem uma dimensão

²⁰Cf. Johnson, *Lives of the Poets*, I, p. 291.

²¹Ver meu ensaio *The Experience of Poetry*, *Box-kite* 2 (1998), p. 285-304.

estética irreduzível – *Gestalt* ou forma – e que a estética tem uma força teológica igualmente resistente.²² Em outro contexto, eu desenvolveria a posição dele enquanto expressando reservas sobre suas escolhas de poetas e leituras deles, mas hoje gostaria de colocar pressão em outro lugar e minhas alusões a von Balthasar tornar-se-ão mudas.

Relacionado à primeira de forma próxima, a segunda suposição é a de que a revelação impõe uma severa limitação à Liberdade imaginativa do poeta, isto é, que há espaço insuficiente para se mover se se tem de responder todas as vezes a *locutio Dei ad homines*. É neste ponto que precisamos reconhecer que a “revelação” significa muitas coisas e que esta suposição responde a um entendimento histórico particular da palavra. Invoco Avery Dulles, cuja teologia da revelação pode nos ajudar a mover rapidamente através de um terreno difícil. Ele distingue cinco modelos de revelação: doutrina, história, experiência interior, presença dialética e nova consciência.²³ É apenas o primeiro modelo que está em questão aqui. Ganha tração entre evangélicos conservadores em meados do século XIX e entre católicos neoescolásticos um pouco depois, dois grupos que se organizaram firmemente contra o romantismo e que permaneceram intensamente suspeitos de sua abrangente doutrina da imaginação. Sem endossar uma elevada teoria romântica da imaginação criativa, é, contudo, possível falar de revelação e imaginação em termos dos outros modelos de revelação. Nem a *Commedia* de Dante e, tampouco, *O Colar*, de Herbert, faz pensar que o autor está escrevendo sob demasiadamente tensos constrangimentos externos e mesmo esta simples ideia já se tornaria ridícula quando se lesse *Os Quatro Zoas* (1807). Ao contrário, a atenção possibilitada pela revelação parece abrir um mundo mais amplo aos vários poetas do que se não fosse desta forma. A terceira suposição é a de que há algo chamado “experiência religiosa” da qual a “poesia religiosa” seria uma manifestação. Ambas as expressões vem a nós dos séculos XVIII e XIX: a época da experiência, se é que já houve realmente uma.²⁴ Da aderência à Luz Interior à ascensão do evangelicismo, a cristandade se orientou para a experiência individual, frequentemente suficiente com pouca ou nenhuma profundidade teológica. O apelo à experiência nem sempre atravessou a revelação; frequentemente contornou a historicidade da fé em busca por uma dimensão mais fundamental que supostamente unificou o mundo

22 Cf. URS VON BALTHASAR, H. Revelation and the Beautiful. In: *Explorations in Theology*, 4 vols, I: *The Word Made Flesh*. Trans. A. V. Littledale with Alexander Dru. San Francisco: Ignatius Press, 1989.

23 DULLES, A. *Modes of Revelation*. New York: Doubleday and Co., 1983, Parte I.

24 Como índices desta “era”, ver *The Varieties of Religious Experience* (1902), de William James.

religioso e que era considerada, de um ponto de vista, como uma revelação natural e, de outro, como *philosophia perennis*. Quando a reflexão sobre esta busca ocorreu, fê-lo no contexto de uma antropologia teológica na qual condições para a revelação concederam prioridade metodológica sobre ela. Religião se torna uma questão de “sentimento” (Schleiermacher), “oração” (Sabatier), “o sagrado” (Durkheim), “decisão existencial” (Bultmann), “preocupação máxima” (Tillich), “o divino” (Otto), “fé” (Ebeling) ou “experiência transcendental” (Rahner). A tentativa de fundamentar a religião na experiência passa pelo modo de localizar experiências fundantes. Porque são encontradas apenas em sintonizações extraordinárias, estas intuições primordiais do divino são facilmente recompostas como regionais, como “experiências-cume”, em vez de mantidas geralmente disponíveis e, em consequência, a religião se torna restrita a uma faixa particular de atividade: carismática, litúrgica ou intensamente privada.

Quando estas experiências não conseguem oferecer acesso às intuições primárias do divino, considera-se que a religião não funciona ou que funciona melhor fora da igreja, em casa ou na natureza. A neo-ortodoxia procurou contrariar a ênfase equivocada sobre a experiência na religião como fez a teologia pós-liberal enquanto outras apontaram para a irreduzível diversidade de revelações.²⁵ Nenhuma destas reações teve qualquer efeito sobre como a poesia religiosa é concebida. Permanece uma questão de “experiência”. Para aqueles que procuraram encontros com o divino fora da igreja, há uma riqueza de natureza poética a invocar para ajuda, uma boa parte dela escrita por Wordsworth ou devida a ele. Penso no bardo em seus últimos anos, quase ecoando Johnson, quando ele confessa ao reverendo R. P. Graves que as verdades da cristandade são “um assunto muito elevado para ele” e que sua tarefa foi a de “elevar à mente às coisas sagradas”.²⁶

A poesia que Wordsworth tornou possível é também wordsworthiniana na medida em que tem algum interesse em religião, isto é, em ser cuidadosamente alinhada com a revelabilidade em vez de com a revelação. Hölderlin não tinha tal cuidado e é para ele, ao invés de Wordsworth, que olhamos quando contemplamos a reivindicação de Heidegger de que poetas abrem um espaço no qual a revelação do sagrado pode ocorrer.²⁷ Karl Rahner foi menos corajoso, mas amplamente de mesma visão quando nos incitou a ler poesias para ser-

25 Cf. CHARLESWORTH, M. *Religious Inventions: Four Essays*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, capítulo 1.

26 WORDSWORTH, C. *Memoirs of William Wordsworth*. 2 Vols. Boston: Ticknar, Reed and Fields, 1851, II, p. 370, 359.

27 Cf. HEIDEGGER, M. What are Poets For?. In: *Poetry, Language, Thought*. Trans. Albert Hofstadter. New York: Harper Colophon, 1975.

mos responsivos à revelação.²⁸ Eliot estaria em concordância geral.²⁹ Tornou-se comum a muitos de nossos melhores poetas confiná-los à elevação da mente às coisas sagradas sem realmente afirmá-las. No final de seu oratório *Por Enquanto* (1941 – 42), W. H. Auden faz o narrador esboçar a moderna atitude em relação à revelabilidade. Para ele, aconteceu, como há tempos e novamente, que “a visão atual” tem sido vista e pessoas tem sido capazes de fazer mais do que ponderá-la como “uma possibilidade agradável”.³⁰ De um modo geral, a geração de poetas pós II Guerra Mundial concorreu com o narrador de Auden. De poetas memoráveis talvez apenas Francis Webb, seguido pelo jovem Robert Lowell em seu apaixonado verso religioso inicial. A.R. Ammons é mais característico de poetas contemporâneos quando, em seu belo *Hino*, começa dizendo: “Sei que se eu te encontrar vou ter de deixar a terra”.³¹ O condicional “se eu te encontrar”, repetido duas vezes, indica que o poema está mais preocupado com a possibilidade de encontrar Deus do que com a resposta a um Deus que se revelou no mundo. Em seus próprios modos, Geoffrey Hill e Charles Wright são igualmente orientados para a revelabilidade em vez de para a revelação, Hill sendo mais angustiado com isso do que Wright.³²

Há outra maneira de olhar para esta situação. A noção de poesia religiosa que herdamos do século XX deriva em parte de um amplo sentido de experiência religiosa enquanto dúvidas sobre “experiência” no século XX colocam a noção de poesia religiosa em questão. Poderia se argumentar que desde a I Guerra Mundial temos encarado um mundo que limita a experiência, que o pré-embala ou que o consigna à não experiência de imagens e para o qual seus maiores pensadores respondem falando do *Entleben* (Heidegger) ou da impossibilidade do *Erfahrung* (Adorno). E também se poderia argumentar que a própria poesia rejeitou a “experiência” como herdada do século XIX e da associação de *Erlebnis* e *Dichtung* em particular, a fim de valorizar o experimento, especialmente a tentativa de ver como a escrita automática, aparelhos mecânicos ou vozes desconectadas de pessoas podem gerar experiência que ninguém viveu realmente. O *style indirect libre* de Flaubert é um ponto de partida, *A Terra Desolada* (1922) de Eliot é uma importante estação ao longo do caminho, enquanto OULIPO e poesia L=A=N=G=U=A=G=E são exemplos recentes da aventura.

28 Cf. RAHNER, K. Poetry and the Christian. *Theological Investigations*, vol. IV. Trans. Kevin Smyth. London: Darton, Longman and Todd, 1974, p. 357-67.

29 Cf. ELIOT, T.S. The Social Function of Poetry. In: *On Poetry and Poets*, p. 24-25.

30 AUDEN, W.H. For the Time Being: A Christmas Oratorio. In: *Collected Poems*. New York: Random House, 1976, p. 307.

31 AMMONS, A. R. Hymn. In: *Collected Poems 1951-1971*. New York: W. W. Norton, 1972, p. 39.

32 Cf. capítulo 14 neste volume.

A qualquer custo, antes que possamos falar sensatamente de poesia religiosa, precisaremos repensar ambas “religião” e “poesia” no que diz respeito à experiência. Suspeito que o repensar terminaria conosco colocando de lado a “experiência religiosa” e voltando-nos para uma expressão que não é menos plena, mas suficientemente plena em maneiras que valem a pena levar a bordo. A expressão à qual aludo é “experiência de Deus”. Parte da precisão que é ganha nesta formulação repele-a de nós, pois temos de perguntar: “Deus se oferece à experiência”? Pareceria que não: *Finitum non capax infiniti*. Ainda que seja estritamente verdadeiro na penumbra como no centro da consciência, muitas narrativas bíblicas – aquelas de Samuel e de Isaías, por exemplo – como os testemunhos dos místicos, perdem o aparente valor de verdade deles e temos de colocar de lado a teologia da deificação, partindo de Santo Atanásio a Orígenes e a São Máximo, o confessor, e para além.³³ A antiga etiqueta teológica diz respeito à compreensão de Deus, não em encontrar amor divino e isso deve muito bem ser pelo fato de uma vida gasta *coram deo* não ter um único momento de “experiência religiosa”. Não proponho sondar mais profundamente a questão, uma vez que isso clamaria por discussões técnicas em filosofia e em teologia mais bem servidas em outros lugares, mas indicarei como a questão tem de ser reorganizada para fazer sentido e vou oferecer algumas orientações para pensar sobre isso no que diz respeito à poesia.³⁴

Para fazê-lo, terei de descer à minha língua nativa, a língua da fenomenologia. Deixe-me começar, então, por identificar a quarta suposição. Mesmo quando a revelação é entendida com alguma sofisticação, como um re-velar da mesma forma de um revelar de Deus, críticos tenderam a enfatizar o status da ordem sobrenatural como fato positivo e entender a revelação como *veritates e coelo delapsoe*.³⁵ Não estou pensando em poetas do século XVII cujas devoções são informadas por uma *theologia supernaturalis* que tem de ser levada em conta quando forem lidos. Minha preocupação é com os críticos modernos que apelam à revelação para enquadrar a “poesia religiosa”. Revelação é ainda largamente considerada pelos críticos como sobrenatural em um sentido ingênuo da palavra, como embora a ordem sobrenatural fosse uma distinta, estática região do ente que funciona para crentes que apelam a ela como uma explanação abstrata da realidade. Na crítica literária, isso leva alguns leitores, como Johnson, a considerar um poema religioso como meramente representando verdades

33Cf. ST. MAXIMUS THE CONFESSOR. *On the Cosmic Mystery of Jesus Christ*. Trans. Paul M. Blowers e Robert Louis Wilkin. Crestwood, NY: St. Vladimir’s Seminar Press, 2003, p. 34, 104, 126.

34Cf. HART, K. *Kingdoms of God*. Bloomington: Indiana University Press, 2014.

35Cf. GARDNER, H. *Religion and Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1971, p. 134.

recebidas.³⁶ Isto seduz outros a abandonar completamente a revelação e focar exclusivamente na poesia, confiando que ela vá carregar a crença.³⁷ Outros ainda atentam apenas à linguagem do poema, resultando no fato de que paradoxos inerentes à própria fé sejam interpretados como funcionando apenas na economia do poema.³⁸ E isso traz outros a apelar para a metáfora ou ao símbolo como meio de fazer a ponte entre os dois mundos.³⁹ Repensar a revelação de forma que seja imanente, capaz de ser derivada da consciência, como alguns modernistas teológicos procuraram fazer no século passado, não muda fundamentalmente esta pressuposição, torna-o menos unilateral, fá-lo mais responsável ao mistério divino ou nos coloca em terreno mais firme como leitores de verso religioso. A Revelação ainda funciona como um modo abstrato de explicação, embora um que é agora mais provável de ser vítima de psicologismo do que superstição. Desnecessário dizer que tudo isso é um longo caminho de um entendimento teológico estrito da ordem sobrenatural como aquela que excede *ens creatum*. O que é necessário é um sentido de Deus como o mistério do mundo, uma expressão que eu tomo deliberadamente de dois reinos distantes no mundo cristão moderno: o *Gottgeheimnis der Welt* (dado como conferências in 1924) de Erich Przywara e o *Gott als Geheimnis der Welt* (1977) de Eberhard Jüngel.

Se mudarmos nossa perspectiva de modo a passar do suposto fato da revelação para sua concretude fenomenológica, podemos começar a repensar a poesia religiosa. Claro, nenhuma conversão do olhar fixo pode transformar poemas religiosos débeis em fortes. Os versos de Giles Fletcher, Christopher Lever e William Strode permanecerão tão estúpidos quanto sempre foram. No entanto, a mudança de perspectiva pode descartar ou modificar uma premissa que rende poemas religiosos memoráveis – versos de George Herbert e Gerard Manley Hopkins, digamos – menores por definição. Outro reparo preliminar precisa ser feito. Colocar entre parênteses a revelação como fato não é negar a realidade absoluta da ordem sobrenatural. De modo algum: é para desligar entendimentos acrílicos disto como uma explanação do mundo, ou seja, se é revelação como

36A. S. P. Woodhouse contraria Eliot ao argumentar que “o poema não é um mero registro de uma experiência; é a realização da experiência”. Cf. WOODHOUSE, A.S.P. *The Poet and his Faith: Religion and Poetry in England from Spenser to Eliot and Auden*. Chicago: The University of Chicago Press, 1965, p. 7. Sua posição se aplica tanto aos teólogos quanto aos críticos, como pode ser visto quando Ross A. Shecterle toma a “literatura religiosa” como sendo “escritos que são vistos para ser codificações” da ‘revelação divina’. Cf. WOODHOUSE, A.S.P. *The Theology of Revelation of Avery Dulles 1980-1994*. Lewiston: Edwin Mellen Press, 1996, p. 54.

37Cf. ELIOT, T.S. Dante. In: *Selected Essays*, p. 258.

38Ver, por exemplo, a leitura de William Empson de “The Sacrifice”, de George Herbert em *Seven Types of Ambiguity* (Harmondsworth: Penguin, 1961), p. 262-70.

39Cf. ROSS, M.M. *Poetry and Dogma: The Transfiguration of Eucharistic Symbols in Seventeenth Century English Poetry*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1954, viii.

doutrina, história, experiência interior, presença dialética ou nova consciência e passar do fato ao significado. A fenomenologia nos ensinou a suspender a “atitude natural”, nossa habitual confiança no senso comum, para determinar o ser e o modo dos fenômenos. Também deveria nos ensinar a nos abster do que chamo de “atitude sobrenatural”, o uso acrítico da revelação pelo crente como uma tese sobre um mundo alternativo similar em seu modo de ser ao qual experimentamos agora. Pio ou ímpio, o poeta escreve “sem autoridade” no sentido kierkegaardiano da expressão.⁴⁰

Vou organizar meus pensamentos em torno de um poema que é, de fato, muito bem conhecido: *A Grandeza de Deus*, escrito por Gerard Manley Hopkins em 1877. Eu o escolhi porque ele parece ser um poema de temor, um do padrão “tópicos de devoção” que Johnson sugere não poder ser poético porque parece ser um caso de teste para julgar se poesia e crença são de fato antitéticas como Bloom teria defendido e porque tem o ar de ser algo programático. Estamos a falar sobre um poema que declara que é um “poema religioso”, que insiste em sua verticalidade mesmo enquanto olha sobre o mundo. Antes de prosseguir, entretanto, eis o poema:

O mundo está carregado da grandeza de Deus.
Vai chamejar – chispas em sacudidas folhas de metal;
Vai expandir-se – óleo que imprensado escorre, tal e qual,
E alaga. Por que o homem não teme o açoite dos céus?
Gerações têm caminhado, quanto elas têm caminhado!
Tudo tem manchas de homem, partilha cheiro de homem,
O solo está desnudo, mas pés calçados não o sentem;
Pelas lides, pelo tráfego, um mundo sujo e crestado;

E, apesar disso tudo, a natureza nunca se esgota;
Todas as coisas nela vivem num frescor renovado;
Inda que no turvo ocaso sumam as últimas luzes,
A manhã, na fimbria castanha do oriente, brota –
Porque o Espírito Santo, sobre este mundo vergado,
Vigia com peito cálido e oh! luzentes asas.⁴¹

40Cf. KIERKEGAARD, S. The Difference between a Genius and an Apostle. In: *Without Authority*. Trans. Howard V. Hong and Edna H. Hong. Princeton: Princeton University Press, 1997, p. 93-108.

41 No original: “The world is charged with the grandeur of God. / It will flame out, like shining from shook foil; / It gathers to a greatness, like the ooze of oil / Crushed. Why do men then now not reck his rod? / Generations have trod, have trod, have trod; / And all is seared with trade; bleared, smeared with toil; / And wears man’s smudge and shares man’s smell: the soil / Is bare now, nor can foot feel, being shod. / And for all this, nature is never spent; / There lives the dearest freshness deep down things; / And though the last lights off the black West went / Oh,

*

A primeira coisa a ser dita sobre este soneto é que ele não tenta escrever ou reescrever quaisquer verdades reveladas. A doutrina, como Hopkins, o jesuíta, a entende, é uma série de “proposições suficientes” (Suárez) sobre o mundo que vinculam ao crente. Ele é dificilmente menos estrito em seus sermões.⁴² Ainda assim este poema não adota uma abordagem temática a Deus: ele não está interessado na grandeza Dele, *magnitudo*, sobre a qual se poderia enquadrar teses teológicas e até mesmo evitar a conversa sobre glória, *kabod*, para evocar a grandeza de Deus, palavra derivada do francês que introduz a estranheza dentro do poema desde o início, que nos aponta para o sublime e que evidencia a relação de domínio entre o divino e o humano. Sob o risco de dizer o óbvio, o poema não se interessa pelo que Johnson chama de “a grandeza da natureza”, mas pela grandeza de Deus.⁴³ Ele encontra a sua deixa do Salmo 71:19: “E abençoado será o nome de sua majestade para sempre: e toda terra deverá ser preenchida por sua majestade” (Douay-Rheims), que é enfatizada por Hopkins de forma inaciana. Nem procura colocar Deus em uma relação abstrata com o mundo, como acontece quando se chama a divindade de *causa sui*, terreno do ser do ente para explicar porque há algo e não nada. Só nas duas linhas finais do poema é oferecida aparentemente uma explicação de alguma coisa, mas que explica pouco no modo da lógica escolástica, como veremos.

Que Deus existe, é trino, criou os céus e a terra, espera a obediência de todos os homens e mulheres e cuida deles e de toda a criação: todas estas proposições credais são suspensas, postas fora de jogo *como teses*, enquanto são oferecidas a nós *como atos* (de percepção e juízo) que podem ainda perturbar a segurança de nossas vidas. É necessário salientar no início que estes atos são feitos na e através da linguagem. Até agora, horizontes não percebidos de consciência são tornados aparentes em metáforas e símiles, os quais incorporam o significado

morning, at the brown brink eastward, springs - / Because the Holy Ghost over the bent / World broods with warm breast and with ah! bright wings”. Cf. HOPKINS, G.M. God’s Grandeur. In: *Poems of Gerard Manley Hopkins*. London: Humphrey Milford, 1918, p. 26. A tradução do poema é de Aíla de Oliveira Gomes e aparece em HOPKINS, G.M. *Poemas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

42 Em um de seus sermões de Bedford Leigh, Hopkins observa que fé é “acreditar sem duvidar do que Deus revela, ouvi-lo sempre que Ele falar conosco. Mas não é suficiente estar pronto para acreditar em qualquer coisa que Deus possa revelar? Quem não vai fazê-lo? Não temos fé a menos que acreditemos no que Ele falou e possamos dizer o que (de uma forma algo geral) e acreditar nisso”. Cf. HOPKINS, G.M. *The Sermons and Devotional Writings of Gerard Manley Hopkins*. London: Oxford University Press, 1959, p. 28.

43 Cf. JOHNSON, S. *The Lives of the Most Eminent English Poets*. 4 vols. Oxford: Clarendon Press, 2006, II, p. 53.

daqueles itens para os quais a consciência é intencionalmente relatada e, como sabemos, adicionam significados novos, talvez não “experenciados” pelo autor ou leitor, que, no entanto, orquestram o movimento do poema desde suas primeiras palavras. O poema não nos diz “a presença de Deus preenche o coração com admiração”, nem ilustra quaisquer verdades reveladas. Sintetiza e singulariza diversas regiões da experiência em sentido, não em qualidade (como aconteceria em tese sobre um objeto) quando responde ao que é dado como “grandeza divina”. Tampouco o poema simplesmente representa uma experiência. Porque é um poema, trabalhando com linguagem concentrada e concatenada, mantém aberta a possibilidade de mais desdobramentos dos significados do que foi oferecido à consciência e já tornado significante por ela.

O poema começa declarando algo sobre “o mundo”. Ele “está carregado da grandeza de Deus” e uma vez que o terceiro e quarto pés da linha de abertura são iambos reversos, a frase tem de ser lida⁴⁴: “chârged”/ “with” / “grândeur” / “of Gód”.⁴⁵ Apenas com a segunda linha e suas referências à “chamejar”, “chispas” e “folhas de metal”, tomamos o verbo para ligar divino e eletricidade. Aqui o natural e o sobrenatural são percebidos como um, não a fim de minimizar a transcendência de Deus, mas para enfatizar seu poder invisível e o perigo ao qual se é exposto quando diante dele (ou para a questão, ao evitá-lo). Note que não é “a terra” que se admira com a grandeza divina e é muito cedo no poema para que seja “natureza”. É “o mundo”, o planeta no qual vivemos e também o cosmos; a totalidade ordenada das coisas, como Platão e Aristóteles pensaram e a soma do ente criado, como o Novo Testamento ensina: o mundo como um teatro no qual a missão de Deus é realizada sem espectadores, apenas participantes. O mundo “está carregado”, cheio de divina majestade e, também, mais sombriamente, é acusado por conta de nossa desatenção para com aquele poder.

É notável que um poema que comece em um contexto sublime, a uma vez bíblico e natural, conclua sua imagem introdutória nos convidando a fundir o antigo e o moderno: “sacudidas folhas de metal” refere-se a “folhas de ouro”, talvez em um eletroscópio (inventado em 1824) ou mantido nas mãos de alguém.⁴⁶ A majestade de Deus “*vai chamejar*” [itálico meu] não apenas no Juízo

44 NT: Mantive o original por ser impossível verter para o português a sonoridade característica ao inglês sem que a pervertesse fundamentalmente.

45 Nesta linha, ver *The Sermons and Devotional Writings of Gerard Manley Hopkins*, 195.

46 Na sua carta a Robert Bridges, de 4 de janeiro de 1883, Hopkins observa: “Quero dizer “foil” no sentido de folha ou ouropel e nenhuma outra palavra dará o efeito que eu almejo. Folha dourada balançada emite olhares largos como relâmpagos e também – e isso é verdade em nada mais – devido à força de seu zigzag, das dobras e da malha de muitas pequenas facetas curvas, tipo de relâmpago em forma de garfo também”. Cf. ABBOTT, C.C. (Org). *Letters of Gerard Manley Hopkins to Robert Bridges*. London: Oxford University Press, 1955, p. 169.

Final, mas também pela força da natureza divina, que não pode ser limitada. Evocar a “grandeza de Deus” por meio de folha de metal e relâmpago em forma de garfo é tradicional e fazê-lo por meio de eletricidade seria suficientemente moderno para satisfazer e perturbar muito um leitor vitoriano. Ainda assim, a imagem não é de grandeza em qualquer sentido usual. Somos dirigidos não a uma cidade pavimentada com ouro, mas a folha de ouro que consiste em milhares de pequenos vincos e a grandeza de Deus é registrada no pequeno bem como no imenso. Nenhuma imagem, nem mesmo a que mantém atados o sublime e o belo, poderiam possivelmente evocar a transcendência divina e Hopkins rapidamente muda para um registro inteiramente diferente: “Vai expandir-se — óleo que impressado escorre, tal e qual”. O encadeamento é violento, não apenas em seu abuso da linha, mas, também, na exclusão de toda menção a azeitonas: é como se o azeite, feito por esmagamento, fosse esmagado novamente para um refino posterior. Do relâmpago passamos para uma prensa de azeite e do Pai ao Filho, de fato, para o Filho em Gethsemani (Heb. *Gat* = prensar + *semen* = óleo) aos pés do Monte das Oliveiras, que será, em breve, esmagado. Caberia lembrar o Cântico dos Cânticos 1: 3 e, especialmente, a décima-quinta homilia de São Bernardo de Claraval sobre o Cântico dos Cânticos no qual medita sobre o nome de Jesus como o óleo que é derramado.⁴⁷ Hopkins é ainda mais próximo a São Boaventura que, no sexto de seus *sermones dominicales*, imagina Cristo na cruz como um cacho de uvas na prensa de vinho. O ensino e os feitos de Jesus finalmente “se juntam para uma grandeza” em sua paixão e, de fato, para sua ascensão e o óleo indica não apenas a realeza do Filho mas também o valor sacramental de seu sofrimento e morte. Mais tarde, ouvimos o Espírito meditando sobre o planeta Terra e, então, encontramos outro tipo de grandeza, o que Simone Weil estava para identificar, “Mais il n’y a, à mes yeux, de grandeur que dans la douceur”.⁴⁸

Faço uma pausa para sublinhar que falar da divindade para Hopkins neste poema não é apelar a uma explanação abstrata da realidade; é evocar o pavor de ser colocado nas mãos do Deus vivo (Heb. 10: 31).⁴⁹ É porque a revelação não é meramente uma doutrina abstrata ou simplesmente exterior à vida, mas é registrada como significativa em experiência na qual Hopkins pode perguntar

47 Cf. St BERNARD of CLAIRVAUX. *On the Song of Songs*. Trans. Kilian Walsh. MI: Cistercian Publications, Inc., 1971, 4 vols, I, sermon 15.

48 “Mas só há, a meus olhos, grandeza na doçura”. Citado por Maurice Blanchot em *L’Écriture du désastre* (Paris: Gallimard, 1980), p. 16.

49 Em poemas posteriores, como *I wake and feel the fell of dark, not day* (1885?), a experiência se refere a uma exposição à distância de Deus e não à sua presença.

com preocupação urgente: “Por que *agora*⁵⁰ o homem não teme o açoite dos céus?” [ênfase minha]. A questão pergunta porque as pessoas não reconhecem a autoridade divina (e a possibilidade de retribuição) agora e podemos ouvir lá o isolamento de um convertido católico na era vitoriana. Uma vez que é colocado imediatamente após a alusão a Gethsemani, não é despropositado deixar “açoite” nos fazer pensar de “crucifixo”, que é exatamente o tipo de associação que Hopkins gosta de fazer. Além disso, o sentido do poema é dificilmente extensível a sugerir que a cruz é o para-raios que conduz a terrível ira do Pai. Na época de Hopkins, as cruzes nos campanários da igreja eram ainda os condutores de raios mais comuns.⁵¹ As controvérsias cristológicas do século IV como as noções tridentinas de expiação são, como eu disse, suspensas como formulações credais e doutrinas. Ainda assim, a conexão de Hopkins com o Pai é embutida em um horizonte estabelecido por relações do Pai e do Filho e que podem ser resumidas na expressão sombria “substituição penal”.

*

Que Hopkins está aterrado quando confrontado pelo divino é claro e que ele responde em termos trinitarianos é também evidente a crenças antes de alcançarmos as linhas finais do soneto: o Espírito Santo está presente através do dom de falar em fé e com sabedoria. Podemos dizer que recebemos “uma experiência” – a observação de uma tempestade tremenda, digamos – ainda que este comentário permaneça banal. O poema é um lugar no qual muitas intuições, não todas sensíveis, são reunidas, cada uma delas sendo um *intus legere*, uma leitura interna das coisas, um discernimento da forma original e padrão não aparente, antes que nosso olhar seja convertido de uma preocupação com o positivo e o superficial.⁵² O “in” de “inscape”⁵³ não indica uma imanência que

50 NT: Na tradução de Aíla de Oliveira Gomes, a palavra “now” é diluída na própria estruturação semântico-temporal da frase, sem que o sentido se perca ou enfraqueça, mas, como o autor do texto em questão pretende discutir justamente a força desta palavra no contexto do poema, resolvi, de forma a tornar o esforço do autor compatível com o português, reinseri-la excepcionalmente nesta linha.

51 O Vaticano retirou sua oposição ao uso de para-raios em 1769. Antes se pensava que tais coisas impediam a intervenção divina no mundo.

52 Sobre o *intus legere* como a origem do *intellegerere*, ver a *Summa Theologiae* de São Tomás de Aquino, II, ii. q. 8. Edith Stein propõe que a “intuição” de Husserl e o “*intus legere*” de São Tomás são o mesmo. Cf. STEIN, E. Husserl and Aquinas: A Comparison. *Knowledge and Faith*. Trans. Walter Redmond, *The Collected Works of Edith Stein*, VIII. Washington DC: ICS Publications, 2000, p. 45.

53 NT: Criado por Hopkins, o conceito de “inscape” significa, segundo Glenn Everett, “o com-

tenha abolido toda transcendência; sugere que a imanência é modo dado para discernir o significado de transcendência. *A Grandeza de Deus* lê a revelação das profundezas abissais das coisas do mundo. Considera a revelação não como um cometa que agitou o mundo, mas mais como uma onda gigante que finalmente quebrou e infiltrou profundamente nas coisas.

Quando examinamos com cuidado, vemos que o soneto não é tanto sobre “uma experiência”, mas sobre a “experiência em si mesma”. É uma exposição a um risco a partir do qual Hopkins emergiu, sem dúvida abalada ou ferida, para que ele possa suportar testemunhá-la.⁵⁴ *A Grandeza de Deus* não é um poema of *Erlebnis*, experiência vivida, juntamente às linhas que Dilthey traçou em *Das Erlebnis und die Dichtung* (1905) no qual um evento é incorporado, internalizado e processado como conhecimento. A fecundidade e a variedade das metáforas sugerem que nem tudo apresentado no poema pode ser vivido e se tornado significativo no movimento de um ou mesmo em vários movimentos. É um trabalho de *Erfahrung*, uma passagem que nunca realmente chega a um fim, em parte porque o “eu” experienciante impinge a um “em mim” que, em retorno, muda o “eu” e em parte porque há sempre mais significado a ser encontrado ao se considerar múltiplas interações: tropo e tropo, idioma e tropo, forma e idioma, estrutura e tema e assim por diante.

Lemos um pouco melhor, eu acho, se dissermos que *A Grandeza de Deus* evidencia o que Eberhard Jüngel chama de “*eine Erfahrung mit der Erfahrung*” uma experiência com experiência, um evento que é usado para julgar outros eventos e que convoca para uma re-avaliação do próprio passado e futuro.⁵⁵ Experiência, aqui, não é uma cifra para revelabilidade; é um sinal de revelação como interrupção. O que era experiência no passado não pode mais ser contado como tal e, de agora em diante, vamos medir os eventos futuros contra o que foi revelado a nós. A fórmula de Jüngel nos aponta para a direção certa ao interpretar o poema de Hopkins e também ao pensar a respeito da poesia religiosa. Um poema religioso não é aquele que é restrito antecipadamente a um alcance

plexo unificado de características que dá a cada coisa seu caráter único e que o diferencia de outras coisas”. Cf. <http://www.victorianweb.org/authors/hopkins/hopkins1.html>. O jogo que o autor insinua ao separar “in” e “scape”, remete ao próprio movimento de “inscape”, isto é, de um mergulho interno (in) naquele talo, haste (scape) que nos liga visceralmente a nós mesmos. Por não possuir uma tradução condizente com a força do vocábulo em inglês, tomei a iniciativa de mantê-lo em sua forma original.

54 Sobre o sentido fenomenológico de “experiência”, ver ROMANO, C. *L'Événement et le monde*. Paris: Presses Universitaires de France, 1998, III, A.

55 Cf. JÜNGEL, E. *God as the Mystery of the World: On the Foundation of the Theology of the Crucified One in the Dispute between Theism and Atheism*. Trans. Darrell L. Guder. Grand Rapids: William B. Eerdmans Pub. Co., 1983, p. 32.

estrito de experiência e de experiência em segunda mão. É uma exposição da alteridade de Deus, que caracteriza a experiência na sua forma mais radical, que pode ser marcada de forma estrutural, mas vai envolver fazer aquela marca legível como um tema. Um aspecto da alteridade é que Deus colide em nós em caminhos contrários ao mesmo tempo: Sua grandeza é dada em termos trinitarianos como raio, óleo e asas. E um aspecto da natureza radical do encontro é que podemos muito bem nos encontrar falando de uma experiência de não-experiência. Como isso pode ser?

A estrofe de abertura de *A Grandeza de Deus* é tão bom exemplo quanto qualquer dos quais que Jean-Luc Marion, em um notável reconsideração do “princípio dos princípios” de Husserl, chama de um fenômeno saturado, um fenômeno no qual o conceito é excedido por intuições, sensíveis ou não.⁵⁶ Aqui, o fenômeno que se dá, a santidade e o domínio de Deus, não pode ser adequadamente correspondido por um conceito. A imagem de uma tempestade se junta a outra metáfora, a lenta reunião do óleo de uma prensa de azeite e juntos sugerem um largo alcance de intuições: uma súbita, infrequente descarga de energia que foi construída invisivelmente e uma gradual coleção de um óleo nutritivo e curativo. Em tempo algum, Deus aparece como um objeto, nem mesmo quando o Espírito é desenhado como “luzentes asas”. E aqui tenho a oportunidade de modificar o que eu venho dizendo acerca da experiência. Deus não pode ser experimentado em nada no sentido estrito da palavra porque Ele não se oferece como um objeto ou se submete a um olhar objetificante. Ainda assim sua grandeza aparece no poema, sem ser previsto ou visado por um sujeito; podemos falar do que Marion chama de “contra-experiência” que contradiz as condições de possibilidade para experienciar um objeto.⁵⁷ O olhar intencional do sujeito é sacudido pelas intuições às quais é exposto não necessariamente porque ele ou ela é ofuscado, mas talvez porque ser decepcionado por expectativas não realizadas ou deslocadas e em qualquer caso pela pura resistência do fenômeno à objetificação.⁵⁸

Viver *coram deo* pode ser para se ter uma contra-experiência de Deus, para se encontrar inesperadamente transformado, ter os desejos da vontade modificados, mesmo em uma vida já consagrada à religião. A cruz despedaça qual-

56 Cf. MARION, J-L. *Being Given: Toward a Phenomenology of Givenness*. Trans. Jeffrey L. Kosky. Stanford: Stanford University Press, 2002, Livros III e IV. Ver também a introdução geral em HART, K. (Org). *Jean-Luc Marion: The Essential Writings*. New York: Fordham University Press, 2013.

57 Marion, *Being Given*, 215-16.

58 Cf. MARION, J-L. The Banality of Saturation. In: *Counter-Experiences: Reading Jean-Luc Marion*. Trans. Jeffrey L. Kosky. Notre Dame: Notre Dame University Press, 2006, §6.

quer imagem de Deus que venha de dentro e não há vida de fé que não passe por debaixo da cruz. Reconhece que Deus se impõe de repente, violentamente e em geral e também que ele se permite ser reconhecido como vindo gradualmente em lodos que tem a capacidade de curar e ungir e em asas que envolvem, é para admitir que ele desvela sua grandeza como fenômeno, mas não aparece como um objeto ou se enquadra a um conceito bem definido. Hopkins não encontra Deus como tal, mas mesmo assim não podemos falar dele tendo uma “experiência da não-experiência” sem uma qualificação significativa. Ele sofre um sentimento de temor, recuo e insignificância diante de Deus, bem como de responder à esperança por um cuidado e uma cura que vai vir sem qualquer agente perceptivo. Ele é lançado mais como testemunha do que como sujeito não tornado passivo, mas mais necessário para responder, sem dúvida inadequadamente, sem compreensão e sem a habilidade de persuadir outros que um evento aconteceu. Tal é a “Grandeza de Deus”. Aproximando-se da periferia da mesma questão, por assim dizer, podemos afirmar que Hopkins é exposto ao perigo que não pode ser visto, muito menos vivido com ou contido, bem como para o qual estabelece e socorre.

Como as duas quadras da oitava se conectam não é de modo algum claro em uma primeira leitura ou talvez mesmo em uma segunda ou terceira. A evocação de gerações pisando, pisando, pisando, dá justificativa ao questionamento de Hopkins acerca da razão pela qual seus contemporâneos ignoram a autoridade de Deus. Afinal, a produção do óleo foi tradicional: “pisarás as azeitonas” ouvimos em Miquéias 6: 15. No entanto, a oferta sacrificial de Cristo, sugerida no esmagamento das azeitonas, tem eficácia sacramental apenas se sua autoridade for reconhecida. A terra foi subjugada, mas não reabastecida; o domínio foi exercido sem administração (mordomia) e o homem se tornou alienado da terra (Ruskin) e de seu trabalho (Marx). Nada na segunda estrofe fala explicitamente de grandeza divina, contudo. O poema é sobre a grandeza de Deus enquanto repensa “grandeza” em uma maneira tripla – poder, sacrifício, cuidado – mas, igualmente importante, é sobre a falta de reconhecimento de sua soberania e as consequências que se seguem disso. A terra foi “marcada” não por um disparo de raio dos céus, mas pelo trabalho humano que é uma consequência direta do pecado original (mancha do homem) e, mais particularmente, pelo real pecado da ganância. A terra arada parece que foi queimada; está “nua” na qual árvores foram derrubadas e o solo foi cultivado ao excesso. Nossos pés estão calçados: não reconhecemos nenhuma santidade na natureza. Realizada sem graça, e unicamente com fins finitos em mente, o trabalho humano não leva à ordem e à claridade, mas a seus opostos. É por esta razão que a grandeza de Deus “vai chamejar” [ênfase minha] e que haverá um sinal escatológico do Juízo.

Com o sexteto passamos do “mundo” à “natureza” e fazemos isso não no espírito de contraste, mas em uma continuidade surpresa com a oitava. Hopkins diz e salienta que: “e, apesar disso tudo, a natureza nunca se esgota” e não “*mas*, apesar disso tudo, a natureza nunca se esgota” [ênfase minha]. Para saber porque é assim, precisamos entender o “apesar disso tudo” que está em questão. É a pecaminosidade do homem, sua deficiente administração da terra? Sim, de fato. Ainda assim, a relação quebrada e entre Deus e o homem é também relevante. Embora Deus seja todo-poderoso e todo justo, e embora tenhamos sido completamente desobedientes, Ele não destrói o planeta ou nos deixa fazê-lo. Não temos permissão para “esgotar” a natureza como se fosse percebido como muito dinheiro mesmo que isso seja precisamente o que o poema sugira que tentemos fazer. Sua “bemquerença” não se dá como mercadoria, mas como intimidade com a criação. A revelação é dada no interior, como era e é a tarefa de o poeta ler coisas de dentro – *intus legere* – e isso para encontrar o divino por via de um *inscape*⁵⁹.

Sempre, parece, há mais o que encontrar e é porque a divina grandeza não se revela simplesmente como ira e poder, mas também se desvela como auto-sacrifício e cura. É aqui que o poema contra o qual *A Grandeza de Deus* se define, *O Mundo é de mais conosco* (1807) de Wordsworth, entra em foco. Neste soneto, o poeta lamenta estar fora de sintonia com a natureza. Ele exclama: “Deus Grande! Eu preferiria ser / Um pagão amamentado em um credo desgastado” e, condicionalmente, deseja ver Proteu ou Trítón. Tal visão seria preferível a viver com a verdade revelada em um mundo no qual estamos alienados da natureza. A resposta de Hopkins em seu soneto é precisamente que a intimidade com a natureza não precisa fazer uma reversão ao paganismo, a fim de recuperar a vitalidade religiosa; pelo contrário, ela vai desvelar a grandeza de Deus não em experiência, mas em contra-experiência.

Em geral, esta leitura encontra apoio na linha final da letra, a imagem mil-tônica do Espírito Santo “meditando” sobre a terra.⁶⁰ Vai ser percebido que passamos de “natureza” de volta a “mundo” para encontrar uma perspectiva cósmica na cena e conformemente para ressaltar que a sacralidade de Deus é dada em solicitude maternal bem como em poder dinâmico e auto-sacrifício. O ocidente está “negro” – pensamos na noite e nos terríveis efeitos sobre o meio ambiente da revolução industrial – e o mundo está “curvado” não apenas porque sua curva é vista em uma perspectiva cósmica, mas também por conta do

⁵⁹NT: Itálico meu. Cf. nota 53.

⁶⁰Cf. Milton, *Paradise Lost*, I, 19-22.

peso esmagador do pecado e de sua consequência, o trabalho. Ou é assim porque o próprio mundo, senão sua população humana, é curvada em adoração ao Espírito Santo, nos oferecendo um modelo de como responder adequadamente a Deus? Certamente Hopkins não identifica o Espírito Santo com a aurora. A metáfora é do momento anterior ao nascimento do sol, antes que ele se torne visível, quando raios distintos de luz podem ser emitidos contra a escuridão. É o momento que Hölderlin valorizou em “Wie wenn am Feiertage...”, o momento quando natureza, que precede os deuses, se revela. Hölderlin diz: “das Heilige sei mein Wort”, o sagrado seja minha palavra, o que significa que ele não representará o que é santo, mas sim que suas palavras serão discurso sagrado e, portanto, aberto a uma nova revelação.⁶¹ Ortodoxo em sua fé trinitária, Hopkins nunca afirmaria a natureza daquela maneira. Ao invés disso, ele nos diz que a manhã não vem meramente como parte de uma rodada diurna mecânica, mas que salta no ser por conta das muitas oportunidades para uma vida nutrida pelo Espírito. O “por conta” não tem um papel tético forte no poema; indica mais um salto do natural para o divino do que uma relação lógica de *consequentia* or *inferentia*. Que a manhã “salta” para a vida relembra que atos específicos são o fruto do Espírito e que ele está em contraste nítido com a discussão anterior sobre ser esmagado. O sexteto tem mais verbos ativos (“esgotado”, “vive”, “foi”, “salta”, “medita”) que a oitava (“está carregado”, “tem manchas”, “partilhado”); é como se a natureza afirmasse seu poder epifânico em resposta ao Espírito Santo. Que o poeta compreenda o *Gestalt* da grandeza divina é, em si, uma graça do Espírito. No entanto, ao dizer estas coisas, é o crítico que está fazendo teologia, e não o poeta.

Aqueles que objetam contra a possibilidade de uma poesia religiosa, apontam para a última linha, na qual o Espírito é visto como uma pomba, como um símbolo bíblico (Mat. 3: 16) que trai, bem no final do poema, a impossibilidade de escapar da enésima experiência quando se fala de Deus. Que a pomba é uma metáfora morta para o Espírito é inteiramente verdadeiro e precisamos lembrar que estava igualmente morta para Milton quando ele escreveu *Paraíso Perdido*. No entanto, Milton fez o que poetas fortes sempre fazem com uma metáfora morta: ela a reviveu. Que é exatamente o que Hopkins fez, em parte por ter raios de luz antes do amanhecer transformando-se em asas e em parte pela exclamação característica “ah!” que interrompe o poema com uma resposta afetiva imediata ao Espírito, um momento final de adoração e alívio. A experiência da linguagem em *A Grandeza de Deus* é fortemente sentida aqui por, como

61HÖLDERLIN, F. *Poems and Fragments*. Trans. Michael Hamburger. London: Anvil Press, 1994, p. 395.

Robert Bridges reconheceu, um perigo para o qual Hopkins se expõe – que a metáfora morta não pode ser revivida sem força indevida.⁶² Aquilo significaria que não haveria nenhuma invenção poética, nenhuma mudança para o campo de possibilidade literária por algo imprevisto, algo que “vem” de lugar nenhum e é uma revelação de originalidade. Sem esta duplicação da revelação poética e religiosa não haveria nenhuma poesia religiosa que valesse a pena ler.

*

O principal argumento contra a poesia religiosa volta-se, em parte, para a estreita faixa de experiência disponível para o poeta e sua qualidade derivada. No entanto, parece que a poesia escrita *coram deo* pode se engajar na experiência de uma maneira muito mais radical que a maior parte da poesia jamais poderia fazer. Esta reivindicação pode ser esclarecida um pouco mais e, então, vou concluir este capítulo refletindo sobre um ou dois aspectos do estilo de crítica que venho praticando. Toda poesia envolve uma colocação entre parênteses da atitude natural, isto marca a possibilidade de lógicas múltiplas, repetidos dobramentos e desdobramentos de metáforas e motivos, que são a vida da poesia.⁶³ Similarmente, a poesia religiosa requer uma suspensão da atitude sobrenatural. Todos os poetas, religiosos ou não, realizam, até certo ponto, a redução fenomenológica: eles são levados de volta à consciência cuja conexão intencional com o mundo torna significativos aqueles eventos que poderiam ser repudiados ou negligenciados. No entanto, ao mesmo tempo, a poesia frustra a redução fenomenológica. O ato de escrever introduz diferenças e diferimentos que impedem a consciência de se fechar sobre si mesma.⁶⁴ Uma redução parcial ou frustrada admite traços e transcendência: passamos do signo para o significado. No caso da poesia religiosa, onde nos preocupamos com a transcendência de Deus, haverá efeitos de contra-experiência, mas pouco ou nenhum apelo à atitude sobrenatural interpretada como uma tese.

62 Robert Bridges objeta que a imagem final é um dos “esforços para forçar emoção dentro de canais teológicos ou sectários”. Cf. BRIDGES, R. Preface to Notes. In: *Gerard Manley Hopkins: The Critical Heritage*. London: Routledge and Kegan Paul, 1987, p. 78.

63 Cf. ATTRIDGE, D. This Strange Institution Called Literature: An Interview with Jacques Derrida. In: DERRIDA, J. *Acts of Literature*. London: Routledge, 1992, p. 44-45.

64 Cf. DERRIDA, J. *Speech and Phenomena: And Other Essays on Husserl's Theory of Signs*. Trans. David B. Allison. Evanston: Northwestern University Press, 1973, capítulo 7.

O fracasso da redução fenomenológica na poesia religiosa traz à mente outras espécies de redução. Lembro-me da *reductio* que São Boaventura detalha em seu *De Reductione Artium ad Theologiam* e que ele extraiu de Hugo de São Vítor.⁶⁵ Esta é uma redução teológica e não filosófica; não nos leva à ausência de pressuposições, como Husserl queria, mas ao não-chão, dado apenas pela Graça, que o *ens creatum* é excedido pela *creatio activa*. Pode ser debatido se São Boaventura suspende adequadamente a atitude sobrenatural e talvez este seja uma das coisas que Przywara estava contemplando quando cunhou a expressão *reductio in mysterium*, querendo dizer com ela aquele movimento de ser trazido de volta à relação viva com o mistério divino.⁶⁶ Przywara pensa que, propriamente considerada, a teologia é esta *reductio* e não acho que ele objetaria se eu incluísse os melhores poemas religiosos naquela categoria, especialmente no caso de um poema como *A Grandeza de Deus* que afirma o Deus trino. Talvez também Jüngel não se oporia a mim quando eu digo que, para Hopkins também, “Deus é... apreendido como o mistério do mundo à medida que ele *vem* ao mundo” enquanto excede as possibilidades do mundo.⁶⁷ Viver naquele mistério, ser *coram deo* é não “ter” experiência positiva do Deus invisível e incognoscível, mas ser marcado a cada nível do ser pela contra-experiência. Lá *intus legere* se torna uma espécie de *lectio divina*. É o local para onde Hopkins nos leva repetidamente.

65 Cf. ST. BONAVENTURE. *On the Reduction of the Arts to Theology*. Trans. Zachary Hayes. St Bonaventure, NY: Franciscan Institute, 1996.

66 PRZYWARA, E. Katholizismus. In: *Ringender Gegenwart*. Ausburg: Filser, 1929, II, p. 667.

67 Jüngel, *God as the Mystery of the World*, 378. A noção também permeia a teologia de Balthasar.

ABBOTT, C.C. (Org). *Letters of Gerard Manley Hopkins to Robert Bridges*. London: Oxford University Press, 1955.

AMMONS, A. R. Hymn. In: *Collected Poems 1951-1971*. New York: W. W. Norton, 1972.

AUDEN, W.H. For the Time Being: A Christmas Oratorio. In: *Collected Poems*. New York: Random House, 1976.

AUERBACH, E. *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*. Trans. Willard R. Trask. Princeton: Princeton University Press, 1953.

ATTRIDGE, D. *This Strange Institution Called Literature: An Interview with Jacques Derrida*. In: DERRIDA, J. *Acts of Literature*. London: Routledge, 1992.

BLANCHOT, M. *L'Écriture du Désastre*. Paris: Gallimard, 1980.

BLANCHOT, M. The Relation of the Third Kind (man without horizon). In: *The Infinite Conversation*. Trans. Susan Hanson. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

BLOOM, H. *Ruin the Sacred Truths: Poetry and Belief from the Bible to the Present*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1989.

BRIDGES, R. Preface to Notes. In: *Gerard Manley Hopkins: The Critical Heritage*. London: Routledge and Kegan Paul, 1987.

CHARLESWORTH, M. *Religious Inventions: Four Essays*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Kafka: Toward a Minor Literature*. Trans. Dana Polan. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.

DERRIDA, J. *Speech and Phenomena: And Other Essays on Husserl's Theory of Signs*. Trans. David B. Allison. Evanston: Northwestern University Press, 1973.

DULLES, A. *Modes of Revelation*. New York: Doubleday and Co., 1983.

ELIOT, T.S. *After Strange Gods: A Primer of Modern Heresy*. London: Faber and Faber, 1934.

_____. *George Herbert*. London: Longman Green, 1962.

_____. *Religion and Literature* –Selected Essays. London: Faber and Faber, 1951.

_____. What is Minor Poetry? In: *On Poetry and Poets*. London: Faber and Faber, 1957.

GARDNER, H. *Religion and Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1971.

GREGORY OF NYSSA. *The Lord's Prayer; The Beatitudes*. Trans. Hilda C. Graef. New York: Paulist Press, 1954.

HART, K. *Kingdoms of God*. Bloomington: Indiana University Press, 2014.

_____. (Org). *Jean-Luc Marion: The Essential Writings*. New York: Fordham University Press, 2013.

_____. *The Dark Gaze: Maurice Blanchot and the Sacred*. Chicago: University of Chicago Press, 2004.

HEIDEGGER, M. What are Poets For?. In: *Poetry, Language, Thought*. Trans. Albert Hofstadter. New York: Harper Colophon, 1975.

HÖLDERLIN, F. *Poems and Fragments*. Trans. Michael Hamburger. London: Anvil Press, 1994.

HOPKINS, G.M. God's Grandeur. In: *Poems of Gerard Manley Hopkins*. London: Humphrey Milford, 1918.

_____. *The Sermons and Devotional Writings of Gerard Manley Hopkins*. London: Oxford University Press, 1959.

JOHN OF DAMASCUS. An Exact Exposition of the Orthodox Faith. In: *Writings*. Trans. Frederic H. Chase Jr. New York: Fathers of the Church, 1958.

JOHNSON, S. *The Lives of the Most Eminent English Poets*. 4 vols. Oxford: Clarendon Press, 2006.

JONES, D. Art and Sacrament. In: *Epoch and Artist: Selected Writings*. New York: Chilmark Press, 1959.

JÜNGEL, E. *God as the Mystery of the World: On the Foundation of the Theology of the Crucified One in the Dispute between Theism and Atheism*. Trans. Darrell L. Guder. Grand Rapids: William B. Eerdmans Pub. Co., 1983.

KIERKEGAARD, S. *Attack Upon "Christendom"*. Trans. Walter Lowrie. Boston: The Beacon Press, 1944.

_____. The Difference between a Genius and an Apostle. In: *Without Authority*. Trans. Howard V. Hong and Edna H. Hong. Princeton: Princeton University Press, 1997.

MARION, J-L. *Being Given: Toward a Phenomenology of Givenness*. Trans. Jeffrey L. Kosky. Stanford: Stanford University Press, 2002.

_____. The Banality of Saturation. In: *Counter-Experiences: Reading Jean-Luc Marion*. Trans. Jeffrey L. Kosky. Notre Dame: Notre Dame University Press, 2006.

PRZYWARA, E. Katholizismus. In: *Ring der Gegenwart*. Ausburg: Filser, 1929.

RAHNER, K. *Poetry and the Christian. Theological Investigations*, vol. IV. Trans. Kevin Smyth. London: Darton, Longman and Todd, 1974.

ROMANO, C. *L'Événement et le monde*. Paris: Presses Universitaires de France, 1998.

ROSS, M. M. *Poetry and Dogma: The Transfiguration of Eucharistic Symbols in Seventeenth Century English Poetry*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1954.

ST. BERNARD of CLAIRVAUX. *On the Song of Songs*. Trans. Kilian Walsh. MI: Cistercian Publications, Inc., 1971.

ST. BONAVENTURE. *On the Reduction of the Arts to Theology*. Trans. Zachary Hayes. St Bonaventure, NY: Franciscan Institute, 1996.

ST. EPHREM THE SYRIAN. *The Hymns on Faith*. Trans. Jeffrey T. Wickes. Washington, DC: Catholic University of America Press, 2015.

ST. MAXIMUS THE CONFESSOR. *On the Cosmic Mystery of Jesus Christ*. Trans. Paul M. Blowers e Robert Louis Wilkin. Crestwood, NY: St. Vladimir's Seminar Press, 2003.

SMIDT, K. *Poetry and Belief in the Work of T. S. Eliot*. New York: The Humanities Press, 1961.

SPRAT, T. Upon the Poems of the English Ovid, Anacreon, Pindar, and Virgil, Abraham Cowley, In Imitation of his own Pindarick Odes. In: *The Works of the English Poets from Chaucer to Cowper*. London: C. Wittingham, 1810.

STEIN, E. *Husserl and Aquinas: A Comparison. Knowledge and Faith*. Trans. Walter Redmond, The Collected Works of Edith Stein, VIII. Washington DC: ICS Publications, 2000.

URS VON BALTHASAR, H. Revelation and the Beautiful. In: *Explorations in Theology*, 4 vols, I: The Word Made Flesh. Trans. A. V. Littledale with Alexander Dru. San Francisco: Ignatius Press, 1989.

WOODHOUSE, A.S.P. *The Poet and his Faith: Religion and Poetry in England from Spenser to Eliot and Auden*. Chicago: The University of Chicago Press, 1965.

_____. *The Theology of Revelation of Avery Dulles 1980-1994*. Lewiston: Edwin Mellen Press, 1996.

WORDSWORTH, C. *Memoirs of William Wordsworth*. 2 Vols. Boston: Ticknar, Reed and Fields, 1851.