

UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE

DANIELLI DE CASSIA MORELLI PEDROSA

**LOS EMPEÑOS DE UNA CASA: O BARROCO, O AMOR E A MULHER
NO TEATRO DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ**

SÃO PAULO

2016

DANIELLI DE CASSIA MORELLI PEDROSA

**LOS EMPEÑOS DE UNA CASA: O BARROCO, O AMOR E A MULHER
NO TEATRO DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ**

Trabalho de dissertação apresentado ao Centro de Comunicação e Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Ana Lúcia Trevisan

São Paulo

2016

P372e Pedrosa, Danielli de Cassia Morelli.

Los Empeños de una Casa : o Barroco, o Amor e a Mulher no teatro de sor Juana Inés de la Cruz / Danielli de Cassia Morelli Pedrosa – São Paulo , 2016.

210 f. ; 30 cm.

Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2016.

Orientador: Profa. Dra. Ana Lucia Trevisan

Referência bibliográfica: p. 205-210

DANIELLI DE CASSIA MORELLI PEDROSA

**LOS EMPEÑOS DE UNA CASA: O BARROCO, O AMOR E A MULHER
NO TEATRO DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ**

Trabalho de dissertação apresentado ao Centro de Comunicação e Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovada em

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª. Dr^ª. Ana Lúcia Trevisan

Universidade Presbiteriana Mackenzie

Prof. Dr. Jorge Luis Rodrigues Gutierrez

Universidade Presbiteriana Mackenzie

Prof^ª. Dr^ª. Adriana Kanzevolsky

Universidade de São Paulo

À Sor Juana.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Wanderley e Elisete, por todo amor, carinho e apoio constantes, também por me ensinarem, desde cedo e pelo exemplo, o valor do conhecimento.

Às minhas tias, Elza e Iara, por todo carinho e apoio, também por me ensinarem a força das mulheres e o valor da família.

Aos amigos Thiago Blumenthal, Marcos Zamith e Thiago Cavalcanti Jerônimo pela companhia, apoio e conversas interessantes durante o curso.

À Profa. Dra. Ana Lúcia Trevisan, pela orientação sempre luminosa e por acreditar no meu trabalho, também por me apresentar o maravilhoso universo da Literatura Latino-Americana.

Ao Prof. Dr. João Leonel, pelo carinho e apoio, por todo incentivo e por me apresentar ao intrigante mundo Barroco.

À Profa. Dra. Aurora Gedra, por todas as aulas e dicas brilhantes, por todo carinho e apoio, também por sua constante disponibilidade.

Ao Prof. Dr. Jorge Luis Rodrigues Gutierrez e à Prof^a. Dr^a. Adriana Kanzevolsky pela gentileza de participarem de minha banca examinadora, oferecendo contribuições enriquecedoras, sugestões interessantes e avaliações produtivas para a composição deste trabalho e para minha formação acadêmica.

E a Deus, por toda saúde, coragem e determinação concedidas.

Em nada podemos estar firmes, pois vivemos no meio de mil revoluções diversas. Somos formados de inclinações opostas entre si, e temos em nós uma propensão oculta, que sobre a aparência de buscar objetos, só procura neles a mudança.

Matias Aires (1752)

RESUMO

Este trabalho visa a analisar a peça teatral *Los Empeños de una Casa* da poetisa e dramaturga mexicana sor Juana Inés de la Cruz, especialmente os aspectos ligados ao imaginário feminino contidos na obra, as concepções da temática do amor utilizadas na composição deste enredo e a forma como a estética barroca contribui para o desenvolvimento da obra de sor Juana. Para tanto, realizou-se no primeiro capítulo uma retomada conceitual da estética barroca, partindo de suas principais conceituações e manifestações relevantes para a análise do texto. O segundo capítulo introduz um estudo de aspectos da vida e da obra de sor Juana, buscando dialogar com suas principais produções literárias e construindo uma compreensão ampla, algo fundamental para uma análise eficiente da obra. O terceiro capítulo foi destinado à análise da peça, propriamente dita, através de uma compreensão capaz de conter toda a diversidade da obra, caracteristicamente barroca. No quarto e último capítulo, direcionou-se a discussão para os temas centrais eleitos para a análise.

Palavras-Chave: *Los Empeños de una Casa*. Sor Juana Inés de la Cruz. Feminino. Amor.

ABSTRACT

This work aims at analyzing the play *Los Empeños de una Casa* by the Mexican poet and dramatist Sor Juana Inés de la Cruz, more specifically the aspects of female imagery contained in the text, the concepts of the love theme used in the composition of this plot and how the baroque aesthetic contributed to the development of Sor Juana's work. Therefore, in the first chapter a conceptual revival of baroque aesthetic, starting from its main concepts and relevant manifestations, both in literature and in Spanish baroque theater, essential for the analysis of the text, as well as the baroque expressions in Latin America. At the end of the chapter there is a direction to the critical fortune of Sor Juana's theatrical work. The second chapter introduces a study of aspects of Sor Juana's life and work. The third chapter was designed to discuss the piece itself, through an understanding able to contain all the diversity of the work, characteristically baroque, including all minor works that compose the text. In the fourth and final chapter, the analysis was directed to the elected central themes for discussion, that presents a new female representation conceived by the poet, and also some elements of the philosophy of love understood by her work.

Keywords: *Los Empeños de una Casa*. Sor Juana Inés de la Cruz. Baroque. Female. Love.

SUMÁRIO

	Introdução	14
1	O Barroco	17
1.1	Sobre teóricos e teorias	17
1.2	Definições	20
1.3	Conceitos	22
1.3.1	Conceptismo e Cultismo	26
1.4.	Manifestações do Barroco	30
1.4.1	Literatura	30
1.4.2	Teatro Espanhol	40
1.5.	América Latina e Barroco	47
2	A Voz de Juana Inés: Aspectos de sua vida e obra	68
2.1	Aquilo que não pode ser dito	70
2.2	Saber responder	85
2.3	Negros versos que o céu me dotou	102
2.4	Entrei-me freira	113
2.5	Se as anciãs fossem doutas	123
2.6	Sobra de temor e reverência àquelas Sagradas Letras	129
2.7	Raras Mujeres	139
2.8	O teatro de sor Juana: Fortuna Crítica	148
3	Los Empeños de una Casa: Um tema, muitas formas	160
3.1	Loa que antecede <i>Los Empeños de una Casa</i>	160
3.2	Canções e o Sarau de Quatro Nações	162
3.3	Primeiro Sainete	165
3.4	Segundo Sainete	171
3.5	Comédia Principal	173
3.5.1	Primeira jornada	174
3.5.2	Segunda Jornada	176
3.5.3	Terceira Jornada	178
4	Los Empeños de una Casa: Expressões do Amor e do Feminino	179
4.1	O tema do Amor em Los Empeños de una Casa	184
4.2	Aspectos do Imaginário Feminino em Los Empeños de una Casa	195
5	Considerações Finais	201

6	Referências Bibliográficas	205
7	Anexos	211

Introdução:

Palavras como sedução e paixão são recorrentes nas justificativas dos muitos teóricos que elegeram sor Juana Inés de la Cruz como objeto de estudo. De fato, sua vida e obra, tal qual anamorfose barroca, suscitam novas perguntas a cada resposta encontrada e esse verdadeiro encantamento mantém sua presença viva e rica de interesse já há mais de três séculos.

Em sor Juana, vida e obra surgem em plena conexão – seu ser, seu fazer e seu pensar são demonstrados pelos sentidos construídos pela sua palavra. Através do *logos*, questionou sua realidade, sua poesia a mitificou e sua dramaturgia a revelou.

De genialidade incontestada e talento extraordinário, ao professar seu amor pelo conhecimento fez dele sua principal razão de existir no mundo. Sua curiosidade, sua imensa sede de saber, fez com que cruzasse as fronteiras impostas por sua clausura e criasse uma obra universal, tudo isso através da utilização do conjunto de disciplinas barrocas a que tinha acesso: hermetismo platônico, culteranismo gongorino, conceptismo gracianesco, emblemática e até a egiptomania. Foi capaz de alcançar originalidade mesmo em meio à ortodoxia. Sua lírica, que compreende desde a mais íntima personalidade até a maior sofisticação, é fruto das relações diversas entre sua individualidade vibrante e os elementos da estética e da cultura de seu tempo, todos igualmente colaborando na construção da magnitude de um discurso poético ímpar.

Sor Juana, sempre retratada com um esboço de sorriso, espécie de nuance de inteligência, mais intuída que explicitada em sua bela aparência, dialoga e contradiz, com ironia e humor, também com angústia, as ideias, a história (sua e de seu país), a cultura, os costumes, as artes e as letras de seu tempo, abrindo caminho, com valente pioneirismo, para o sujeito feminino, colonial e crioulo. Sua reconhecida erudição, sua louvada beleza e seu notável talento criativo, tornam-na um ícone, seu mistério particular e o agigantamento pessoal fazem dela um verdadeiro emblema barroco.

O estudo da obra de sor Juana abre um portal para o contato com outras obras contemporâneas e anteriores a ela, também com o ambiente intelectual, filosófico e artístico de seu tempo – com tudo aquilo que se pode chamar de “espírito de uma época”. Inexoravelmente ligados a isso, encontram-se a sociedade em que vivia, bem como os

aspectos históricos formadores de um período extremamente específico, cujas características marcantes exerceram extrema influência sobre a vida e sobre a obra de seus artistas.

Ao mesmo tempo em que sor Juana se revela em uma poderosa individualidade, com singularidade inegável mesmo em meio a formas estéticas e expressivas já estabelecidas e rígidas pelos próprios moldes da época, a mulher, a freira, a poetisa, a dramaturga e a intelectual estão inseridas no contexto da Nova Espanha do século XVII, dominada pela mentalidade barroca, importada diretamente de uma Espanha católica, regida pela ortodoxia da Contrarreforma, universo completamente do masculino, ainda adaptando-se às demandas do contato com outras culturas e da miscigenação do Novo Mundo.

De acordo com Paz (1982) não há como negar que toda obra literária é um produto social e histórico, ignorar a relação entre a poesia e a sociedade, ou entre a vida do escritor e sua obra, seriam graves erros se o objetivo é uma análise competente. A vida e a obra de um autor desenvolvem-se numa determinada sociedade e são inteligíveis dentro de sua história, história essa influenciada pelas vidas e pelas obras dos artistas de sua época – a obra sendo um produto da história e a história sendo um produto da obra.

A partir dessa compreensão, quanto maior a distância temporal, espacial e de mentalidade entre uma obra e quem opta por estudá-la, maior a necessidade de uma compreensão desse período e de uma imersão na concepção de mundo que o caracteriza, fornecendo instrumental efetivo, evitando assim uma avaliação precipitada, preconceituosa e superficial que tenderá a equívocos e a um empobrecimento interpretativo.

Deste modo, propõe-se neste estudo uma análise da obra teatral de sor Juana Inés de la Cruz, mais especificamente da peça *Los Empeños de una Casa*.

Para tanto, optou-se por desenvolver, no primeiro capítulo, uma retomada conceitual da estética barroca, partindo de suas principais definições e contemplando algumas manifestações do Barroco consideradas relevantes para a análise da peça, tanto na literatura quanto no teatro espanhol. Encerrou-se discutindo o barroco na América Latina, cuja história, peculiaridades e características são relevantes não apenas para a análise da obra de sor Juana, mas também para a compreensão de inúmeras manifestações artísticas e literárias até a contemporaneidade.

O segundo capítulo foi dedicado ao estudo de aspectos da vida e da obra da poetisa, buscando o estabelecimento de um diálogo constante com suas principais produções literárias,

visando construir um amplo panorama, capaz de oferecer uma boa base para análise. Ao final do capítulo há um direcionamento para a obra teatral da freira, necessário para o estabelecimento de uma maior ênfase no contato com dramaturgia, criando uma fundamentação mais sólida para a compreensão do texto cuja análise é o objetivo principal deste estudo.

O terceiro capítulo foi destinado à análise da peça *Los Empeños de una Casa*, propriamente dita. Nele optou-se por uma discussão abrangente inicial que fosse capaz de conter toda a diversidade da obra, texto teatral caracteristicamente barroco, contemplando inclusive as obras menores que a compõem, além das ideias principais da comédia central. A seguir, desenvolveu-se uma compreensão dos personagens da peça principal e suas relações, com o objetivo de apontar a partir deles alguns tópicos interessantes para a discussão seguinte. Os temas eleitos para maior aprofundamento de análise foram os aspectos ligados ao imaginário feminino, representados por doña Leonor, doña Ana e Célia e a relação desses aspectos com as opiniões de sor Juana a respeito da condição da mulher e da representação do feminino, também os elementos da filosofia do amor construída através de sua obra e presentes nesse texto específico.

1- O Barroco

1.1- Sobre teóricos e teorias:

Para realizar a análise eficiente de qualquer obra literária, faz-se necessária a construção de uma compreensão da mentalidade artística que a influencia, dos aspectos socioculturais que a rodeiam e dos elementos estéticos que a definem. Quanto maior a distância temporal e estética existentes entre a obra e aquele que pretende conhecê-la, maior a necessidade dessa imersão contextual que visa fornecer ferramentas adequadas para um estudo pleno e abrangente.

A obra de sor Juana Inés de la Cruz, datada de meados do século XVII e gerada no seio de uma América hispânica fortemente influenciada pela colonização espanhola, Espanha essa barroca por excelência, apresenta um desafio de análise peculiar e demanda um estudo cuidadoso e bastante específico. Para compor uma compreensão teórica sobre o Barroco capaz de oferecer informações relevantes para o objetivo principal deste estudo que é a análise da obra teatral de sor Juana, *Los Empeños de una Casa*, foram escolhidos autores que, primeiramente, possibilitassem uma visão mais panorâmica da estética Barroca – definições, conceitos, informações historiográficas, especialmente no que diz respeito a manifestações literárias importantes. Para tanto, teóricos como Otto Maria Carpeaux, Affonso Romano de Sant’anna e Octávio Paz foram largamente utilizados com especial destaque.

Otto Maria Carpeaux foi um grande ensaísta, crítico literário e jornalista austríaco. De origem judaica, refugiou-se no Brasil no período nazista e dedicou-se profundamente à literatura e ao jornalismo político. Poliglota e de extremada erudição, publicou em 1947 sua monumental obra *História da Literatura Ocidental*, da qual o quarto volume foi dedicado ao estudo do Barroco e do Classicismo. Considerado o mais importante livro do gênero em língua portuguesa, destaca-se por oferecer ao leitor uma crítica literária onde a estética e a história literária misturam-se ao entendimento do processo cultural, tudo isso sem que exista uma pretensão ideológica ou política manifesta ou subjacente em suas análises. Na obra, Carpeaux trata a literatura de um ponto de vista mais subjetivo, sendo capaz de apresentar seu próprio posicionamento estético, assumindo o estatuto de um leitor no contexto da própria obra, conseguindo identificar aspectos do espírito da época com grande nitidez. Todos esses elementos tornam a obra de Carpeaux particularmente adequada para o propósito da compreensão teórica desse estudo e, portanto, é largamente utilizada.

O poeta, ensaísta, professor e doutor Affonso Romano de Sant'anna, outro autor muito citado nesse estudo, é um intelectual múltiplo e versátil, que em sua obra “*O Barroco: do quadrado à elipse*”, fornece uma visão global e enriquecedora do Barroco. Muito além de apresentar apenas um estilo de época, Sant'anna apresenta, com bastante consistência teórica, o Barroco como uma estratégia de representação e organização do pensamento, analisando detalhadamente todos os tipos de manifestações culturais barrocas, partindo desde suas origens e apresentando aspectos da abundância e profundidade dessa estética tão específica.

Octavio Paz, poeta, ensaísta, tradutor e diplomata mexicano, reconhecido teórico da poesia moderna, considerado um dos maiores escritores do século XX e ganhador do prêmio Nobel da Literatura de 1990, embora muito mais citado na segunda parte desse estudo, por sua obra “*Sor Juana Inés de la Cruz – as armadilhas da fé*”, também sugere interessantes compreensões sobre a estética barroca, ideias que permitem um direcionamento do tema de sua amplitude global, para a ocorrência específica no Barroco na Nova Espanha, percorrendo o caminho necessário até ela, ou seja, atravessando a Europa, mais especificamente a Espanha.

A seguir, partindo do fato de que a obra de sor Juana é também influenciada pelos grandes gênios do Barroco Espanhol e, dada a relevância dos aspectos socioculturais da Espanha da época, em sua ação e expansão sobre a América, em especial na formação da identidade cultural da Nova Espanha, optou-se por fazer um recorte teórico nesse sentido, estabelecendo um trajeto através do Barroco Espanhol até o Hispano-americano, focando-se mais especificamente na obra teatral, tema de maior interesse desse estudo em particular. Para tal foram pesquisados estudiosos como Maravall, Wardropper, Pou e Canavaggio, mais especificamente sobre o teatro do Século de Ouro, Guinsburg e Newton.

Maravall, importantíssimo historiador e ensaísta espanhol, discípulo de Ortega y Gasset, vai apresentar o Barroco como uma resposta a uma sociedade em crise, atribuindo ao Barroco Espanhol uma intencionalidade política, a marca de uma cultura dirigida, urbana e conservadora, cuja maior função seria a de “corrigir” o homem pela arte, por meio de uma persuasão ideológica. Wardropper, hispanista escocês, grande especialista em estudos sobre Século de Ouro espanhol, discorda dessa concepção, oferecendo argumentos interessantes que oferecem a base para uma discussão rica e esclarecedora.

Concluindo esse primeiro capítulo, dedicou-se todo um segmento à América Hispânica e o Barroco, não apenas para estabelecer uma contextualização estética e histórica mais

específica para a obra de sor Juana a ser analisada, o que era imprescindível, mas também numa tentativa de destacar a grande importância que o Barroco exerce até a contemporaneidade na América Latina e introduzir suas peculiaridades, revelando os mais diversos aspectos de um continente jovem e miscigenado, cuja cultura e identidade seguem em efervescente formação. Autores como Carlos Fuentes, Octavio Paz, Janice Theodoro e Irlemar Chiampi fornecem preciosas contribuições a esse tema.

Carlos Fuentes, importante escritor e diplomata mexicano, premiado com o Prêmio Miguel de Cervantes (1987) e Prêmio Príncipe de Astúrias (1994), também conhecido por seus ensaios políticos e culturais, em sua obra *“O Espelho Enterrado”*, estabelece uma conexão importante entre o passado, o presente e o futuro dos povos latino-americanos, estabelecendo as bases para uma introdução fundamental à cultura hispano-americana, destacando sua mobilização social permanente e o que isso significa.

Janice Theodoro, da cadeira de América Colonial da Universidade de São Paulo, em sua obra *“América Barroca”* aprofunda esses conceitos, refletindo sobre as raízes americanas e o processo de comunicação cultural entre o Velho e o Novo Mundo durante o período colonial e sua relação com o Barroco, que no processo de formação cultural da América Latina lhe concederia uma vocação para o arcaico, um desejo de se conservar imóvel no tempo e no espaço.

Irlemar Chiampi, catedrática de literatura hispano-americana da Universidade de São Paulo, em sua obra *“Barroco e Modernidade”*, defende a ideia de que incluir o entendimento do Barroco na compreensão das crises da modernidade na América Latina é essencial. A noção do Barroco como uma encruzilhada cultural e estética que deu origem à literatura moderna, tendo na América Latina um solo particularmente fértil - não apenas no que tange a uma apropriação colonial do Barroco, mas também como um território propício para as reciclagens pós-modernas e o devir americano – é o tema principal de sua discussão.

José Lezama Lima, romancista, ensaísta e poeta cubano, autor de *Paradiso*, considerado um dos maiores expoentes da literatura latino-americana, escreveu também importantes ensaios sobre a literatura mundial e sobre sua visão do Barroco, tanto o europeu quanto o americano.

Alejo Carpentier y Valmont, grande escritor cubano, influenciou enormemente a literatura latino-americana em seu período de maior relevância. É considerado pela crítica um

dos maiores escritores do século XX em língua espanhola e desenvolveu um estilo bastante próprio de escrita que contrinuiu para a formação do *Real Maravilhoso*. Também escreveu notáveis ensaios sobre crítica literária e suas contribuições para a compreensão do Barroco Americano são indispensáveis.

Angel Rama, escritor uruguaio, crítico literário e acadêmico, é considerado um dos principais ensaístas e críticos da literatura latino-americana, sua obra contempla literatura proveniente de quase todo o continente. Tornou-se também importante referência nos estudos sobre Transculturação.

1.2- Definições:

No que tange a definições, embora o termo Barroco seja relacionado ao vocabulário joalheiro, correspondendo à designação utilizada para referir-se a pérolas de esfericidade imperfeita, ou ainda, ao termo do espanhol ‘berueco’ que nomeia rochas graníticas, dando a ideia de terra áspera, mais tarde procurou-se dar ao Barroco uma origem mais erudita, relacionando-o com a palavra ‘baroco’, termo correspondente a uma figura de *silogismo*.

Os silogismos são termos guardados mnemonicamente através das letras que os formam, se dão através de frases que podem conter afirmações, negações ou ambas ao mesmo tempo, neles as vogais são os elementos informativos, onde estão guardados os sentidos plenos e as consoantes são aleatórias. O termo ‘baroco’ permite um típico silogismo, usando afirmativas e negativas por meio da combinação A-O-O, onde A seria a ‘proposição universal afirmativa’ e os dois O seriam o ‘particular negativo’, que se traduziria numa proposição, como o exemplo a seguir:

Todos os ladrões temem a prisão. (A)

Alguns homens públicos não temem a prisão. (O)

Logo, alguns homens públicos não são ladrões. (O)

(Sant’anna, 2000, p.90)

Levando-se em consideração o amor à lógica dos conceptistas e os rebuscamentos do cultismo que acabariam por alterar enormemente as formas utilizadas da linguagem, pode-se inferir que nenhuma das origens apontadas para o termo Barroco é excludente.

Aproximando o lado conceitista da matemática e da lógica, estamos ressaltando um lado do Barroco geralmente escamoteado em razão do fascínio exercido pelo seu lado cultista. (...) Há relações estruturais entre esses termos: os jesuítas, os silogismos, as figuras retóricas geométricas. Dessa forma se pode pensar a razão, a emoção, a ciência e a arte, a lógica e a religião no período barroco. (Sant'anna, 2000, p.91)

Toda complexidade para uma definição plena do Barroco reside no fato de que é impossível definir de forma exata um fenômeno tão complexo quanto um estilo. Na realidade o que existe são aproximações, através de descrições sucessivas e cada vez mais justas, daquilo que de comum existe em toda a produção literária e artística de um período em questão. No caso da produção artística da época proposta: Marinismo, Gongorismo, Preciosismo, Metaphysical Poetry, surgiram, de certa maneira, independentemente uns dos outros, reforçando o argumento de que uma mentalidade comum estaria por trás de produções tão semelhantes. Por alguma razão, o século XVII quis expressar-se artisticamente assim, quis escrever assim. “A obra de arte, segundo Riegl, não é mero produto da colaboração entre a capacidade técnica do artista e as qualidades de seu material plástico, linguístico ou acústico. É mister perguntar: o que pretendeu o artista? Qual é a sua ‘vontade’?” (Carpeaux, 2012, p.27)

De modo geral, os artistas do Barroco demonstravam possuir uma atitude diante da natureza e da própria vida diferentes, sua percepção de mundo parecia ser outra e isso permitiu que outras formas de expressão surgissem, dando origem a novas manifestações estéticas e artísticas. Partindo da ideia de que não existem ‘épocas primitivas’ ou ‘épocas decadentes’, pode-se afirmar apenas que existem períodos os quais se compreende menos, ou com maior dificuldade, porque são muito distantes da realidade ou da época daquele que busca analisá-los. As apreciações estéticas não são fixas e eternas – como pensava o Classicismo – mas mudam com o passar dos anos, mudam com o próprio homem e é assim que se explica o encanto proporcionado pelas catedrais góticas que até então vinham sendo largamente depreciadas.

O Barroco - esta forma de cultura que se manifestou nos séculos XVII e XVIII em todo mundo ocidental e com ampla magnitude em toda a América Latina - expressa a intensidade do conflito do homem com o cosmos e as questões ligadas ao livre-arbítrio diante da preponderância dos dogmas do catolicismo, tendo como estrutura interna uma tendência contraditória que se conclui na fusão dos elementos, de acordo com o preceito aristotélico de unificação dos detalhes. Embora a temática barroca assemelhe-se à temática renascentista, existe uma enorme diferença “entre o sentido de universalidade que implicava o Renascimento e a solidão do Barroco.” (Josef, 1971, p.35)

1.3- Conceitos:

O Barroco não propõe apenas um estilo, refere-se também a um período histórico e um movimento sociocultural, novos modos de compreender o mundo, o homem e o sagrado. É um movimento duradouro cuja influência segue sendo retomada nas vanguardas artísticas e ainda hoje se faz presente em inúmeras obras. Boa parte de sua expressão artística contempla uma reação ao seu tempo, à influência de uma retórica peculiar (escolástica) e aos principais paradoxos que constituíam e ainda constituem a existência humana - conteúdo inerente que acaba por servir de auxílio na explicação de sua constante retomada na história, em especial nos períodos chamados de transição ou de crise. É sobre esses e outros elementos do Barroco que este trabalho passa a refletir.

Amplamente relacionado com a ruptura de um equilíbrio aparente alcançado pelo Renascimento italiano – equilíbrio este em que as exigências do espírito, os esforços para evolução do conhecimento universal, uma correspondência entre as paixões humanas e sua natureza com o ideal platônico de beleza, pareciam enfim, ter encontrado realização (Tapié, 1983, p.15) – a irrupção do Barroco pode ser explicada de diversas formas e, nenhuma dessas explicações parece excludente.

De forma ampla podemos atribuir o surgimento do Barroco a uma sequência de fatores históricos, psicológicos e religiosos: a crise do catolicismo que acabou por culminar na Reforma Protestante e na Contrarreforma, as desventuras da Grande Armada espanhola e a conseqüente crise econômica a que condenou a Espanha após sua derrota e os descobrimentos científicos cada vez mais reveladores (sobretudo nas áreas da Física e da Astronomia), que passaram a produzir questionamentos infinitos às verdades absolutas que norteavam a

existência do homem da época, abalando inclusive o Tomismo e a Neo-Escolástica. Todos estes componentes combinados geraram uma crise espiritual que se estruturou sobre uma tensão contínua entre o corpo e a alma, a fé e a descrença, a sensualidade e a consciência de morte, o instante e a eternidade. O resultado deste conflito psíquico e moral foi o nascimento de uma arte violenta e dinâmica, arte de contrastes, paradoxos, inversões rebuscadas e cintilantes afirmações. Para alguns, o barroco “não é a resposta da arte à história, mas um momento da história da arte.” (Paz, 1998, p.83)

É consenso entre os estudiosos que existe uma inegável relação de correspondência entre a história de uma sociedade e a história de suas artes. Octavio Paz afirma que “...se não existem leis históricas, existem, sim, rimas históricas.” (Paz, 1998, p.83) De alguma maneira, períodos de arte considerados *maneiristas* correspondem a épocas históricas de crise. Inclui-se nessa correspondência, uma relação entre o emergir de um subjetivismo e suas diferentes expressões e as diferentes expressões do maneirismo, ou seja, barroquismo, romantismo, simbolismo e vanguardismo.

Os maiores e mais eruditos comentadores encontraram dificuldades para conceituar o Barroco, temerosos com a possível arbitrariedade que suas noções poderiam tomar. Deste modo observa-se inicialmente uma restrição do Barroco a um só gênero artístico – a arquitetura. “Em arquitetura, o Barroco é uma gradação do bizarro. Ele é, se se quer, o refinamento, ou se possível dizê-lo, o abuso. A austeridade está para a sabedoria do gosto como está para o bizarro do qual é superlativo.” (Tapié, 1983, p.5) “A arquitetura Barroca fala a mesma linguagem que o Renascimento, mas à maneira de um dialeto selvagem.” (Tapié, 1983, p.6)

Depois, não tendo mais como evitar uma ampliação do Barroco para outras formas de manifestação artística, optaram por restringi-lo a um só período ou lugar e chegou-se a denegá-lo completamente afirmando que nunca havia sequer existido. Na verdade, o grande desafio estava em criar um conceito que fosse capaz (ou não) de torna-lo existente. Nas várias tentativas de conceituação, nenhuma encerrada com grande êxito, destaca-se Knecht com sua teoria de ‘coincidência dos opostos’ e Christine Buci-Gluksman que propõe uma interessante dialética do ver e do olhar. Com muito maior profundidade, Leibniz surge com um conceito operatório para o Barroco, um conceito retirado da teoria da matéria, a saber, a Dobra. “O traço do Barroco é a dobra que vai ao infinito”. (Deleuze, 2013, p.13)

É aqui que se realiza concretamente a passagem do mundo renascentista para o cosmo barroco. O Renascimento sempre privilegiou o centramento, o Barroco o descentramento. (Sant’anna, 2000, p.18) O ponto de vista passa a oferecer uma nova maneira de ordenar os casos, promovendo uma possibilidade para a manifestação do verdadeiro. Leibniz propõe o ponto de vista como jurisprudência – encontrar sempre o melhor ponto de vista seria a arte de julgar, aquele que é capaz de nos dar respostas e os casos, como uma anamorfose barroca. A anamorfose é um estupendo efeito óptico próprio do Barroco, algo que obriga o observador a mudar seu ponto de vista estático para compreender melhor o que se expõem a sua frente – algo como “jogos virtuais deformadores e enigmáticos, que tiram a perspectiva e o ponto de fuga da frente ou do fundo do quadro colocando-o nas laterais.” (Sant’anna, 2000, p.27)

O quadro *Os Embaixadores* (1533), de Holbein (ver anexo A), oferece uma ótima oportunidade de compreensão do efeito de anamorfose, aos olhos desprevenidos o detalhe abaixo da figura principal não passa de uma mancha ou erro. A pintura retrata a visita do sacerdote George de Selve ao embaixador francês Jean de Dinteville, na Páscoa de 1533. Dinteville é retratado usando a condecoração da Ordem de São Miguel e Selve seu hábito de bispo. Ambos representam o poder político e o poder religioso, ambos muito bem vestidos, expressando riqueza e posam num ambiente fechado. Entre eles um móvel com objetos representando várias áreas da Arte e do conhecimento. Na parte inferior do quadro, observa-se uma espécie de mancha num formato oblíquo, algo como um disco, inclinado para a direita, algo insólito que não combina com as demais formas utilizadas pelo pintor. O espectador não consegue dar um significado para este detalhe e o enigma só se resolve se o quadro for observado não pela frente, mas pela lateral, sob outro ponto de vista. Ao mudar a perspectiva, no lugar da opulência e o poder, referência quase arrogante do quadro, o que se revela de modo contrastante ao tema principal da obra é o símbolo da morte, o *memento mori*. “Assim seria a anamorfose: um rebatimento da imagem, que pode ser recomposta em sua forma convencional, quando observada de outra perspectiva.” (Sant’anna, 2000, p.53)

As anamorfoses tornam-se ainda mais importantes quando analisadas ao lado da questão do ser e do parecer do Barroco. Nelas rompe-se a linearidade entre o olhar e o que se vê. O olho olha, mas não reconhece o que está diante dele, o conteúdo se assemelhando a um turbilhão de formas retorcidas e o sentido do que é visto só será revelado se o olho sair da posição centralizadora, submetendo-se à figura, encaixando-se na perspectiva que lhe revelará o segredo do que é visto e analisado. “A perspectiva simétrica renascentista, matematicamente

correta, desvirtua-se no Barroco. As proporções tornam-se mais expressionistas, o olho do pintor ou do espectador parece estar às vezes em estado alucinatório.” (Sant’anna, 2000, p.43)

Isso se repete em todas as outras formas de arte no período, no lugar da disciplina e do padrão, surge o ajuntamento, o aglomerado. Onde antes só cabia a previsibilidade, descobre-se a invisibilidade, revela-se uma não-ordem quase caótica e a tranquilidade cede lugar a vertigem. “...no Barroco, o olhar descentrou-se, a perspectiva é giratória e pode causar tonteira na alma.” (Sant’anna, 2000, p.46) A ‘arquitetura da visão’ substituindo a mera noção tátil de contato e figura.

A obra de El Greco, *O enterro do conde Orgaz* (ver anexo B), expressa muito bem essa relação entre dois mundos característica do Barroco. A pintura, com o estilo peculiar de seu autor e uma elegância de figuras que mescla reminiscências bizantinas a elementos clássicos, ilustra essa intensa inter-relação entre a cena do milagre na terra, contemplada sem espanto pelos fidalgos de golas plissadas (nobreza) e os sacerdotes (igreja) e a visão do Paraíso acima, tornando o tema e a dinâmica da pintura, completamente barrocos. Vale destacar a forma com que as mãos são retratadas no quadro onde algo como um artificialismo dos movimentos chama bastante atenção, oferecendo à pintura um aspecto maneirista bastante característico.

A partir disso, podemos inferir o Barroco como a relatividade da claridade e do movimento, a inseparabilidade do claro e do escuro, a diluição dos contornos, tudo isso em oposição ao Renascimento. No Barroco, o claro segue mergulhando no escuro, ele é a arte informal por excelência, mas não nega a forma, partindo da matéria e colocando-a como uma paisagem do mental, do andar de baixo para o de cima, infinitamente. Existe neste período uma relação entre a forma como os artistas sondavam o imponderável, os místicos perscrutavam o infinito e a ciência se debruçava com cada vez maior afã pela óptica e pela astronomia, tudo isso visando desenvolver lentes que tornariam possível a criação do telescópio. Se por um lado lançava-se ao infinitamente pequeno e íntimo, por outro se visava o grande e o transcendente. Um olhar para dentro e para fora: o Barroco.

No período Barroco o mundo parece ser visto como se fosse um xadrez de tema intrincado, um jardim com milhares de aleias, um edifício com infinitos corredores e portas e o cosmos como uma sucessão de espirais que acabariam por leva-lo ao desespero, à melancolia ou à humildade mística. Isso é plenamente observável nos bons textos barrocos, tanto nos de ontem quanto nos atuais, onde sempre existe uma fuga, um contraponto de conceitos e imagens, uma rápida sucessão de vozes diferentes, como se o texto fosse capaz de

deslizar, desviando-se de si mesmo, mas voltando sempre a um baixo contínuo, a um equilíbrio harmônico, capaz de estruturar a partir do caos. Lugar comum da retórica barroca, na qual o orador vai compartilhando nos espaços ou nos movimentos, a melodia de seu pensamento, respondendo perguntas-chaves e se utilizando de recursos rítmicos, melódicos e semânticos – recursos estes que encontram correspondência na música, na pintura e na arquitetura dessa mentalidade estética. (Sant’anna, 2000, p.157)

2.3.2- Conceptismo e Cultismo:

A estética do Barroco em geral, e a literatura em particular, é um enorme movimento espiritual que chega a toda humanidade culta, com alguma antecipação em alguns lugares e atraso em outros e que tem múltiplas formas e expressões: *Marinismo*, na Itália; *Preciosismo*, na França; *Metaphysical Poetry*, na Inglaterra; *Silesismo*, na Alemanha, *Gongorismo* e *Conceptismo*, na Espanha. (Alonso, 1994, p.23)

Cabe aqui uma breve discussão a respeito de dois conceitos básicos para a estética barroca: o *Maneirismo* (ou *Conceptismo*) e o *Cultismo* (também chamado de *Culteranismo* e de *Gongorismo*). Sob estes dois pilares se estrutura esta mentalidade artística e são as relações entre ambos que darão a este estilo sua expressão particular. O *Maneirismo* ou *Conceptismo*, no Barroco, é o componente mais engenhoso e intelectual, o veio de onde brotam todos os paradoxos. Grandes nomes do conceptismo barroco no mundo da época são Donne, Herbert, Sponde, Quevedo e Vieira. Trata-se de uma literatura sempre muito marcada por jogos de ideias, construídos pelo raciocínio lógico, plenamente racionalista e de retórica muito sofisticada, Sor Juana foi fortemente influenciada por esse pensamento como será demonstrado mais adiante. Dois textos abaixo visam ilustrar o *Conceptismo*, o pequeno e belo texto abaixo, retirado do Sermão da Sexagésima, de padre Antônio Vieira, pregado na Capela Real, em 1655:

O ano tem tempo para as flores, e tempo para os frutos. Por que não terá também o seu outono a vida? As flores, umas caem outras secam, outras murcham, outras leva o vento; aquelas poucas que se pegam ao tronco e se convertem em fruto, só essas são as venturosas, só essas são as discretas, só essas são as que duram, só essas são as que aproveitam, só essas são as que sustentam o mundo. Será bem que o mundo morra á fome? Será bom que os últimos dias se passem em flores? Não será bem, nem Deus quer que seja, nem há de ser.” (Vieira, 2014, p.32)

E este trecho de uma meditação de John Donne, o mais proeminente dos *Metaphysical poets* ingleses, nascido em 1572 e famoso teólogo católico por seus belíssimos sermões:

De onde nós podemos obter um melhor argumento, uma demonstração mais clara, se toda a grandeza deste mundo é construída sobre a opinião dos outros e não tem em si nenhuma razão de ser, nem poder de subsistência, além daquela que reside no coração dos homens? É sempre na ação e no movimento, ainda que interrompido, ainda que fingindo diante de tudo, a fornecer todos os poderes e faculdades que todos eles devem ter; mas se um inimigo ousar levantar-se contra ele, quanto mais rápido se enfrentar o perigo, mais rápido consegue-se derrotar qualquer contingente. (Donne, 2007, p.67)

Tanto Vieira quanto Donne trazem na elaboração de seus textos, como estes pequenos trechos já conseguem demonstrar, características bastante notáveis do conceptismo - a sofisticada elaboração de conceitos e a clareza plena de raciocínio que, unidas em jogos e combinações de linguagem conseguem oferecer à argumentação um tom muito mais atraente e de melhor compreensão, tais elementos, ao mesclarem-se a uma escolha bastante elaborada de palavras e metáforas (traços de cultismo), acabam por seduzir o leitor ou ouvinte, convencendo-o de seus argumentos, com uma habilidade que chega a parecer encantatória.

O outro componente estrutural do Barroco, conhecido como *Cultismo*, *Culteranismo* ou *High Baroque*, refere-se ao *Gongorismo* é um modo decorativo exclamatório, extravagante, onde o preponderante é o rebuscamento da forma, o trabalho com a linguagem, a ornamentação estilística, o preciosismo linguístico, revelando uma cultivada erudição. Destaca-se a sensualidade através de uma descrição sensorial da realidade. Através de metáforas, enigmas, jogos de palavras, trocadilhos, perífrases e circunlóquios, representam-se as fantasias e a sensibilidade do poeta; este se encarrega de transformar a realidade, dando-lhe algo de transcendente através da extravagância do uso da palavra. Sor Juana foi considerada a maior discípula de Góngora, especialmente em sua poesia. Segue abaixo trecho do próprio Góngora, retirado de *Soledades*, uma de suas obras mais aclamadas:

Del himno culto dió el último acento
 Fin mudo al baile, al tiempo que seguida
 La novia sale de villanas ciento
 A la verde florida palizada,
 Cual nueva Fénix em flamantes plumas,
 Matutinos del Sol rayos vestida,
 De cuanta surca el aire acompañada
 Monarquía canora;

Y vadeando nubes, las espumas
 Del Rey corona de los otros ríos,
 Em cuya orilla el viento hereda ahora
 Pequeños no vacíos
 De funerales bárbaros trofeos
 Que el Egipto erigió a sus Ptolomeos.
 (Góngora, 2014, p.115)¹

Além do uso extravagante da linguagem, do uso de metáforas até mesmo inesperadas, nota-se também neste trecho a retomada de elementos míticos, bastante característicos do autor e recorrente em escritores de predominância cultista.

O *Cultismo* ou *Culteranismo* é uma maneira culta, erudita, arvesada e hermética de se produzir arte. No Barroco, os poetas criarem poemas através de jogos lúdicos com letras, construindo enigmas cabalísticos e palíndromos, ou simplesmente acrósticos, era muito comum. Através disso expressavam sua habilidade decorativa como é retomado por Apollinaire, no século XIX, em seus caligramas. (Sant'anna, 2000, p.105)

De modo geral, as diferenças entre *Cultismo* e *Conceptismo* já eram largamente conhecidas e podem ser resumidas da seguinte forma: a primeira modalidade é conceitual, paradoxal, filosofante e marcadamente intelectual; a segunda é pictórica, metafórica e predominantemente estética. Na primeira triunfa o conceito, na segunda a imagem. Uma visa o intelecto, a outra, à visão e os sentidos. (Paz, 1998, p.80)

Interessante citar que o *Gongorismo* ou *Cultismo*, também foi chamado com certo desprezo de *Culteranismo*, palavra inventada na época de Góngora por um erudito chamado Jimenez Patón (grande admirador de Lope de Vega) e formada fazendo menção ao termo *Luteranismo*, seu autor querendo expressar com isso que o estilo do poeta cordobês e de seus discípulos era uma espécie de heresia literária contra a qual haveria de combater. (Alonso, 1994, p.64)

Ainda segundo Alonso, o *Gongorismo* procede do crescimento e da acumulação dos maneirismos petrarquistas que vinham se intensificando na Itália e na Espanha no século XVI.

¹ Do hino culto deu o último tom/fim mudo ao baile, ao tempo que seguida/a noiva sai do meio das moças/em verde adorno represada,/qual nova Fênix em flamejantes plumas,/matutinos ao Sol raios vestida,/de tudo o que atravessa o ar acompanhada/ monarquia canora;/e cruzando nuvens, as espumas/do rei coroa dos outros rios,/em cuja margem o vento herda agora/ pequenos não vazios/ de funerais bárbaros troféus/que o Egito erigiu a seus Ptolomeus. (tradução nossa)

O *Conceptismo*, porém, vinha de fontes mais variadas: textos em prosa como os do Frei Antonio de Guevara, sutilezas nos sermões, sutilezas e chistes nos escritos poéticos em honra a santos (abundantes na segunda metade do século XVI) e a poesia satírica. (Alonso, 1994, p.29)

O objetivo do poeta barroco sempre é o assombro, a maravilha. Tal propósito é manifestado de forma especial na Espanha e, em outros países, surge com a pretensão de tornar-se um padrão do ‘fazer’ poético. A obra de arte precisa responder à ideia do artista e não ser uma simples cópia da natureza. Vem da *Retórica* de Aristóteles, para quem todo discurso é, por natureza, metafórico, a recomendação de que na poesia e na oratória o uso de metáforas elegantes, expressivas e obtidas por antíteses seja uma regra. De acordo com sua compreensão, o uso da oposição facilita a absorção de relações e aprender com facilidade é um prazer para qualquer um. Neste tipo de metáfora a expressão é direta e ligeira (excluindo nexos verbais) e cheia de energia (que faz com que as coisas certas se destaquem). Os retóricos barrocos partiram desta ideia de metáfora literária para a sua ideia de metáfora engenhosa, o principal fundamento do conceptismo, deixando de lado a exigência de manter-se sempre no justo meio e, sobretudo, o princípio central da *mimesis*.

Para Tesauro, importante teórico do Barroco italiano, a engenhosidade na composição literária é uma força do intelecto dotada de perspicácia e versatilidade – virtudes que tornam possível encontrar semelhanças em coisas não semelhantes e ligar noções distintas entre si. O artifício conceptista corresponde a uma espécie de agudeza, consiste em uma harmoniosa correlação entre dois ou três conhecimentos extremos, expressada por um ato de entendimento e, este ato que expressa correspondência entre objetos é o conceito. (Monge, Collard y Parker, 1983, p.103)

Embora diferentes, *Conceptismo* e *Cultismo*, coexistem e se complementam. Acreditava-se, neste período, que a perfeição estilística não se apoiava só no pensamento, mas também nas palavras. Considerava-se que duas coisas faziam um estilo perfeito, o material das palavras e a forma dos pensamentos. Naturalmente, o ornamento ocuparia um lugar de subordinação, porém, a obra perfeita resultava de um conjunto de agudeza e beleza. Assim se explica a imensa admiração por Góngora. “Tan conceptista era Góngora como Quevedo, o aun más todavía. El que los dos poemas cultos de Góngora no sean pomposa palabrería se

debe, em primer lugar, a la agudeza intelectual que muy a las claras se manifiesta em cada uno.”² (Monge, Collard y Parker, 1983, p.109)

1.4- Manifestações do Barroco:

1.4.1- Na Literatura:

O século XVII (1580 – 1680) tem sido considerado o mais rico de todos na história da literatura universal, nomes como Tasso, Cervantes, Góngora, Lope de Vega, Shakespeare, Tirso de Molina, Donne, Webster, Johnson, Quevedo, Alarcon, Vondel, Calderón, Comenius, Gracián, Corneille, Milton, La Fontaine, Molière, Pascal, Racine, Vieira, Juana Inés de la Cruz e outros, representam uma riqueza por demais abundante. A expressão de cada literatura nacional era tão bem demarcada, que apenas com algum esforço analítico torna-se possível identificar um centro comum de gravitação estética.

A valorização da estética barroca é recente, dado que quando de seu surgimento, a reação contrária ao Barroco foi fortíssima, sobretudo na França, que durante muito tempo sequer foi capaz de admitir o *Preciosismo* como parte dessa influência.

‘Mau gosto’ ou não, naquela condenação geral do marinismo, gongorismo, eufuismo e preciosismo manifesta-se a primeira tentativa de definir um estilo comum do século XVII. O marinismo – a maneira poética de falar em conceitos espirituosos e metáforas afetadas para exprimir lugares-comuns fúteis ou sentimentos insinceros – teria conquistado a Europa inteira (...) todos eles (estilos) derivam direta ou indiretamente da ‘língua culta’ das elites aristocráticas da Renascença. (Carpeaux, 2012, p.20)

Shakespeare e Calderón acabaram sendo condenados como gênios de literaturas bárbaras. O teatro inglês e espanhol, devido à sua inegável adesão de público, produtividade e engenho, acabou tornando-se uma admirável exceção. Equivocadamente, na época, tanto o bardo inglês como Lope de Vega foram considerados poetas renascentistas, enquanto Góngora e Donne, inadaptados aos padrões do Renascimento, seguiam excluídos, o estilo do espanhol sendo explicado por seus opositores como algum sintoma de uma doença mental. Ao considerar Shakespeare como poeta máximo da Renascença inglesa e classificar seus

² Tão conceptista era Góngora quanto Quevedo, ou talvez ainda mais. Que os poemas cultos de Góngora não sejam pomposa falácia se deve, em primeiro lugar, à agudeza intelectual que muito às claras se manifesta em cada um. (tradução nossa)

contemporâneos como decadentes, desfigurou-se a evolução histórica da literatura inglesa, porque o dogma classicista impunha que se ignorasse o Barroco inglês.

O *Marinismo* italiano teve outra origem, carregava em si muito mais uma influência de mentalidade, mistura de melancolia e lascívia com religiosidade hipócrita e vida pastoril, do que de estilo. Tasso surge nesse ambiente como grande poeta da Contrarreforma. Em sua *Gerusalemme liberata* cria um poema meio heroico, meio religioso, cujo conceito de ‘imoralidade’ é completamente diferente do que se conhece no mundo de hoje e que se relaciona com as teorias barrocas sobre a finalidade da literatura, ou sobre o que o autor pretende realizar. A discussão em torno desta obra abre as portas para a discussão sobre o problema da literatura barroca e foi consequência de transformações na situação social da literatura. Na Renascença, a literatura foi produzida por humanistas eruditos servindo uma aristocracia que, excluída do papel decisivo nas evoluções para o futuro, viveu em mundos idealizados e ficcionais de galanteria espiritual, idílio pastoril e cavalaria romântica. Essa aristocracia tinha como norma o hedonismo, o prazer pelas coisas belas e este hedonismo tinha o platonismo renascentista como uma superestrutura. “A única finalidade dessa literatura era a criação de beleza.” (Carpeaux, 2012, p. 30)

A dominação espanhola e o evento da Contrarreforma dissolvem a ligação entre a aristocracia e o Humanismo – é o fim da Renascença. Tasso escreve a primeira obra literária de importância que revela o espírito de uma nova época – os cruzados de sua *Gerusalemme liberata* lutam para libertar a cidade santa e os lugares sagrados do jugo dos infiéis e, no enredo, o amor é a grande armadilha através da qual os poderes do mal intencionam distrair os soldados de sua missão. A sinceridade religiosa de Tasso promove a substituição da ‘máquina mitológica’ da epopeia virgiliana, presente ainda em Camões, pela ‘mitologia cristã’. Tudo na obra expressa o espírito moral e religioso da Contrarreforma, mas nem mesmo seus representantes literários se deram por satisfeitos, censurando possíveis alterações nas regras da poesia épica (a partir da poética de Aristóteles) e a mistura de assunto histórico com tentações fictícias e conversões. (Carpeaux, 2012, p. 31)

Vale destacar que a Renascença conhecia pouco a poética aristotélica e fez pouco uso da mesma, é com o resgate da estética aristotélica que surge o Barroco. Speroni (1500-1588), por meio da elaboração de uma nova teoria da tragédia, interpretando a ‘catarse’ dos finais como purificação moral, e os jesuítas, com seus estudos escolástico-aristotélicos e seu

humanismo eclesiástico, acabam por interpretar Aristóteles num sentido cristão, atribuindo ao mesmo, inclusive, uma autoridade dogmática.

Segundo Aristóteles, a poesia inventa ‘fábula’ e ‘imita’ caracteres e ações reais. Mas uma fábula inventada, por definição não é verdade; e os homens não sendo anjos, cometem muitas vezes atos imorais, ‘imitados’ também nos enredos da epopeia e do teatro. Esses fatos literários são incompatíveis com o espírito da Contrarreforma, que só admite a verdade dogmática e a moral cristã (...) não são os atos instintivos do homem que a arte imita, mas as suas resoluções e decisões morais. Na ‘fábula’, os personagens não agem impulsionados pelos instintos, mas segundo a razão. É uma poética racionalista. (Carpeaux, 2012, p.34)

A luta e o compromisso entre o racionalismo aristotélico e o moralismo cristão, cuja expressão tornou-se o objeto das polémicas sobre a obra de Tasso, se encontram no fato de que as invenções poéticas se justificam pela interpretação moral a quem são sujeitas. “Os poetas pretendem ensinar e agradar ao mesmo tempo, e para isso lhes servem as fábulas inventadas com conclusões morais, as fábulas têm a mesma razão de ser das histórias verídicas, e ao lado da realidade verdadeira existe outra realidade, artística, que não é menos real.” (Carpeaux, 2012, p.34)

Essa realidade autônoma das obras de arte justifica mais uma vez o hedonismo, embora de outra forma, uma vez que a arte é interpretada como mero jogo de imitação, mesmo invenções lascivas seriam inofensivas, enquanto o poeta não buscasse excitar a voluptuosidade do leitor. Deste modo, o século XVII é a época da poesia priapesca, onde triunfa a hipocrisia dos autores, em geral, ameaçados pela Inquisição.

A poesia aristotélica do século XVII é a tentativa de uma estética racionalista para os fins de uma literatura pseudo-heroica e pseudo-religiosa, a serviço de um público aristocrático, que exigia divertimento e excitação dos sentidos; a tentativa é feita por poetas que são hipócritas engenhosos ou melancólicos angustiados. (...) Combate-se a melancolia angustiada por meio de uma atitude estoica (...) o estoicismo melancólico de Quevedo, estoicismo de soldado que fita a morte e conserva a compostura. (Carpeaux, 2012, p.36)

Apresentam-se como elementos característicos da literatura Barroca, sempre antitéticos: estoicismo melancólico, religiosidade (mística ou hipócrita), heroísmo exaltado, sensualidade (brutal ou dissimulada), representação solene e crueldade (sádica). Além disso, a utilização de linguagem extremamente figurativa e um naturalismo caricatural, herdada da mentalidade medieval. Vale destacar, que se o herói clássico se igualava aos deuses, expressando toda a sua potencialidade humana e sobre-humana no sentido de alcançar seus

objetivos, no Barroco, o herói será o mártir, depreciando seu corpo cadavérico, investindo na epopeia celestial de sua alma peregrina, buscando a redenção. (Sant’anna, 2000, p.222)

La auténtica creación del Barroco llega esencialmente al espíritu por una inmediata y directa comunicación, ni menos aún por los medios y caminos de lo racional, sino impresionando sensorialmente, incluso asombrando y deslumbrando. Superficialidad, recargamiento ornamental y decorativismo, junto a la profundidad, gravedad y trascendencia. Incluso la más terrible lección moral y ascética cumple su fin y consigue su plena eficacia a través de esa vía de los sentidos. (Orozco, 1983, 68)³

Os temas da literatura barroca circulam em torno das tensões entre vida e morte, tempo e eternidade, sensualismo da vida pastoril e melancolia da literatura funerária. Existe um apego especial nas descrições de experiências extáticas que se assemelham a estados de embriaguez e nas mortificações ascéticas, também pela disciplina aristocrática do cortesão. Os gêneros mais utilizados para expressar esses motivos são a epopeia heroica, sacra ou heróica, os romances de galantaria e picaresco, os chamados ‘guias de príncipes’ e a introspecção, nas autobiografias e romances psicológicos e, acima de todos eles, o teatro. (Carpeaux, 2012, p.58)

De modo geral, os poetas barrocos expressam parcialmente algo que não podem, e ninguém pode exprimir por completo. Estes artistas são poetas do inefável, e seu desejo por dizer o que não pode ser dito é resultado do esforço por alcançar o inacessível, aquilo do qual a condição humana os afasta. As metáforas que utilizam - herméticas e muito simbólicas - não são efeitos de uma emoção artificial, mas exercem função estrutural nos poemas, revelando as ambiguidades emocionais que os permeiam. A metáfora surge como estratégia poética, como uma ação simbólica, cujos símbolos dependem do ambiente espiritual que os oferece e do ambiente social que os define – a metáfora expressa de forma velada algo ou a alusão de algo que não se pode ou deve dizer às claras, ou até algo que a própria censura íntima do poeta não permite aludir. As obscenidades mais ou menos veladas em Góngora, Donne e Marino sugerem explicação psicanalítica.

“As obras de arte barroca forneceram certo número de antíteses que constituem os polos extremos da mentalidade barroca: solenidade majestosa e naturalismo brutal, artifício sutil e visão mística. A comparação da literatura com as artes plásticas não pode ser levada além dessas datas. Nas obras de literatura, o elemento intelectual e

³ A autêntica criação do Barroco chega essencialmente ao espírito por uma imediata e direta comunicação, menos pelos meios e caminhos do racional, senão impressionando sensorialmente, inclusive assombrando e deslumbrando. Superficialidade, sobrecarga ornamental e decorativismo, junto à profundidade, gravidade e transcendência. Inclusive a mais severa lição de moral e ascética cumpre seu fim e, consegue sua plena eficácia através dessa via dos sentidos. (tradução nossa)

racional entra com força muito maior do que nas obras de arquitetura ou pintura. O meio político, social, religioso, filosófico e as opiniões políticas, religiosas, filosóficas dos autores manifestam-se com evidência maior numa peça dramática ou num romance do que num edifício ou quadro, porque o material da literatura – a língua – é ao mesmo tempo o instrumento de expressão barroca da política, da religião e das ciências.” (Carpeaux, 2012, p. 28)

É inegável a influência do caráter espanhol em toda a estética literária barroca: o heroísmo exaltado de Cervantes, o estoicismo (barroco ou cristianizado) de Sêneca e Prudêncio, o misticismo de Priscilianus e até a semente do maneirismo linguístico (San Isidro de Sevilla). Observam-se duas ondas de invasão cultural espanhola: A primeira ocorre entre 1635 e 1670, trazendo Cervantes, Lope de Vega, Santa Teresa e Quevedo; a segunda renova edições de obras que pareciam esquecidas ou desprezadas pelo classicismo como o *Lazarillo*, *Novelas ejemplares*, *Quevedo*, *Dom Quixote*, traduções de San Juan de la Cruz, uma nova tradução de Santa Teresa e Gracián. “O Barroco espanhol é uma reação nacional contra o humanismo internacional dos italianos e italianizantes (...) conquistou a Europa inteira. (...) A Itália Barroca é uma colônia espanhola, governada espiritualmente por uma associação espanhola, a Companhia de Jesus.” (Carpeaux, 2012, p.38)

“Entre as forças que perpetuaram o espírito barroco, encontram-se os jesuítas: Descartes, Corneille, Molière e Bossuet formaram-se nos colégios da Companhia, assim como inúmeros outros, que constituíram o ambiente literário. O mesmo aconteceu na Itália, na Espanha, na Bélgica, na Áustria, na Alemanha meridional, em todos os países da Contrarreforma. Afirma-se que um espírito formado pelos jesuítas continua marcado por eles para sempre; pelo menos a pedagogia jesuítica dispõe de instrumentos espirituais muito fortes para conseguir esse fim, dos Exercitia até os estudos latinos. Naquela época juntaram aos meios comuns da didática a força sugestiva de representações teatrais; e estas, por sua vez, apenas constituem parte da copiosa literatura jesuítica, verdadeira literatura internacional do Barroco, e – por mais completo que tenha sido o esquecimento em que caiu, desde o século XVIII – uma literatura de grande importância histórica e estética.” (Carpeaux, 2012, p. 93)

“O que importava aos jesuítas era a propaganda de certas ideias religiosas, filosóficas, sociais e políticas: arte e estilo eram meios, justificados para aquele fim. Daí o oportunismo literário e artístico dos jesuítas, o mesmo oportunismo que se opunha em Góngora e que existia realmente em Marino. Daí o emprego do estilo Barroco, do estilo classicista ou até do estilo realista, conforme o ambiente.” (Carpeaux, 2012, p. 93)

Marcel Bataillon, em 1932, ampliou as teorias sobre o Barroco, reafirmando suas raízes no Concílio de Trento e atribuindo à Espanha um papel ao mesmo tempo de sujeito e de objeto. Sujeito no sentido de que, sendo um país onde a cristandade conviveu com os judeus

por séculos, não se assimilou o paganismo italiano renascentista, mas sim uma espécie de pietismo setentrional. Possivelmente, o exagerado gosto do Barroco na Espanha, parta também do espírito *moçárabe*, com a arte moura e a literatura *aljamiada*, esta teoria do ‘eterno barroco espanhol’, o concebe como uma herança árabe. (Arango L., 2000, p.45)

Características essenciais da poesia barroca são permanentes na literatura espanhola, embora o Barroco tenha de fato penetrado a Europa através da Itália – através do Concílio de Trento e a consequente italianização da Companhia de Jesus e da Contrarreforma. Embora a atmosfera ainda fosse renascentista, os propagadores da nova poesia eram intelectuais, herdeiros dos humanistas. O *Marinismo* foi o produto da ambiguidade entre o hedonismo aristocrático e a angústia religiosa, como foi o caso de Tasso, grande precursor do *Marinismo* e protótipo do intelectual da época, ainda mais próximo dos *Metaphysical Poets* ingleses. Embora exista o Barroco inglês que é, inclusive em parte, de inspiração espanhola e também se observe o fenômeno em outros países protestantes, foram encontradas em Wittenberg e Helmstaedt, fortalezas do luteranismo, provas da influência dos estudos do jesuíta espanhol Suárez, além de outros vestígios de literatura jesuítica. A civilização holandesa do século XVII é caracterizada “como síntese e ‘compromisso’ de uma civilização erasmiana, burguesa e democrática, com a corrente internacional barroca.” (Carpeaux, 2012, p.40)

O imperialismo espanhol e os jesuítas divulgaram o Barroco em todas as direções em que a Contrarreforma logrou alcançar resultados. Entre os grandes centros barrocos resultantes dessa explosão estão a Áustria, a Alemanha meridional, a Bélgica, a Polônia e toda a América Latina. No devido tempo a Europa inteira acabou por adotar o Barroco e mesmo que seus elementos fundadores tivessem vindo da Espanha, tal influência já não era capaz de impor um estilo, pois o Barroco expressava uma mentalidade própria, uma situação espiritual e social, que encontrava eco em toda a parte e cuja manifestação artística foi tomando forma conforme a necessidade.

Importante comentar que as oposições entre aristocracia e burguesia, na Europa, acabaram por acentuar-se e esta crise refletiu-se grandemente na arte e na literatura. Embora a uniformidade da literatura barroca já fosse tida como garantida, a despeito de nacionalidades ou questões religiosas, observou-se que no íntimo dela havia uma cisão estrutural, uma vez que era constituída por duas classes literárias opostas: uma aristocracia - ociosa e parasitária que vivia de ostentação e pompas, cuja compreensão da arte como ficção gratuita, sem nenhuma função social, se traduzia em produções mais sensoriais e de sutileza linguística – e

uma burguesia que visava dominar as contradições antitéticas do Barroco, racionalizando-as. O século dos místicos também é o século dos grandes racionalistas, como Descartes, Malebranche, Spinoza, Leibniz e também dos grandes cientistas, como Galileu, Kepler e Newton.

Os críticos literários da época – que são os intelectuais burgueses – atacam incessantemente o estilo Barroco de expressão, zombando dos marinistas e dos gongoristas e congratulando-se com os poetas classicistas que se exprimem, parece, no estilo da Renascença. (...) Do ponto de vista literário, são quase todos inferiores aos barrocos. Mas historicamente estão com a razão: pertence-lhe-ás o futuro. O reacionarismo literário é progressismo social. Existe uma relação íntima, se bem que muitas vezes secreta, entre classicismo e burguesia. O Classicismo de oposição é uma tentativa de romper a pseudomorfose aristocrática que é o Barroco e revelar o sentido burguês de oposição. (Carpeaux, 2012, p.57)

Poetas como Marino, Góngora e Donne intencionaram oferecer algo inédito a qualquer custo, assumindo o risco de tornarem-se afetados ou mesmo incompreensíveis. Isso, sem dúvida, era fruto de um desgaste diante da estética do Classicismo. É notável como pinturas como as de Grecco e Caravaggio, embora produzam maior tensão psicológica, produzem uma espécie de reconforto se comparadas à imensa galeria de perfeições do Classicismo. Os opositores do Barroco costumavam afirmar que tanto o *Marinismo* quanto o *Gongorismo* tratavam-se de “invenções gratuitas de poetas que podiam fazer coisa melhor.” (Carpeaux, 2012, p.62) É fato, porém, que os *Marinistas* italianos acabaram por fazer jus à má fama do culteranismo, a impressão geral de sua arte é de uma poesia falsa e absurda, coerente com o próprio Marino (poeta italiano que deu origem ao termo), cuja incapacidade poética não lhe permitiu ser reabilitado no devido tempo pela crítica, como ocorreu com Góngora e Donne. Em seus discípulos, o virtuosismo acaba por degenerar-se em mera acrobacia.

Apesar de tudo isso, não se deve atribuir ao Barroco e ao Classicismo um antagonismo completo, embora ambos possuam sua própria autonomia, não constituíram dois mundos espirituais completamente diferenciados. O conhecimento imparcial da época, não revela uma antinomia tão acentuada quanto se expressou posteriormente, ao contrário, denota contaminações, intercâmbios e interferências que o próprio contexto histórico dá conta de elucidar. São identificados traços barrocos já na obra de Michelangelo, por exemplo. Outra informação interessante diz respeito ao fato de que os países onde a preferência pelo Barroco foi mais assumida, foram aqueles “onde dominava o elemento natural e aristocrático e onde a burguesia parecia mais reduzida. É difícil, nessas condições, deixar de estabelecer uma provável relação de causalidade entre a economia senhorial e o Barroco...” (Tapié, 1983, p.37)

“É preciso dar-se conta das datas, da evolução dos gêneros, relativamente à definição crescente do ideal clássico. Chega-se então à conclusão de que não poderia existir, a priori, incompatibilidade entre a condição burguesa e o gosto barroco; porém, à medida que os estilos tomam claramente consciência de sua natureza e de seus fins, as sociedades burguesas propendem a preferir a medida e a ordem; aquelas que são mais especificamente aristocráticas e terrenas concedem seu benefício à imaginação e à liberdade barrocas. Assim, a Europa divide-se em dois grupos: num predomina o espírito de racionalismo e abstração, no outro a imaginação e a sensibilidade.” (Tapié, 1983, p.39)

Se toda a tradição italiana é classicista, o caráter permanente da poesia espanhola é Barroco. Espanha absolutista, aristocrática e católica. Espanha colonizadora que contamina o Novo Mundo com sua estética e concepções.

Pensando um pouco na forma como se organizava o mundo literário da época na Espanha, verifica-se a existência nítida de duas categorias de autores: os aristocratas, para quem escrever era exercer uma arte nobre do espírito, um luxo da existência social palaciana, e os artesãos, que exerciam a escrita como uma profissão, como o lugar onde garantiam seu pão de cada dia. Todos viviam basicamente de sua pena, sendo assistidos pelo mecenato, reproduzindo com seus benfeitores uma relação quase feudal e algo humilhante. Alguns autores como Lope de Vega, ainda que tenham recebido apoio do mecenato, acabaram por encontrar no desenvolvimento do teatro um meio de vida bastante satisfatório. “Lope cobrava um poco más de 300 reales y él mismo no tuvo empacho en proclamar que escribía tales obras para venderlas.”⁴(Salomon y Chevalier, 1983, p.78) Desta verdadeira comercialização da arte, se indignou particularmente Cervantes, queixando-se que as comédias tinham se tornado mera mercadoria, do qual Lope se defende em sua obra *Arte Nuevo de Hacer Comedias para este tempo*, revelando sem constrangimento uma consciência de ‘fabricante’, assim como sua receita de como ‘fabricar’.

Ainda que a arquitetura e a pintura tenham sido as artes que mais se beneficiaram do apoio da monarquia, a literatura também obteve seus incentivos. O desenvolvimento de técnicas inovadoras introduzidas no teatro espanhol na sala do Palácio do Retiro acabou por incentivar a criação de obras que se utilizassem destes novos recursos, sem tais inovações não haveria as comédias mitológicas do último período da vida de Calderón. O desenvolvimento do teatro espanhol, tanto no âmbito palaciano quanto na esfera pública, começa no século

⁴ Lope cobrava um pouco mais de 300 reales e o mesmo não teve embaraço em proclamar que escrevia tais obras para vendê-las. (tradução nossa)

XVII e segue crescendo até transformar-se em verdadeira instituição, com estruturas e costumes peculiares, com uma assistência constituída por homens e mulheres, pessoas das altas castas e também das massas populares e tornando-se um verdadeiro fórum nacional, onde se expressavam tanto as ideias já aceitas como as novas. Mesmo que na maioria dos casos houvesse uma exaltação de uma ética de lealdade ao rei, à Igreja e à Pátria, houve muitas exceções que trouxeram algumas tensões para parte do público, como as heterodoxas opiniões de Calderón sobre a realeza. (Wardropper, 1983, p.24)

A criação literária espanhola foi fortemente apoiada por atividades públicas, tanto oficiais quanto privadas: saraus, peças, procissões, festas populares, cerimônias religiosas e oficiais, torneios, academias literárias, a Universidade, a Corte, a Igreja, a Companhia de Jesus, as colônias, os índios, o carnaval – tudo servindo de tema e pretexto para a inspiração de autores que, a partir desses retratos da vida humana criavam mundos imaginários que nada mais eram do que representação, reinterpretação e crítica do mundo espanhol em que viviam. Praticamente todas as formas de literatura deste período tiveram grande impacto e difusão oral. Existem evidências da reclamação de autores a respeito do crescente poder e interferência do público, que segundo eles favoreciam o sensacionalismo, exigiam uma constante apresentação de novidades, demonstravam um gosto por extravagâncias e pelas artificialidades de linguagem e retórica. Evidentemente o cânon literário de hoje não tem muito em comum com as obras prediletas da época e ao estudar a vida de escritores como Lope e Cervantes observa-se que muitos de seus autores favoritos são quase desconhecidos atualmente. (Wardropper, 1983, p.25)

Naquele momento, passam a conviver e a ser objeto de disputas facciosas várias formas poéticas: as medievais, as da antiguidade e o novo estilo italianizante, sobretudo o soneto, o hendecassílabo e o cavalgamento (enjambement). Retoma-se com mais esmero a poesia lírica de cancioneros quatrocentistas, dispostas em octossílabos, reforçando certas figuras de linguagem, como as paronomásias e os poliptotos. E se utilizam de antigas elegias, odes, églogas (com seus personagens pastoris) e salmos bíblicos. (Guinsburg e Newton, 2012, p. 25)

De forma geral, muito da poesia da época foi esquecida ou perdida. Sem dúvida parte da culpa cabe ao desleixo com que os próprios poetas tratavam de sua obra. Alguns poetas renunciavam deliberadamente a publicar sua obra - o próprio Góngora não teve em vida nenhuma coletânea significativa – e as publicações póstumas podiam inclusive trazer textos corrompidos por algum editor no sentido de melhorar o original. Além disso, nem todos os

poetas conseguiam meios para publicar sua poesia, era muito complicado publicar um livro neste período, a menos que se contasse com o apoio do mecenato.

A censura de livros e peças teatrais era feita pelos Conselhos de Castela e de Aragão, mas a Inquisição também intervinha nos processos, Cervantes retrata muito bem este assunto em *Don Quijote I*, no capítulo 6, *Del donoso y grande escrutinio que el cura y el barbero hicieron en la librería de nuestro ingenioso Hidalgo*, onde descreve o processo pelos quais livros personificados são direcionados à fogueira ou se salvam por razões morais, estéticas, econômicas ou simplesmente porque quem os analisa está cansado:

Cansóse el cura de ver más libros, y así a carga cerrada, quiso que todos los demás se quemasen; pero ya tenía abierto uno el barbero que se llamaba Las lágrimas de Angélica. Lloráralas yo, dijo el cura en oyendo el nombre, si tal libro hubiera mandado quemar, porque su autor fue uno de los famosos poetas del mundo, no sólo de España, y fue felicísimo en la traducción de algunas fábulas de Ovidio.⁵

(Saavedra, 1967, p. 56)

Naturalmente que o fator econômico interferia no processo de censura, o comércio livreiro sem dúvida intervinha nas decisões e contava mais do que qualquer restrição política ou teológica, mas havia limites para tais interferências. Entre 1625-1634, quando para atender a Junta de Reforma, o Conselho proibiu livros de comédia e novelas, alguns autores reagiram à proibição castelhana criando novos gêneros literários, como fez Tirso de Molina em seus *Cigarrales de Toledo* em 1621, até hoje difícil de ser classificado, *La Dorotea* de Lope foi chamada por ele de ‘ação em prosa’. Em matéria de inovações ousadas, nada espantou mais o público do que *Las Soledads* e *La fábula de Polifemo y Galatea* que Góngora tornou públicas em 1613, ambas compostas para o público culto, capaz de apreciar suas qualidades estéticas na medida em que iam descortinando suas complicações. Tal eruditismo não tardou a fazer inimigos, sendo seus dois principais opositores Lope de Vega e Quevedo, muito embora este segundo tenha se tornado tão elitista quanto Góngora e, do ponto de vista literário, tenha tido muito mais coisas em comum com o mestre cordobês do que diferenças. Ambos os autores, a despeito do eruditismo, conseguiram alcançar êxito diante de um público interessado, que não aderiu somente a obras de gosto mais unânime, como comédias e novelas, mas também se abria para escritos mais rebuscados e mais enigmáticos. (Wardropper, 1983, p.28)

⁵ Cansou-se o padre de ver mais livros, e assim a carga fechada, quis que todos os demais se queimassem, porém já tinha aberto um o barbeiro que se chamava As lágrimas de Angélica. Chorá-las-ia eu, disse o padre ouvindo o nome, se tal livro tivesse mandado queimar, porque seu autor foi um dos famosos poetas do mundo, não só de Espanha e foi felicíssimo na tradução de algumas fábulas de Ovídio. (tradução da autora)

Se por um lado os dramaturgos não podiam publicar suas obras em Castella, não lhes era proibido escrever e seguiam sendo representadas no palco. Várias das maiores obras do teatro espanhol surgiram na década de proibição da literatura de ficção. De forma bastante notável, o teatro influenciou a maioria das esferas sociais nas zonas urbanas de importantes cidades, como Madrid e Valência. Não há como negar a força da palavra quando a ela se somam a ação e o gesto. Como o objetivo maior deste estudo é analisar um texto teatral que é herdeiro de uma tradição dramaturgica que vai de Lope a Calderón, faz-se necessário discorrer com mais atenção sobre alguns elementos principais do chamado teatro Barroco espanhol.

1.4.2- No Teatro Espanhol:

O Século de Ouro foi testemunha do desenvolvimento e consolidação de umas das melhores dramaturgias da história do teatro mundial, contando, inclusive, com uma popularização desta arte nunca antes visto. Os chamados *corrales* tornaram-se o lugar cênico perfeito e predileto. A literatura da época mostrou-se abrangente e diversificada: poesia sacra e profana, romances em versos e novelas em prosa, peças teatrais (comumente chamadas de comédias), relatos de viagem, história, traduções dos mais diversos gêneros, críticas culturais, gramáticas, tratados de filosofia e teologia. Na dramaturgia espanhola só houve concorrência à altura por parte do teatro isabelino. (Guinsburg e Newton, 2012, p. 9)

Anteriormente, no teatro medieval, não existiam edifícios próprios para encenações teatrais. As representações aconteciam nas ruas, pousadas, residências, átrios de igrejas e em salões de palácios. A partir do Renascimento, com o crescimento das produções e companhias teatrais, a profissionalização dos atores e a formação de trupes ou companhias, acabaram por gerar a necessidade de espaços adequados para os espetáculos, lugares estes que se dividiram em populares e aristocráticos. Quanto aos espaços mais populares, as mais consagradas foram os '*corrales de vencia*', construções de influência moura, verdadeiras casas contíguas, geminadas e de dois andares, possuindo corredores e um pátio central. Dentro delas viviam as pessoas do povo, o crescente proletariado urbano. Grande parte destes espaços eram construídos, mantidos e explorados economicamente pelas chamadas *Cofradías de la Pasión y de la Soledad*, organizações laicas de devotos, que com autorização da Igreja exerciam em seu nome atividades de caridade. Tais confrarias ao reconhecerem no teatro uma nova fonte

de receita extra para cobrir despesas hospitalares, passaram a mantê-lo em seu espaço. O uso dos *corrales* foi muito comum tanto no teatro espanhol quanto no isabelino. (Guinsburg e Newton, 2012, p. 38)

Normalmente, o *corrale* tinha um pátio central, ao ar livre, destinado aos homens do povo, público este que costumava gritar e vaiar a apresentação quando não apreciava o espetáculo, chegando a arremessar objetos no tablado. Na parte diretamente oposta ao tablado, ficavam as *cazuelas*, locais elevados e reservados às mulheres do povo. Os nobres e burgueses tinham acesso aos *apuestos*, também chamados de *palcos*, que eram alugados por um ano ou mais. Como não havia bilheteria, na entrada do público era cobrado um valor mínimo e igual para todos os lugares e, após ocupar o lugar desejado, o espectador pagava a diferença, dependendo do lugar ocupado. As companhias variavam muito em composição e tamanho, havia desde o *bululú*, com um único ator, passando pela *gangarilla*, composta por quatro intérpretes, até a *farándula*, grupo grande com mais de quinze atores e atrizes. No século XVIII, quase todos os *corrales* foram demolidos para a construção de teatros neoclássicos de palco italiano. (Guinsburg e Newton, 2012, p. 39)

“...Lope de Vega e Shakespeare (...). Todas as artes – literatura, música, pintura, escultura, arquitetura e as ‘artes mecânicas’ do maquinismo teatral – servem para o fim de realizar o mundo dramático. (...) O palco dos mistérios medievais ficava no meio das praças da cidade; os espectadores viam os acontecimentos de todos os lados, como se fossem acontecimentos reais, e, de fato, os espectadores medievais estavam envolvidos na ação do palco, no drama da redenção que a eles concernia de perto. No teatro da Renascença, representam-se as comédias de Plauto e Terêncio e de seus imitadores modernos; os espectadores já não participam da ação, porém dela poderiam participar personagens e atitudes, cá e lá, são os mesmos. Por isso, palco e plateia estão separados, mas quase no mesmo nível de altura, de modo que o espaço dos atores e o espaço dos espectadores são comuns. (...) O espírito aristocrático do Barroco não suporta aquela ‘identificação’. Palco e plateia estão inteiramente separados; aqui, o mundo real dos espectadores; ali, o mundo irreal da ilusão teatral. A invenção que torna possível a separação completa é a perspectiva teatral.” (Carpeaux, 2012, p. 54)

No que tange aos gêneros teatrais, o período Barroco na Espanha, sem sombra de dúvida, foi hora e vez da *Comedia Nueva*. Gênero dramático e literário, essencialmente urbano, recebeu sempre ampla adesão do público. Em geral, tratava-se de um espetáculo apresentado em três atos, cujo texto composto em versos apresentava metrificacão sempre diversificada, apresentando versos tanto decassílabos quanto octossílabos, com estruturas diversas, o uso de um tipo ou outro de estrofe, em geral, relacionando-se ao tipo de personagem, ao tema ou a aspectos da ação representada. No enredo a intriga costumava ser

secundária, havia sempre presente o elemento humorístico, com presença do *gracioso* como personagem sempre importante e levando ao palco tipos com os quais o público podia se identificar. Tal modelo teatral acabou criando um padrão nacional para o teatro espanhol, conquista coletiva que teve em Lope de Vega o seu grande porta-voz, autor que acabou por moldar artisticamente os ideais, as aspirações, as convicções e as crenças do público. Na *Comedia Nueva* o verdadeiro protagonista era o povo espanhol, sua estrutura se assentava sobre os pilares básicos da honra e da fé, partindo de uma situação de ordem perdida para o restabelecimento da ordem. (Pou, 1983, p. 205)

As peças de teatro da época eram escritas para serem encenadas e só depois de sua representação podiam ser impressas e vendidas. O autor costumava vender o texto a um diretor de companhia (estranhamente chamado de autor) para adquirir alguma repercussão pública e assim ser aceita por algum editor. Ainda assim a peça podia ser publicada em uma série ou coleção de peças e, não raro, ser modificada pelos atores ou pelo próprio editor, segundo conveniências mercantis. (Guinsbourg e Cunha, 2012, p.28) Uma obra ficava em cartaz por não mais que quatro dias, isso se devia à existência de um público bastante fixo que demandava constante renovação do repertório.

As representações teatrais, inicialmente não passavam de um elemento festivo incluído em feriados. Conforme foi caindo nas graças do público e trazendo benefícios econômicos, foi ocupando os dias de trabalho até tornarem-se diárias. De qualquer forma, os *corrales* eram fechados na quarta-feira de cinzas e só eram reabertos depois da Páscoa, mantendo-se o jejum da quaresma, tal intervalo acabava por fazer do Corpus Christi e do outono as melhores épocas de apresentações. No inverno, as peças costumavam começar por volta das três da tarde e no verão um pouco mais tarde. Os espetáculos duravam entre duas horas e meia e três horas e precisavam terminar, impreterivelmente, antes do anoitecer, por razões morais e de segurança. O teatro se abria muito antes do momento do espetáculo, muitos espectadores faziam merendas ali e tudo parece indicar que eram locais festivos. Na ausência de outra maneira para avisar a audiência do início do espetáculo, ou se utilizava de algum efeito cênico ou se apelava para as *loas*, geralmente precedidas ou acompanhadas por algum número musical. *Asloas* eram peças curtas, frequentemente monólogos recitados para predispor o público a receber a obra e os atores. Após essa apresentação inicial seguia-se ao primeiro ato da comédia que devia fixar o tom da obra e onde os protagonistas tendiam a apresentar longas falas, dando a entender ao público sobre o que se tratava o enredo. Em geral, o cenário nunca ficava vazio, nem mesmo nos intervalos, para tal utilizavam-se apresentações musicais, bailes,

algum monólogo longo, ou qualquer outro recurso que permitisse a suspensão da ação principal em prol da mudança de cenários ou figurinos, ou mesmo pausa de descanso para os atores. Após o primeiro ato e seu entremeio, segue-se o segundo ato. Entre os últimos atos costumava-se romper a unidade do espetáculo e a possível tensão dramática causada pelo enredo, com outro intervalo e outras apresentações. Após o desfecho encerrava-se com algum tipo de evento que desse a impressão de um final de festa, com música, danças e confusão. Este desenvolvimento peculiar servia para dar impressão que a comédia era parte essencial de uma festividade maior. (Pou, 1983, p. 211)

No início do período de maior esplendor da comédia, os cenários eram ainda muito pobres. A imaginação do público e os diálogos dos atores tinham que transformá-los em mil lugares diferentes. O palco não passava de um tablado, erguido mais de dois metros, com uma extensão de uns cinco por sete metros. O vão que ficava embaixo dele, normalmente era utilizado como guarda-roupa e vestiário para os atores. Em 1620 esse espaço passa a ser utilizado para acolher a máquina de tramoia (efeitos especiais). Em 1622 passa-se a utilizar os efeitos de iluminação artificial. Em 1629, surge a cortina e com ela toda uma gama de recursos cênicos e de significados novos.

Não é de todo estranho que o teatro propriamente dito conhecesse no período barroco um progresso técnico e mecânico extraordinário. Guindastes, roldanas e máquinas até então nunca vistas faziam parte de uma fantástica engenharia de cenários e palcos móveis. Técnicos italianos serviam em diversas cortes. Engenhos teatrais faziam aparecer demônios em pleno fogo, criando um ilusionismo espantoso. Na Espanha, esses artifícios e invenções receberam o nome de tramoyas.(...) Houve casos em que essas tramoias, esses efeitos de trompe l'oeil, eram de tal forma que a plateia se assustava ou entrava em pânico. (Sant'anna, 2000, p.193)

“Possibilidades da perspectiva teatral são as máquinas complicadas que no teatro espanhol e dos jesuítas produziram toda espécie de efeitos técnicos, ao ponto de esse teatro poder dispensar, enfim, a palavra, transformando-se em ópera, pantomina e bailado.” (Carpeaux, 2012, p. 55)

Alguns nomes relevantes do teatro espanhol do Século de Ouro:

- Juan del Encina: É o primeiro representante da dramaturgia espanhola. Dramaturgo, poeta e músico, o autor entrou a serviço do duque de Alba em 1495. Gil Vicente foi contemporâneo de Encina e é apontado por muitos teóricos como o maior dramaturgo europeu antes de Shakespeare. Vicente escreveu onze peças em castelhano, dezessete em português e em dezesseis mesclou ambas as línguas.

- Juan de la Cueva: Anterior a Lope de Vega, foi um autor importante da segunda metade do século XVI, por ter sido o primeiro a transformar em peças as crônicas de Espanha, adaptando-as de cancioneros já impressos.

- Lope de Vega y Carpio: consolidou a experiência teatral anterior e trouxe novas perspectivas para a dramaturgia espanhola. Lope adotou a estrutura trinitária, optou pela variação na utilização da métrica dependendo dos personagens e das situações propostas e recorreu à inserção de um ‘gracioso’, geralmente um criado, incumbido da parte burlesca das apresentações, independentemente da característica da peça ou da gravidade do assunto.

Lope viveu uma vida conturbada, de excessivas alegrias e desgostos imensos, sendo muitas vezes soldado, secretário da corte, sacerdote, escritor e verdadeiro ‘don Juan’, tudo ao mesmo tempo. Tanto como escritor, quanto como mulherengo, revelou-se insaciável e escandaloso. Poeta, dramaturgo e romancista, em 1604 já era autor de 210 peças – comédias galantes, amorosas, pastorais, peças baseadas em romances de cavalaria, peças bíblicas e peças de caráter ético-político. Em *Fuente Ovejuna* demonstra uma compreensão da nobreza de espírito como uma qualidade de espírito extensiva a todas as classes sociais, de modo que todas elas teriam direito inalienável à honra e ao respeito. (Guinsbourg e Cunha, 2012, p.34)

- Tirso de Molina: pseudônimo do frade Gabriel Téllez, outro dramaturgo importante, publicou em 1624 sua obra de estreia, *Cigarrales de Toledo*, miscelânea de histórias curtas em prosa, versos e textos dramáticos. Em 1625 foi recomendado pela Junta de Reforma dos Costumes, ao rei Felipe IV e aos superiores de sua ordem, dado seus ‘maus exemplos’, que fosse retirado da capital e impedido de escrever. Por coincidência ou não, no ano seguinte foi enviado a Trujillo como prior do convento, regressando a Madrid apenas em 1634, quando conseguiu dedicar-se mais à publicação de obras teatrais e líricas. Se não foi o criador de *don Juan*, como em geral é apontado, deu-lhe com certeza todas as características que o converteram em marco e tradição do teatro. A dúvida se dá pelo fato de Tirso não ter incluído o texto em nenhuma publicação de suas peças e, também devido à semelhança com a obra *Tan largo Me lo Fiáis*, muitas vezes atribuída a Calderón. Tirso de Molina também se destaca por ter elaborado enredos em que dois personagens dividem o protagonismo e, como Juan de Alarcón, por sempre destacar o aspecto moralizante de seus desfechos dramáticos. (Guinsbourg e Cunha, 2012, p.36)

- Calderón de la Barca: fidalgo, educado no Colégio Imperial dos Jesuítas, estudou direito canônico em Salamanca sem contudo concluir o curso. Publicou seus primeiros

poemas em 1620 e a escrever peças teatrais em 1623, logo de início já reconhecidas e elogiadas por Lope de Vega. Suas obras foram inicialmente encenadas em teatros populares, mas logo em seguida foram levadas às cortes nobiliárquicas, locais onde se fizeram ainda mais preferidas. O autor escreveu mais de 120 peças laicas, inúmeros entremezes e cerca de 70 autos sacramentais, muitos deles após ter se tornado padre, em 1651 – pela qualidade e pela quantidade foi considerado o grande dramaturgo do último período áureo, o reinado de Felipe IV. É considerado a maior influência dramaturgic na obra de sor Juana Inés de la Cruz. Entre as suas obras de destaque, *O Médico de sua Honra*, *Para Secreto Agravo*, *Secreta Vingança* e *A Vida é Sonho* são as mais conhecidas. As duas primeiras seguindo a temática favorita do período – honra e virtude – e a última trazendo uma alegoria teológica e religiosa, a respeito da intangibilidade da vida, que se apresenta ao homem como paradoxo entre graça e condenação, duplicidade que se expressa muito bem pelo título de outra obra sua, pouco conhecida: *Na Vida Tudo é Verdade, e tudo é Mentira*. A partir de 1649 foi oficialmente incumbido de escrever dramas sacros e alegóricos para festividades de Corpus Christi, em Madrid, e através deles passou a expor aspectos da fé e da liturgia, utilizando-se para isso da Bíblia, de mitos clássicos e até de eventos históricos recentes. Seus autos seguiram sendo apresentados até 1765, quando o governo da época encerrou o patrocínio público. (Guinsbourg e Cunha, 2012, p.37)

De modo geral, o teatro espanhol do Século de Ouro possui uma linguagem bastante própria e estrutura-se sobre os seguintes princípios: a primazia da ação sobre o desenvolvimento dos personagens, a primazia do tema sobre a ação - o que torna a verossimilhança realista impraticável, a unidade dramática no tema e não na ação, a subordinação do tema a um propósito moral através de uma justiça poética que vai além da punição ao malfeitor e o esclarecimento do propósito moral por meio da causalidade dramática. Tudo isso faz do teatro espanhol desse período muito mais um drama de ação do que um drama de personagens. O objetivo principal do autor nunca é retratar de forma completa e conclusiva os personagens, embora algumas peças acabem por fazê-lo incidentalmente. O teatro barroco espanhol se apoia na proposição aristotélica de que o principal é a trama e não os personagens. Deve-se, portanto, julgar a ação por ela mesma e o que ela nos oferece quanto a valores humanos. Isso não significa que os personagens não são importantes, significa apenas que ao ter diante de si um limite de tempo dentro do qual precisa elaborar uma ação cheia de incidentes, o autor prioriza esta ação e deixa a cargo do espectador e do leitor, o papel de completar a psicologia dos personagens. O dramaturgo oferece ao

público uma ação cabal, capaz de unir todos os fios soltos da trama proposta, uma ação que constitui um conjunto de significados, que descobre um tema apoiado sobre a experiência e o desenvolve, tema este que pode ser tirado da ação particular e universalizado sob a forma de uma apreciação importante de algum aspecto da vida humana. Lembrando que a ação constitui o que os elementos do roteiro são em si mesmos e o tema é o que tais eventos significam – a relação entre tema e ação sendo feita, em geral, por meio da analogia. A trama da ação, sendo uma situação inventada, constitui uma espécie de metáfora e seu contato com a realidade se dá de forma analógica, o tema da obra sendo a verdade humana expressada metaforicamente através da ficção cênica. (Parker, 1983, p.260)

A questão da justiça poética parece especialmente importante no teatro barroco espanhol e deve ser sempre considerada na análise de um texto teatral do período. Na vida real, em qualquer época, os malvados podem sair ilesos de seus mal feitos, podem prosperar e os bons podem sofrer, mas na literatura do Século de Ouro considerou-se adequado que o crime não ficasse impune, nem a virtude sem prêmio. É possível observar nas peças os mais diversos castigos distribuídos numa graduação que vai do mais severo ao mais leve, com uma infinidade de castigos intermediários, sempre de acordo com os feitos do personagem. Um castigo muito comum é a frustração do desejo de casar-se com algum personagem específico. O castigo do inferno é o mais severo, não é muito comum, mas aparece em duas famosas obras de Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla* e *El condenado por desconfiado* – isso indica claramente que o nível de maldade premeditada do personagem foi tão grande que não existem atenuantes que a redimam.

Sendo assim, o grau de frustração com o qual um personagem termina sua trajetória na peça define a medida com a qual o dramaturgo condena suas ações e, portanto, oferece uma pauta para a interpretação do tema. A insistência do drama espanhol no uso da justiça poética faz com que este teatro dilua a distinção clássica entre tragédia e comédia e com isso rompa de certa maneira com a teoria dramática tradicional. Um bom exemplo disso é a obra *La verdad sospechosa*, de Ruiz de Alarcón (dramaturgo mexicano residente na Espanha e contemporâneo de sor Juana). A peça é uma comédia muito engraçada, mas com um desfecho de tal maneira infeliz (o protagonista perde a mulher que ama e é obrigado a casar-se com uma que não ama, tudo isso como castigo por ser orgulhoso e por pura vaidade ter adquirido o hábito de contar mentiras) que Corneille ao adaptá-la para o público francês muda o final, reescrevendo-o de forma positiva. Deste modo, deve-se prestar atenção, prioritariamente, na natureza e na qualidade dos atos que sucedem sobre o cenário, identificar todas as suas

implicações e procurar as consequências lógicas a que elas conduzem, desta forma descortinando o tema e a mensagem da peça. (Parker, 1983, p.262)

Importante salientar que em todo o mundo Barroco, o teatro jesuítico foi de extrema importância, exceto na Espanha, onde aparece imiscuído no teatro popular, representado por nomes como Lope, Tirso e Calderón.

1.5- América Latina e Barroco:

Quando os espanhóis chegaram ao México encontraram civilizações refinadas e complexas. A Mesoamérica, local onde se estabeleceria a Nova Espanha, compreendia o centro e o sul do México de hoje e mais uma parte da América Central. Ao Norte, nos desertos e planícies, vagavam os nômades - os *Chichimecas* - como eram chamados pelos habitantes da Mesa Central, que não os distinguiam por nação e os consideravam bárbaros. As fronteiras entre eles eram frágeis e móveis. Os últimos séculos da Mesoamérica se resumiram na história do encontro entre grupos de caçadores do norte (família *Náhuatl*) e as populações sedentárias. Os astecas foram os últimos a chegar ao vale do México e fundaram um ‘Império Universal’, construído sobre os restos das antigas sociedades. Os espanhóis apenas os substituíram, resolvendo através de uma síntese política, uma tendência à desagregação que sempre ameaçava o mundo mesoamericano. (Paz, 2014, p.91)

A Mesoamérica era composta por um conjunto de povos, nações e culturas autônomas e com tradições próprias e se constituía como um mundo histórico em si mesmo. Apesar de toda essa singularidade, já existia uma prática religiosa e uma política uniformizadas, a homogeneidade cultural contrastando com as rixas perpétuas que os dividiam. A imagem da Mesoamérica, nesse período, remete ao mundo helenístico no instante em que Roma inicia sua corrida de potência universal. A existência de muitos estados e cidades independentes não impedia a uniformidade cultural desse universo, antes a enfatizava. Tanto na Grécia antiga quanto na Mesoamérica, tradições e heranças culturais diferentes se misturavam e acabavam por fundir-se. O mundo grego se uniformizou graças ao predomínio da cultura grega, que absorveu as demais culturas orientais, no caso das sociedades indígenas esse elemento unificador é mais difícil de localizar. Uma hipótese sugere que a cultura *Tolteca* tenha desempenhado esse papel – tal sugestão se justifica pela forte influência das culturas da Mesa Central no Sul (Império Maia). Elementos como a agricultura do milho, os calendários rituais,

os jogos de bola, os sacrifícios humanos e os mitos solares, são influências do sul que se tornaram comuns a todas as culturas indígenas da região. De qualquer modo, todas elas, decadentes ou não, seriam logo absorvidas pelo Império Asteca, herdeiro da civilização da Meseta - um estado teocrático e militar - de modo que a unificação religiosa corresponderia à unificação política. “Sob diversos nomes, em línguas diferentes, mas com cerimônias, ritos e significações muito parecidas, cada cidade pré-cortesiana adorava deuses cada vez mais semelhantes entre si.” (Paz, 2014, p.93) A especulação teológica incessante, responsável por sistematizar e unificar crenças dispersas, próprias ou alheias, era tarefa de uma casta situada no cume da pirâmide social asteca. Tal unificação religiosa afetava apenas a superfície da consciência, mantendo intactas as crenças primitivas, prefigurando a unificação que seria introduzida pelo catolicismo.

A Conquista do México só se explica a partir desses antecedentes. Para os povos submetidos pelos astecas, a chegada dos espanhóis pareceu uma libertação. Inúmeros estados-cidades se uniram aos conquistadores, ou apenas observaram indiferentes à queda de seus rivais. Nada disso, porém, teria levado os astecas à derrota. Foram suas dúvidas que os derrotaram, as profecias e sinais dos deuses que anunciando sua derrota, reforçaram a concepção cíclica do tempo que é própria da cultura asteca. “A chegada dos espanhóis foi interpretada por *Moctezuma* – pelo menos a princípio – não como um perigo ‘externo’, mas como a finalização interna de uma era cósmica e o princípio de outra” (paz, 2014, p.95) Os deuses se vão porque seu tempo findou, outro tempo se inicia e com ele, outros deuses, outra era.

O catolicismo ofereceu um refúgio para os descendentes dos que viram suas classes dirigentes sendo exterminadas, assistiram a destruição de seus templos e manuscritos e a supressão das formas superiores de sua cultura. Devido, porém, à sua decadência na Europa, o catolicismo negou ao índio a possibilidade de expressar sua singularidade, reduzindo a participação desses fiéis a uma participação elementar e passiva. Poucos alcançavam uma compreensão mais ampla de suas crenças – a imobilidade delas, assim como a do aparato escolástico, tornava mais difícil qualquer participação mais criativa. “Religião e tradição sempre nos foram oferecidas como formas mortas, imprestáveis, que mutilam ou asfixiam nossa singularidade.” (Paz, 2014, p.106)

Da mesma maneira que a música – em especial a de Johan Sebastian Bach – foi uma concessão à sensualidade do puritanismo protestante, a arte do Barroco foi uma compensação

sensual à rigidez da Contrarreforma. O Barroco tornou-se a exceção extremada e dinâmica a um sistema religioso e político que visava uma plena unificação, a imobilidade, a eternidade. Na Europa, o Barroco faz-se a expressão artística de uma sociedade em transição, com imensas transformações se formando atrás das batinas da ortodoxia. Na América, constituída de sociedades nascentes, isso aconteceu de forma ainda mais intensa, uma vez que os obstáculos contra qualquer vento de mudança surgiam ainda maiores que nas metrópoles.

Para o Renascimento, o descobrimento do Novo Mundo representava o encontro do lugar para a utopia. Logo, porém, a distância entre o ideal e a realidade ampliou-se e o paraíso americano foi revelando sua face infernal – ao transferir para o solo americano suas próprias fantasias de utopias fracassadas, levaram o pesadelo aos povos indígenas que se tornaram reféns do colonialismo, perdendo suas crenças e suas terras, sendo obrigados a aceitar uma nova civilização e com ela outra religião. (Fuentes, 2001, p.195)

A utopia cristã no Novo Mundo acabou aniquilada pela dura realidade dos saques, da escravidão e do genocídio. Assim como no Velho Mundo, o Barroco surgiu para preencher essa lacuna entre o ideal e a realidade – na América, porém, surgiu ainda como uma possibilidade de oferecer aos povos conquistados um lugar de expressão, um espaço onde proteger e mascarar suas crenças e, para os mestiços, descendentes de índios e europeus, depois também de negros, o povo da América, um meio de manifestar as dúvidas, crises e ambiguidades.

...nada exprimiu melhor a nossa ambiguidade do que essa arte da abundância, baseada na necessidade e no desejo: uma arte de proliferações, fundamentada na insegurança, preenchendo rapidamente todos os vazios da nossa história pessoal e social, depois da conquista, com o que quer que encontrasse à mão; uma arte do paradoxo: da pujança, chegando praticamente a se afogar na sua própria fecundidade, e também dos que nada tinham (...).O Barroco é uma arte de deslocamentos, semelhante a um espelho em que, constantemente, podemos ver nossa identidade em mudança. (Fuentes, 2001, p.196)

Essa arte singular parece compreender que a nova cultura americana nascia entre o mundo indígena destruído e um novo universo – europeu e americano. Muito além do colonialismo, uma nova sociedade surgia e, com ela, uma nova fé, uma linguagem própria,

costumes próprios e outras necessidades. Essa novidade trouxe novos desafios para a Espanha que se constituiu como um centro de inclusão social, não de exclusão.

Theodoro (1992) comenta que Cortés, ao conquistar Tenochtitlán, criou um modelo de cidade, tentando adequar a antiga cidade indígena com a nova cidade de espanhóis. Elaborou uma cidade em forma circular diferente da que encontrou ao chegar e se utilizou da mão-de-obra dos índios, sob o comando dos europeus, em um intrincado sistema de comunicação intercultural. Esses primeiros conquistadores, formados sob uma perspectiva de mundo renascentista, tentavam “encerrar, limitar, excluir aqueles elementos da cultura indígena que não poderiam ser incluídos, como totalidade, no universo visual europeu reproduzido na América.” (p.122) Mesmo assim, a despeito da construção de alguns edifícios principais e de uma tendência mais centralizadora, tiveram que manter muito da memória indígena na forma de concepção do espaço.

Angel Rama, escritor e acadêmico uruguaio conhecido por seus trabalhos a respeito de ‘transculturação’, em sua obra ‘La Ciudad Letrada’, comenta que o homem europeu, ao atravessar o Atlântico, não apenas deixou um continente velho em direção a um novo, mas também atravessou o muro do tempo e adentrou um capitalismo expansivo e ecumênico, carregado do um ímpeto missionário medieval. Ainda que herdeiro de um espírito renascentista, essa cultura universal que começou no século XVI só seria aperfeiçoada no absolutismo dos estados europeus, com o apoio da Igreja, cujo poder concentrava-se na corte, a partir da qual se estabelecia a hierarquização social – Para tanto, a cidade foi o mais valorizado ponto de intersecção desta configuração cultural e apresentou um modelo urbano que duraria por séculos: a cidade barroca.

Ao sair da Europa, abandonando os aspectos do passado histórico que impediam a mudança considerada ideal e, ignorando os valores próprios daquilo que passa a ser considerado ‘terra virgem’ e ‘tábula rasa’ pelo europeu, começou-se a realizar o sonho de uma nova época do mundo. “América fue la primera realización material de ese sueño y, su puesto, central en la edificación de la era capitalista.”⁶(Rama, 1998,p.18)

Embora, inicialmente, os conquistadores tenham tentado reproduzir o modelo das cidades europeias que haviam deixado, logo reconheceram a limitação destes modelos diante da nova realidade que a experiência colonizadora ia lhes impondo obrigando-os a planejar

⁶ América foi a primeira realização material desse sonho e, portanto, central na edificação da era capitalista. (tradução nossa)

modelos ideais, trabalhando de forma sistemática através de concepções organizadas, pautadas numa concepção neoplatônica que apregoava uma correspondência entre as formas urbanas e as sociais e é dentro dessa compreensão que surgem as ‘cidades ideais’ na América.

Tais cidades eram regidas por uma razão ordenadora que se revela em uma ordem social hierárquica transposta em uma ordem distributiva geométrica. “No es la sociedad, sino su forma organizada, la que es transpuesta; y no a la ciudad, sino su forma distributiva (...) permitiendo que leamos la sociedad al leer el plano de una ciudad.”⁷(Rama, 1998,p.19)

Estes projetos exigiam, para sua concepção e execução, de uma centralização de poder que permitisse o planejamento e realização. Este poder era obviamente humano, ainda que fosse camuflado e legitimado pelos absolutos celestiais.

“É propio do poder que necesite un extraordinario esfuerzo de ideologización para legitimarse; cuando se resquebrajen las máscaras religiosas construirá opulentas ideologías substitutivas. La fuente máxima de las ideologías procede del esfuerzo de legitimación del poder.”⁸(Rama, 1998,p.19)

A palavra chave deste sistema era a ‘ordem’, mantida e desenvolvida por suas três maiores instituições: Igreja, Exército e Administração e usada constantemente pelo Rei, objetivava colocar toda a maquinaria colonizadora na manutenção absoluta dos interesses da metrópole. Os princípios reguladores deste sistema eram a unidade, a planificação e a ordem rigorosa, traduzidos em rígida hierarquia social - a distribuição e funcionalidade do espaço urbano deveriam assegurar e conservar a forma social. Esta ordem devia estar estabelecida antes da existência da cidade, impedindo desordens futuras, “...lo que alude a la peculiar virtud de los signos de permanecer inalterables en el tiempo y seguir rigiendo la cambiante vida de las cosas dentro de rígidos encuadres.”⁹(Rama, 1998 ,p.21)

Dentro deste contexto onde tudo que garantisse o *status quo* passava a ser de grande valor, a palavra escrita chega, em oposição à palavra falada, representante de tudo que se mostrava inseguro e precário. “La escritura poseía rigidez y permanencia, un modo autónomo que remedaba la eternidad. Estaba libre de las vicisitudes y metamorfosis de la historia pero, sobre todo, consolidaba el orden por su capacidad para expresarlo rigurosamente en el nivel

⁷ Não é a sociedade, senão sua forma organizada, a que é transposta; e não a cidade, senão sua forma distributiva (...) permitindo que leamos a sociedade ao ler o plano de uma cidade. (tradução nossa)

⁸ É próprio do poder que necessite de um extraordinário esforço de ideologização para legitimar-se; quando se quebrarem as máscaras religiosas, construirá opulentas ideologias substitutivas. A fonte máxima das ideologias procede do esforço de legitimação do poder. (tradução nossa)

⁹ ...o que alude à peculiar virtude dos signos de permanecer inalteráveis no tempo e seguir regendo a transitória vida das coisas dentro de rígidos enquadres. (tradução nossa)

cultural.” (Rama, 1998,p.22) O sonho de manutenção da ordem assim como estava instituída servia para perpetuar o poder e conservar a estrutura social, econômica e cultural vigente, impondo-se a qualquer discurso opositor.

Tendo em vista que as cidades americanas eram cidades feitas para se permanecer, tornavam-se focos de progressiva colonização. Por muito tempo tiveram que ser constituídas de forma a garantir boa defesa contra invasões, grandes muralhas dentro das quais se destilava o espírito da polis e se pensava o destino civilizador que lhes havia sido atribuído – destino este muito frequentemente compreendido como um ‘dom divino. Ainda que situadas dentro de uma imensidão espacial e cultural, alheia e hostil, às cidades competia dominar e civilizar, o que primeiro se chamou de ‘evangelização’ e depois ‘educação’. Embora inicialmente uma iniciativa religiosa e depois laica, tratava-se do mesmo esforço de transculturação e, para tanto, as novas cidades foram palco de vice-reis, governadores, autoridades eclesiásticas e universidades.

Para llevar adelante el sistema ordenado de la monarquía absoluta, para facilitar la jerarquización y concentración del poder, para cumplir su misión civilizadora, resultó indispensable que las ciudades, que eran asiento de la delegación de los poderes, dispusieran de un grupo social especializado, al cual encomendar esos cometidos. Fue también indispensable que ese grupo estuviera imbuido de la conciencia de ejercer un alto ministerio que lo equiparaba a una clase sacerdotal. Sino el absoluto metafísico, le competía el subsidiario absoluto que ordenaba el universo de los signos, al servicio de la monarquía absoluta de ultramar.¹⁰(Rama, 1998,p.31)

Para garantir o sistema e a ordem da monarquia absolutista, para manter a hierarquização e concentração de poder, para cumprir sua missão civilizadora, era necessário que se organizasse nas cidades centros de delegação de poder, um grupo social especializado, consciente de seu papel e completamente comprometido com o serviço da monarquia europeia.

Predominantemente eclesiástica até o século XVIII, esta elite intelectual, representada em especial pelos jesuítas, tencionava educar a juventude nascida no novo continente, principalmente em Filosofia, Teologia e Letras.

¹⁰ Para levar adiante o sistema ordenado da monarquia absoluta, para facilitar a hierarquização e concentração do poder, para cumprir sua missão civilizadora, resultou indispensável que as cidades, que eram assento da delegação dos poderes, dispusessem de um grupo social especializado, ao qual encomendar esses cometidos. Foi também indispensável que esse grupo estivesse imbuído da consciência de exercer um alto ministério que o equiparava a uma classe sacerdotal. Senão o absoluto metafísico competia-lhe o subsidiário absoluto que ordenava o universo dos signos, a serviço da monarquia absoluta de ultramar. (tradução nossa)

La ciudad bastión, la ciudad puerto, la ciudad pionera de las fronteras civilizadoras, pero sobre todo la ciudad sede administrativa que fue la que fijó la norma de la ciudad barroca, constituyeron la parte material, visible y sensible, del orden colonizador, dentro de los cuales se encuadraba la vida de la comunidad. Pero dentro de ellas siempre hubo otra ciudad, no menos amurallada ni menos sino más agresiva y redentorista, que la rigió y condujo. Es la que creo debemos llamar la *ciudad letrada*, porque su acción se cumplió en el prioritario orden de los signos y porque su implícita calidad sacerdotal, contribuyó a dotarlos de un aspecto sagrado, liberándolos de cualquier servidumbre con las circunstancias. Los signos aparecían como obra del Espíritu y los espíritus se hablaban entre sí gracias a ellos. Obviamente se trataba de funciones culturales de las estructuras de poder, cuyas bases reales podríamos elucidar, pero así no fueron concebidas ni percibidas, ni así fueron vividas por sus integrantes.¹¹(Rama, 1998, p.32)

Existia uma imensa gama de administradores, religiosos, educadores, profissionais, escritores e muitos servidores intelectuais, todos envolvidos nas funções do poder e da burocracia que organizava as cidades, esforçando-se por imitar suas metrópoles, vencendo-as em ostentação e fama. Ao contrário do que se diz, boa parte das riquezas das colônias eram absorvidas pelos seus dirigentes, muitos dos quais ricos fazendeiros e comerciantes *criollos*, cujas condições de vida eram por vezes, mais faustosas que as da metrópole. A amostra disso está nas suntuosas igrejas e conventos que até hoje podem testemunhar a opulência do setor eclesiástico, assim como o apoio destes espanhóis e criollos permitiu ao grupo letrado dedicar-se a extensas obras literárias que compuseram a épica culta do barroco, a própria sor Juana, com sua *Inundación Castálida*, é exemplo disso.

Duas grandes tarefas se impuseram para a fortaleza da *Ciudad Letrada*: as exigências de uma imensa administração colonial (que com fraudes acabou por burlar a monarquia) e transculturação da população indígena, então com milhões de indivíduos, enquadrada na aceitação dos valores europeus, ainda que não os compreendesse. Para tanto era necessária uma grande quantidade de letrados, a grande maioria mantida nos perímetros urbanos. Para a formação dessa elite intelectualizada, que não precisava trabalhar ou administrar seus próprios bens, mas dirigir a sociedade em prol do projeto imperial utilizou-se a Companhia de Jesus. (Rama, 1998, p.34)

¹¹ A cidade bastião, a cidade porto, a cidade pioneira das fronteiras civilizadoras, mas, sobretudo, a cidade sede administrativa que foi a que fixou a norma da cidade barroca, constituíram a parte material, visível e sensível, da ordem colonizadora, dentro das quais se enquadrava a vida da comunidade. Porém, dentro delas sempre houve outra cidade, não menos amuralhada, pelo contrário, talvez mais agressiva e redentorista, que a regeu e conduziu. É o que creio devemos chamar a 'Cidade Letrada', porque sua ação se cumpriu na prioritária ordem dos signos e porque sua implícita qualidade sacerdotal contribuiu para dotá-la de um aspecto sagrado, liberando-a de qualquer servidão para com as circunstâncias. Os sinais apareciam como obra do Espírito e os espíritos se falavam entre si graças a eles. Obviamente, tratava-se de funções culturais das estruturas de poder, cujas bases poderíamos elucidar, mas assim não foram concebidas nem percebidas, nem assim foram vividas por seus integrantes. (tradução nossa)

Neste contexto a função social do intelectual, seja no púlpito, na cátedra, na administração, no teatro ou nos gêneros ensaísticos era demarcar e dirigir às sociedades coloniais e a cumpriam cabalmente. Inclusive os poetas. A força deste grupo foi demonstrada em sua longevidade:

Mariano Picón Salas pensó que el barroco no sólo había ocupado íntegramente la Colonia sino que se había prolongado hasta nuestros días. En 1944 decía que ‘a pesar de casi dos siglos de enciclopedismo y de crítica moderna, los hispanoamericanos no nos evadimos enteramente aún del laberinto barroco.’¹²(Ramas, 1998,p.35)

Alejo Carpentier, escritor e ensaísta cubano, grande expoente da literatura em língua espanhola no século XX, oferece outra explicação para essa aparente perpetuação do barroco na América Latina e chega a propor que o estilo barroco fosse a forma específica de arte do continente americano. A América, continente de simbiose e mestiçagem, de mutações e transformações, seria barroca desde sempre. Tudo aquilo que se refere à cosmogonia americana está dentro do barroco, inclusive elementos anteriores à chegada do europeu. Nessa compreensão, aspectos da cultura asteca e a poesia náhuatl já eram barrocos.

“El templo de Mitla se encuentra cerca de Oaxaca y nos presenta en una fachada maravillosamente equilibrada en sus volúmenes, una serie de cajones del mismo tamaño en que en cada uno se desarrolla una composición abstracta, distinta a la anterior; es decir, no se trabaja ya por simetría; cada uno de esos cajones es célula proliferante de una composición barroca – son dieciocho los cajones – que se insertan en un conjunto general barroco.”¹³(Carpentier, 2003,p.140)

Carpentier justifica seu ponto de vista, comentando que nem o românico, nem o gótico, chegaram à América, dois estilos tão importantes no desenvolvimento da cultura plástica europeia, mas o que ganha terreno aqui é o barroco espanhol, transformado e enriquecido pela mão de obra dos índios.

¿Y por qué es América Latina la tierra de elección del barroco? Porque toda simbiosis, todo mestizaje, engendra un barroquismo, El barroquismo americano se acrece con la criolledad, con el sentido del criollo, con la

¹² Mariano Picón Salas pensou que o barroco não só havia ocupado integralmente a colônia, como havia se prolongado até nossos dias. Em 1944 dizia que ‘apesar de quase dois séculos de enciclopedismo e de crítica moderna, os hispano-americanos ainda não saímos inteiramente do labirinto barroco.

¹³ O templo de Mitla se encontra próximo de Oaxaca e nos apresenta uma fachada maravilhosamente equilibrada em seus volumes, uma série de gavetões de mesmo tamanho em que em cada um se desenvolve uma composição abstrata, diferente da anterior, isso quer dizer que já não se trabalhava por simetria; cada um desses gavetões é célula proliferadora de uma composição barroca – são dezoito os gavetões – que se inserem em um conjunto geral barroco. (tradução nossa)

conciencia que cobra el hombre americano, sea hijo de blanco venido de Europa, sea hijo de negro africano, sea hijo de indio nacido em el continente. (...) la conciencia de ser otra cosa, de ser una cosa nueva, de ser una simbiosis, de ser un criollo; y el espíritu criollo por si es un espíritu barroco.¹⁴(Carpentier, 2003,p.142)

Para Carpentier, o barroco tem a ver com uma constante humana e considera um equívoco considera-lo uma criação do século XVII, uma vez que existiria um eterno retorno do barroquismo através dos tempos nas manifestações das artes e, este barroquismo, distante de significar decadência, marcaria, muitas vezes, a máxima expressão, o momento de maior riqueza de uma determinada civilização.

Este ponto de vista dilui um pouco a perspectiva do barroco como ‘cultura de condicionamento’ defendida anteriormente por Maravall e subentendida no conceito de *Ciudad Letrada* de Rama.

Segundo Maravall (1983), a estratégia da monarquia espanhola para manter a ordem visava dar conta de duas necessidades básicas: Fortalecer os meios físicos de repressão e procurar meios de penetrar as consciências, exercendo controle psicológico e comportamental, para assim, favorecer um processo de integração e combater a violência, assegurando sua autoridade. Sob esse ponto de vista, a cultura barroca poderia ser compreendida como um instrumento dinâmico cujo propósito seria atuar sobre os homens, a partir de determinada visão, com o propósito de fazê-los comportarem-se entre si, na sociedade que formam e com relação ao poder central que os governa, de maneira a conservar esta mesma sociedade. O Barroco seria um conjunto de meios culturais de classes muito variadas, unidos e articulados para operar adequadamente, a fim de organizar, direcionar e manter os homens integrados e em consonância com um determinado sistema social – a saber, a monarquia espanhola e tudo o que fazia parte dela.

Nessa perspectiva, o século XVII, descrente da força de transformação da ação humana, atuaria em prol de uma manutenção dessa ação e para isso a estuda, aperfeiçoa, fortalece e direciona. Sua atuação giraria no sentido de guiar os múltiplos aspectos da natureza e da sociedade humana: uma economia fortemente dirigida e a serviço de um imperialismo sempre

¹⁴ E por que é a América Latina a terra de eleição do barroco? Porque toda simbiose, toda mestiçagem, engendra um barroquismo. O barroquismo americano é acrescido com a *criollidade*, com o sentido do *criollo*, com a consciência que cobra o homem americano, seja filho de branco vindo da Europa, seja filho de negro africano, seja filho de índio nascido no continente (...) a consciência de ser outra coisa, de ser uma coisa nova, de ser uma simbiose, de ser um criollo; e o espírito criollo por si mesmo é um espírito barroco. (tradução nossa)

arrivista, uma literatura e uma arte comprometidas com a ordem e com a autoridade vigentes, mesmo que nem sempre em concordância com elas, uma ciência ousada, porém mantida em mãos prudentes e uma religião de crentes os mais diversos, unidos sob uma mesma igreja sempre envolvida com os queixumes destes fiéis, seduzidos e nutridos por novidades, movidos por gostos raros e provocantes.

De acordo com Maravall (1983), a maioria das obras de arte seria de exaltação desta monarquia, uma vez que a difusão de patronos da literatura e da arte barroca se produzia por todo país, sobre apoio absoluto e divulgação da própria monarquia. Considerando a época como polêmica em todos os níveis, o teórico considera que a lógica da época pregava que “persuadir es ahora más importante que demostrar”¹⁵ (p.52) e por este caminho a arte se tornaria uma técnica persuasiva agindo de cima para baixo. Observando-se apenas que sendo diferente da ordem, a persuasão exige uma maior adesão por parte do dirigido, atribuindo-lhe um papel ativo e, um ótimo recurso para alcançar este objetivo, consistiria em introduzir ou implicar o espectador, fazendo-o participante da obra, tornando-o quase um coautor. A cultura barroca pretenderia assim mover o destinatário através de um direcionamento, domínio alcançado através deste recurso pelo qual o espectador é introduzido na arte, tornando-se parte dela, com isso fazendo-se cúmplice da mesma, através de uma identificação maciça. Isso é muito utilizado nas técnicas teatrais barrocas, as quais apresentam inúmeras opções de cena onde o ator se comunica diretamente com o espectador. Também nas artes plásticas a perspectiva do público é o que define o que de fato é visto.

Essa estratégia de controle por meio da cultura teria partido da Europa, sobretudo da Espanha, onde já estaria sendo utilizada anteriormente, em direção à América, sendo, portanto, uma possível derivação.

Voltando para a compreensão da *Ciudad Letrada* de Rama, que amplia a perspectiva de Maravall ao estendê-la ao mundo colonial, o intelectual posto a serviço das instituições de poder, destinado à conformação de ideologias públicas, muito embora seja comprovadamente destituído de sua função de questionamento da realidade, é também, quem melhor conhece seus mecanismos e vicissitudes. Por experiência própria, sabe o potencial modificador de seu trabalho, trabalho que domina – o exercício da linguagem simbólica da cultura. De modo que tal letrado não apenas serve um poder instituído, mas também o possui.

¹⁵ Persuadir é agora, mais importante que demonstrar. (tradução da autora)

Como bem ilustram Sor Juana e Carlos Sigüenza y Gongora, ao edificarem arcos triunfais para receber o novo vice-rei, o uso político da expressão artística foi muito frequente na Nova Espanha. A supremacia deste grupo de intelectuais se deveu ao fato de que eram os únicos capazes de escrever em meio a uma sociedade predominantemente analfabeta, sendo, sobretudo talentosos e exímios reprodutores da estética e da gramática europeia. Na América, a escrita passou a ser uma espécie de religião secundária e, por isso, sucessora desta quando começou a declinar no século XIX. Não apenas a escritura, mas a própria leitura era reservada ao grupo letrado, até meados do século XVIII, apenas a classe sacerdotal tinha permissão para ler a Bíblia, por exemplo. Se compararmos tais hábitos com a educação primária e a leitura bíblica familiar típica das colônias inglesas, fica nítida a questão da elitização da cultura e do conhecimento na América Espanhola.

O discurso barroco não é restrito às palavras, ele as integra com emblemas, hieróglifos, apólogos, cifras e insere neste enunciado complexo em um contexto cênico que apela para a pintura, para a escultura, para a música e em tudo que envolve a *festa barroca*, como bem ilustram os arcos triunfais de sor Juana e don Carlos. Estes trabalhos compunham um sistema independente, abstrato e racionalizado que articula seus elementos de forma autônoma, utilizando-se da tradição interna do símbolo, preferentemente na forma clássica – o arco de sor Juana, *Neptuno Alegórico*, por exemplo, se utiliza de elementos da mitologia grega e egípcia.

A genialidade de sor Juana consiste em ter feito dessa desconexão entre o discurso literário e a tessitura dos afetos, o tema principal de sua obra poética, chegando a sugerir (especialmente em *Primero Sueño*) que apenas no hemisfério oculto se produzia a verdade, desmistificando o discurso racional que, propondo-se autônomo e autossuficiente, apenas maquiava os impulsos obscuros.

Interessante notar como a evolução do sistema simbólico seguiu impetuosamente. Na contemporaneidade parece ter alcançado uma espécie de clímax. Tais elementos organizam o mundo físico, criam normas para a vida social e se opõem à singularidade. É uma rede criada pela inteligência racional que através da mecanicidade das leis estabelece a ordem. “Es el testimonio de la tarea de la ciudad letrada.” (Rama, 1998, p.38)

La palabra pino basta para mostrarnos el pino; la palabra palmera basta para definir, mostrar la palmera. Pero la palabra ceiba – nombre de un árbol americano al que los negros cubanos llaman ‘la madre de las árboles’ – no basta para que las gentes de otras latitudes vean el aspecto de columna rostral de ese árbol gigantesco

(...) Esto sólo se logra mediante una polarización certera de varios adjetivos, o, para eludir el adjetivo en sí, por la adjetivación de ciertos sustantivos que actúan, en este caso, por proceso metafórico. Si se anda con suerte – literalmente hablando, en este caso, el propósito se logra. El objeto vive, se contempla, se deja sopesar. Pero la prosa que le da vida y consistencia, peso y medida, es una prosa barroca, forzosamente barroca...¹⁶(Carpentier apud Rama, 1998,p.49)

Do ponto de vista sociocultural, muito daquilo que a Igreja ensinava aos índios, poucos conseguiam obedecer. Além disso, a dificuldade de compreensão do latim, utilizado nas missas e cerimônias religiosas, bem como nos teatros e na música jesuítos, restringia o entendimento do indígena ao pictórico e ao cenográfico. “O indígena compreendia com perfeição que um homem cristão, ideal, deveria comportar-se de acordo com os preceitos bíblicos e governar com justiça.” (Theodoro, 1992, p.124) O que ele não compreendeu foi o significado transcendente de tudo isso, ou seja, não lhe deram condições de entender as razões ou de questionar os motivos para tal – essa significação era algo que, obviamente, escapava da trama visual. Deste modo, a percepção deste sujeito correspondia a um universo estilizado e caótico, resultado do confronto entre a cultura europeia e indígena. A estilização do comportamento cotidiano do europeu ajuda o índio a transformar este comportamento em rito de vida.

O adorno, muito valorizado no Barroco, embora se apresentasse como algo supérfluo e acessório, por esconder ou recobrir uma figura cujo significado deveria ser-lhe intrínseco, torna-se, na América, capaz de encantar pela sua capacidade de criar ilusão, mentira ou engano, pelo gosto de ser só aparência. O Barroco na América, ao permitir a morte do significado, representa a possibilidade de contato entre padrões culturais indígenas e europeus.” (Theodoro, 1992,p.126)

A América permanece barroca porque segue num apego à tradição, embora sua imitação da Europa se limite à mera aparência. A cultura indígena, mesmo que fragmentada, sobrevive porque seus referenciais eram outros, completamente imperceptíveis para os europeus. O índio, para sobreviver, dependia de sua conduta de vida, para tanto precisava

¹⁶ A palavra pinho basta para mostrar-nos o pinho; a palavra palmeira basta para definir, mostrar a palmeira. Mas a palavra sumaúma – nome de uma árvore americana a que os negros chamam ‘a mãe de todas as árvores’, não basta para que as pessoas de outras latitudes vejam o aspecto de coluna frontal dessa árvore gigantesca (...) Isto só se logra mediante uma polarização certa de vários adjetivos, ou, para aludir ao adjetivo em si, pela adjetivação de certos substantivos que atuam, neste caso, por processo metafórico. Se se anda com sorte – literalmente falando, neste caso, o propósito se alcança. O objeto vive, se contempla, se deixa sopesar. Mas a prosa que lhe dá vida e consistência, peso e medida, é uma prosa barroca, forçosamente barroca..(tradução nossa)

ouvir muito, ver muito, falar pouco e concordar com a autoridade instituída – tudo isso mesmo sem uma compreensão plena da significação daquilo que apreendia – “O índio define uma ação, vincula-se a um grupo de poder, civil ou religioso, escolhe um protetor, participa do culto, aparentemente respeita o código imposto pelo conquistador em função do que seu olho pode captar.” (Theodoro, 1992, p.127)

Embora grande parte da população indígena tenha desaparecido nos primeiros anos da conquista, dentre os quais, especialmente, os indígenas que guardavam o conhecimento e as tradições e além da maior parte da cultura material ter sido destruída ou dilapidada pelo europeu, muitas línguas nativas seguiram sendo utilizadas no cotidiano e algumas esculturas importantes foram preservadas. Assim como na Espanha barroca a ortodoxia religiosa pode ser atribuída a uma necessidade de se conviver, de maneira explícita ou implícita, com uma percepção não-cristã do universo (culturas moura, judaica, cigana...), na América, a ameaça constante ao pensamento cristão promovido pelas culturas indígenas e depois negras, favoreceu uma supervalorização do ritualismo cristão. A acentuação dos hábitos europeus tornou-se tão extravagante, que a valorização de uma vida interior, tão preciosa ao cristianismo, cedeu lugar à valorização de objetos e cenas, pouco importando seus significados.

Por outro lado, o indígena, diante de uma cultura devastada há muito, não conseguiu redimensionar os significados de suas tradições ou os princípios organizadores do seu universo. Para que houvesse uma incorporação que favorecesse as duas culturas, seria necessário que o europeu abandonasse a ideia da América como ‘expressão da natureza’, a oposição ‘civilização *versus* barbárie’ e a fantasia de ‘paraíso terrestre’ e se abrisse para o pensamento abstrato da cultura indígena.

Abandonar um universo figural representava emancipar uma cultura de qualquer proteção, seja de ordem espiritual, seja de ordem política. O indígena (Vale do México) não delegava a uma entidade poderes de resolução dos impasses em que vivia. Esse é o substrato a que tendemos dar, em nossa língua, o nome de solidão. O indígena sabe como ninguém que nascemos e morremos sós, mas que devemos passar a vida apresentando-a como expressão da comunidade. (Theodoro, 1992, p.136)

São inúmeros os casos de assimilação sincrética, tanto cristão-indígenas quanto cristão-africanos, por toda a América Latina. Apenas para citar um dos mais notáveis - outros

exemplos seriam a Nossa Senhora de Aparecida e a Virgem de Guadalupe - Santa Bárbara, a mártir cristã presa em uma torre para ser protegida de seus pretendentes que tem um sonho e se converte ao cristianismo. Seu furibundo pai, autorizado a assassinar a filha pelas autoridades romanas, é imediatamente morto por um raio antes de concretizar suas intenções. Santa Bárbara é então assimilada à religião afro-cubana como Xangô, deus da guerra, porque a Santa, por associação com os raios, tornou-se a padroeira dos artilheiros e mineiros na Europa. (Fuentes, 2001, p. 201)

Bernardo de Balbuena, um poeta espanhol que cresceu no México, ao falar sobre a grandeza da Cidade do México, em 1604, diz: “En ti se junta España com la China, Italia con Japón, y finalmente un mundo entero en trata y disciplina...”¹⁷(Balbuena apud Fuentes, 2001, p.209)

Nas magníficas igrejas de Potosí, no Alto Peru, construídas supostamente pelo arquiteto índio autodidata José Kondori, consideradas as mais brilhantes ilustrações do que é o Barroco americano, se reconhecem símbolos, personagens e mitos indígenas entrelaçados aos símbolos da cultura europeia. Entre os anjos e videiras da fachada de San Lourenzo, aparece uma princesa inca, com todos os símbolos de sua cultura derrotada. Em outra parte, a meia-lua indígena se entrelaça na folhagem da relva americana e ao trevo mediterrâneo, também surgem sereias dedilhando o violão peruano, entre outras imagens onde a simbologia indígena é admitida em pé de igualdade com a cultura europeia. De forma análoga, a cultura negra do Novo Mundo, nascida no meio dos maiores sofrimentos, também encontrou sua expressão no Barroco, sua presença se fazendo notada na música, na dança e nas artes.

E, do mesmo modo que apareceu um Barroco hispano-americano, de Tonantzintla, no México, a Potosi, no Alto Peru, através do encontro das culturas indígenas e europeias, a fusão de ingredientes culturais dos portugueses e dos negros levou à criação de um dos grandes monumentos do Novo Mundo: o barroco brasileiro – afro-lusitano- de Minas Gerais, a mais opulenta região de extração do ouro no século XVII. (Fuentes, 1992, p.201)

No Brasil, o mulato aleijadinho, filho leproso de uma escrava negra e de um arquiteto português, com suas doze estátuas dos profetas - esculturas rebeldes, retorcidas na angústia

¹⁷ Em ti se junta a Espanha com a China, Itália com o Japão, e provavelmente um mundo inteiro em lida e disciplina. (tradução da autora)

mítica e na raiva humana – soma sua visão à dos artistas ibéricos e do Novo Mundo indo – americano.

A estética barroca coloca outra ordem de questões que vão muito além da figura humana. O Barroco, ao recusar a fixação de um eixo ou figura central, nega a simetria. Ao negar a simetria, possibilita uma ruptura com uma visão de espelhamento entre culturas. O desequilíbrio acentua a importância das referências alegóricas, e estas referências sufocam, unidas a um denso emolduramento, as imagens construídas a partir de figuras humanas. O Barroco, expressando-se no excesso, na fragmentação da cultura indígena e na perda do significado conhecido, dissimula o universo indígena ou não-europeu e o apresenta integrado em uma arte sacralizada. “Nesse sentido, o Barroco representa a possibilidade de sobrevivência através da forma.” (Theodoro, 1992, p.142) Ele expressa conceitos significativos para o não-europeu sem que estes tenham sido miscigenados. Ou seja, quando o destinatário é o índio, a mensagem escultórica ou pictórica representa outra coisa – seu significado é criado a partir de outro referencial histórico e cultural. Isso é *policulturalidade*.

“Nesse sentido, o Barroco, ao privilegiar uma ‘desordem pictórica’ favorece a expressão de um mistério contido na arte indígena.” (Theodoro, 1992, p.143), onde se busca compreender algo que diz respeito a si mesmo. A cultura indígena e a europeia convivem em um único espaço, como vizinhas. O Barroco permite uma dissimulação, um deslocamento entre forma e conteúdo, transformando esta harmonia em um único canal de expressão que independe de uma reprodução de imagem adequada a uma devoção de fiéis.

O excesso do Barroco nega uma compreensão linear de imagens e, embora tais imagens remetam a um conteúdo e a um sentido organizados pelo cristianismo, o Barroco subverte esse sentido e permite que outro universo – desconhecido e obscuro – integre-se ao sagrado, mantendo, ao mesmo tempo, como ponto central, a forma, a aparência. A estética barroca latino-americana remete a alguma incompletude, partindo de combinações formais, capazes de conter referências a culturas outras e com isso evocar um antigo corpo social. “O que foi concebido pelo europeu, como adorno e luxo, ganhava na América outras significações.” (Theodoro, 1992, p.145)

A Espanha, antes de fechar-se para o Ocidente e para o futuro na Contrarreforma, assimilou quase toda a expressão artística renascentista: poesia, pintura, romance e arquitetura. Tais formas de expressão, somadas à filosofia e política, misturadas com tradições e instituições espanholas medievais, foram transportadas para a América. A tradição

espanhola recebida pelos hispano-americanos, porém, foi aquela que na própria Espanha era vista com desprezo e desconfiança: a dos heterodoxos, abertos para a Itália ou a França. Os escritores barrocos da América latina utilizaram como modelo estético a Espanha. Escritores espanhóis como Lope, Góngora e Quevedo foram largamente utilizados. No teatro e na poesia filosófica de sor Juana, Calderón teve larga influência. Embora Góngora tenha sido o autor espanhol mais lido e comentado na América espanhola, em Calderón o gongorismo ganhava temas mais sérios, sem perder sua versatilidade imaginativa. (Arango, 2000, p.50)

Nem Juan Ruiz de Alarcón, nem sor Juana, nem Darío, nem Bello, porém, foram espíritos tradicionais, puros. “O crescimento da nossa lírica – que é por natureza diálogo entre os poetas e o mundo – e a relativa pobreza das nossas formas épicas e dramáticas decorrem talvez desse caráter alheio, separado da realidade, da nossa tradição.” (Paz, 2014, p.99) Apesar disso, o mundo colonial se tornou a projeção de uma sociedade que já havia alcançado maturidade e estabilidade na Europa, sua originalidade era escassa. A Nova Espanha não criava, apenas aplicava e adaptava. Todas as suas criações acabaram sendo reflexo das criações espanholas. “E a permeabilidade com que as formas hispânicas vão lentamente aceitando as modificações que a realidade neo-hispânica lhes impõe não nega o caráter conservador da Colônia.” (Paz, 2014, p.104)

De forma a romper outro silêncio, o maior de todos os silêncios do México colonial, quiçá de toda América ou mesmo de todo o mundo da época, de dentro de uma clausura monástica, num universo religioso completamente dominado pelo masculino, a voz que mais alto se ouviu na América Espanhola foi a de uma freira jerônima, sem a menor vocação religiosa, de origem humilde e ilegítima, porém com talento e inteligência indizíveis. Quem melhor para interromper essa ausência de expressão com lucidez, sem deixar de admitir todas as ambiguidades, angústias e incertezas da condição feminina? Embora calada ao final de sua vida pelas autoridades que a perseguiam, sor Juana derrotou os que a silenciaram e ainda hoje é ouvida e lida, mais de 300 anos depois. “Sua poesia barroca teve, para sempre, a capacidade de abraçar as formas e palavras da pujança do Novo Mundo, seus novos nomes, sua nova geografia, sua flora e fauna, nunca antes vistos por olhos europeus. Ela própria se perguntou se sua poesia não era mais do que um produto da terra: ‘Qué mágicas infusiones / de los

Índios herbolários/ de mi Patria, entre mis letras / el hechizo derramaran?’¹⁸.” (Cruz apud Arango, 2000, p.63)

A decadência da cultura espanhola na Europa coincide com seu apogeu no Novo Mundo. A arte barroca vive sua plenitude. Os melhores escritores não apenas escrevem poesia, mas se interessam por Física, Astrologia ou pela Antiguidade Americana. Esses espíritos capazes, presos numa sociedade imobilizada pela ortodoxia e pela letra, intuem outras épocas e outras preocupações, ao mesmo tempo em que exploram ao máximo as últimas consequências e tendências estéticas do seu tempo. Em todos eles, mesmo que de formas diferentes, percebe-se certa oposição entre as concepções religiosas e as exigências de sua curiosidade e rigor intelectual. Muitos tentam criar uma síntese impossível, sor Juana em seu *Primero sueño*, tenta conjugar ciência e poesia, Barroco e iluminismo. Diferente dos seus contemporâneos europeus, o conflito que assola essa geração e que acaba por reduzi-los ao silêncio, não é tanto o da fé e da razão, mas o da petrificação das crenças, algo que extingue o frescor e a fecundidade criativos, impedindo-os de satisfazer suas necessidades espirituais – “estado intermediário em que a razão faz estragos na calma e em que já não basta o consolo da religião.” (O’Gorman apud Paz, 2014, p.108) A fé se tornara imóvel e seca, embora os sentimentos religiosos dessa geração fossem autênticos, também o eram sua imobilidade e cansaço. A crítica da razão só chegaria a América muito mais tarde.

Nem Sigüenza nem sor Juana tiveram consciência plena do problema que começava a abater os espíritos. A luta para ambos pareceu se travar entre sua vitalidade intelectual, sua ânsia de saber e de adentrar mundos inexplorados e a inadequação dos instrumentos que dispunham para tal, ou seja, a teologia e a cultura neo-hispânica. “Na época de sor Juana, os melhores espíritos começam a revelar – mesmo que de forma embaçada e tímida – uma vitalidade e uma curiosidade intelectual em contraste aberto com a anemia da Espanha negra de Carlos II (significativamente apelidado de ‘O Enfeitiçado’).” (Paz, 2014, p.109)

Sigüenza y Góngora passa a se interessar pelas antigas civilizações indígenas e, junto à sor Juana e outros, pela filosofia de Descartes, pela física experimental e pela astronomia. A Igreja, como era de se esperar, vê com desconfiança todos esses interesses, levando às últimas consequências o isolamento político, econômico, cultural e espiritual de suas colônias, transformando-as em clausuras intelectuais. De dentro delas, a geração de sor Juana ousou

¹⁸ Que mágicas infusões/ de alguns índios ervanários/ da Pátria, entre as minhas letras/ o feitiço derramaram?
(tradução da autora)

insinuar certas perguntas para as quais a tradição religiosa não tinha respostas, muito embora elas já existissem em outras partes da Europa. Quando a crise se declara essa geração abdica. “Sua renúncia – que não tem nada a ver com uma conversão religiosa – desemboca no silêncio. Não se entregam a Deus, negam a si mesmos. Essa negação é a negação do mundo colonial, que se fecha em si mesmo. Não há saída, a não ser com a ruptura.” (Paz, 2014, p.109)

Juana Inés encarna como ninguém a dualidade desse período, ainda que nem em sua obra, nem em sua vida se revele qualquer fissura. Ao primeiro olhar, tudo em sua existência parece adequar-se ao que seu tempo exigia de uma mulher. Concomitantemente, sor Juana era poetisa, freira, amiga íntima da Condessa de Paredes e autora dramática. Seus amores - tanto os que pode ter tido quanto aqueles que foram meras invenções retóricas inflamadas, sua paixão pela conversa e pela música, seus exercícios literários e até as inclinações sexuais que alguns lhe atribuem, não contradizem, mas afirmam seu tempo, tanto quanto seu tempo se afirma nela, uma vez que uma mulher sábia na compreensão de sua geração, não ofereceria atrativos para os homens, certamente teria uma mente masculina e dificilmente encontraria uma saída para si mesma fora da religião ou do papel de preceptora. Exceto por duas obras suas, *Respuesta a sor Filotea* e *Primero Sueño*, as quais abrem uma fenda na fachada exemplar da monja-poetisa e que, ao lançar uma luz estranha sobre sua figura e tempo, tornam-na outro tipo de exemplo.

Arenal (2005) destaca o diálogo constante, algo contraditório e repleto de humor e ironia da poetisa, com as ideias, a história, as artes e as letras. Desta forma, através de uma enorme persistência, que seu confessor vai chamar de teimosia, e de uma leveza muito característica de sua peculiar personalidade, abre espaço, tanto epistemologicamente quanto ontologicamente, para o sujeito feminino, colonial e crioulo. “El hermetismo neoplatónico y la egiptomanía, el culteranismo gongorino y el conceptismo gracianesco y, además, la emblemática, que tantos aficionados tenían en su tiempo, le ayudaron en su afán de profundizar y comprender, de subvertir y transformar el mundo.” (p.20)¹⁹ A enorme e, infelizmente fracassada até o século XX, tarefa de sor Juana, era convencer o mundo que não deveria condenar a ‘mulher sem razão’ e que a misoginia histórica e ideológica poderiam ser superadas com o uso da razão.

¹⁹ O hermetismo neoplatônico e a egiptomania, o culteranismo gongorino e o conceptismo de Gracián e, além disso, a emblemática, que tantos aficionados tinha em seu tempo, lhe ajudaram em seu afã de aprofundar e compreender, de subverter e transformar o mundo. (tradução nossa)

Pode-se dizer que a escrita de sor Juana é um fenômeno singular no questionamento das noções de inferioridade e debilidade da mulher que compunham o pensamento conservador prevalecente. A poetisa é uma exceção dentro do monopólio masculino do Barroco literário, que sempre se mostrou uma forma cultural exclusivamente masculina relacionada não apenas com formas de exploração política e econômica, mas também com formas de articulação e dominação de sexo. Ao fim, todos os limites, restrições e punições, impostos sob a escrita feminina da época de sor Juana, serviram apenas de impulso para o desenvolvimento da formação de um sujeito feminino distinto do sujeito masculino. A escrita de sor Juana, em sua forma e conteúdo, ao oferecer evidências claras de sua consciência e de toda sua frustração, revela uma intenção permanente de criar novos caminhos para a representação da mulher. (Cooley, 2005, p.82)

É importante destacar a abundância do conhecimento filosófico de sor Juana, obviamente uma grande exceção entre as mulheres de seu tempo, mesma as religiosas. A monja exibe um caudal filosófico impressionante, plasmado em suas poesias e outras produções literárias, conhecimento adquirido por um estudo profundo e prolongado. A base de sua filosofia é a escolástica aristotélica, mas também deixa um lugar muito relevante ao neoplatonismo, ao hermetismo e à ainda incipiente filosofia moderna. Acima de tudo, como uma grande escritora barroca, soube transubstanciar esses elementos segundo o momento literário. Sem corromper a estética vigente, deu aos seus textos um ar de novidade, original. Conjugam-se na obra sor Juana uma ânsia de preservação do antigo, característica do humanismo renascentista, e a vertigem criativa do Barroco. Tais elementos, unidos em sua imaginação e em sua inteligência, levam-na a produzir e a inventar um mundo simbólico, de ressonâncias díspares, mas unidas em harmonia, um verdadeiro cosmos analógico, capaz de se tornar uma confluência do macrocosmo (natural e cultural) que a rodeava e do microcosmo (natural e cultural) que era ela mesma. (Beuchot, 2001, p.2)

Na atualidade, pode-se identificar uma longa trajetória de inserções do Barroco no arco histórico da modernidade literária da América Latina. Tais manifestações coincidem com ciclos de ruptura e renovação poética. “A leitura de boa parte dos textos latino-americanos produzidos nos últimos 20 anos, nos coloca na plenitude de uma festa barroca.” (Chiampi, 2010, p.12)

Essas reapropriações do Barroco por um segmento representativo da literatura latino-americana carregam em si o valor de uma experiência poética que inscreve o passado na

dinâmica do presente, permitindo que essa cultura avalie suas próprias contradições na produção da modernidade. Esse passado mediterrâneo, ibérico, colonial e agora, americano, atravessa, nessa reapropriação pela escrita moderna, a esfera da marginalidade e da exclusão e conquista sua legibilidade estética e, com ela, a legitimação histórica. Essa retomada traz como expoentes obras de romancistas, poetas e ensaístas como Severo Sarduy, Augusto Roc Bastos, Haroldo de Campos, Octavio Paz, entre outros, sendo oriunda da influência dos mestres José Lezama Lima e Alejo Carpentier, nos anos 1950 e 1960.

A abrangência desse fenômeno – que vai da prática da ‘reciclagem’ poética do Barroco, à reflexão criativa sobre a reinserção na modernidade estética – mostra até que ponto o debate intelectual dos anos setenta e oitenta sobre a modernidade/pós-modernidade requer no momento atual repensar o Barroco na perspectiva de uma arqueologia do nosso ‘moderno’: uma origem, um salto para o incompleto e inacabado que permite reinterpretar a experiência latino-americana como uma modernidade dissonante. (Chiampi, 2010, p.4)

Para José Lezama Lima, grande poeta e ensaísta cubano, também grande teórico do barroco americano, o barroco na América foi uma ‘arte da reconquista’, representando um triunfo da cidade e do homem instalado no novo continente, fosse ele monge, índio pobre ou rico, letrado, estancieiro, comerciante ou navegador. “O primeiro homem americano que vai surgindo dominador de seus caudais é o nosso senhor barroco.” (Lima, 1988, p.80) Das fachadas de São Lourenço de Potosí, Lezama vai destacar a ‘indiátide’, princesa incaica que com todos os atributos de poder dá suporte às colunas da Igreja, numa miscigenação explícita, cheia de tensão e de plutonismo.

Os quinhentos polêmicos volumes que Sor Juana tem em sua cela, que a devoção excessiva do Padre calleja faz ascender a 4000; muitos “preciosos e raros instrumentos matemáticos e musicais”, o aproveitamento que faz para *Primeiro Sueño*, da quinta parte do *Discurso do Método*; o conhecimento da *Ars Magna*, de Kircher (1671); onde se volta às antigas súmulas do saber de uma época, tudo isso leva o seu barroquismo a um afã de conhecimento universal, científico, que a aproxima da Ilustração. No amigo da monja jerônima, Don Carlos de Sigüenza y Góngora, a linguagem e a apetência de física ou astronomía cintilam como a cauda de Juno (...) une a mais florida pompa do verbo culto e o mais cuidadoso espírito científico. (Lima, 1988, p.84)

Essa proximidade com a Ilustração deu uma particularidade ao barroco americano que, unida às tentativas jesuíticas de construir falanstérios paradisíacos, carregava uma aura de inocência, de recomeço. Na perspectiva de Lezama, don Carlos Sigüenza y Góngora foi o

grande representante deste barroco. “O banquete literário, a prolífica descrição de frutas e mariscos, é de jubilosa raiz barroca.” (Lima, 1988, p.90)

Neste ‘banquete barroco’, Lezama deixa à sor Juana a dimensão do sonho, onde a poetisa alcança, em sua compreensão, a plenitude tanto temática quanto poética. Comenta também o fato de que com ‘*Primero Sueño*’ é a primeira vez que uma figura americana alcança a primazia:

“Sua luta, tão infusa como cuidada pela vontade final, aconselha que somente seja lido um papelzinho que chama *O Sonho*, para ficar no último cantinho de poesia, longe dos cortesãos, dos arcos para os vice-reis, da eminência consagrada feita como uma diversão para saudar a esposa do vice-rei – é uma luta heroica, soterrada, mas situada no próprio centro da sua vida. Ainda que declare que compôs *Primero Sueño* imitando Góngora, é uma humildade encantadora mais do que uma verdade literária. (...) É o que há de mais oposto a um poema dos sentidos, está escrito a partir do enfrentamento com a primeira retirada da natureza na noite, e com a viagem secreta de nossas comunicações com o mundo exterior pelas moradas subterrâneas.” (Lima, 1988, p.95)

As alusões a mitos são pensadas e orientadas numa forma muito diferente, muito mais coerente a uma concorrência de seus exercícios poéticos com suas leituras escolásticas. Também o percurso do poema, sua dinâmica é muito mais lento e reflexivo que o que se encontra nas *Soledades* de Góngora. Embora, a escolástica de sor Juana se mostre muito mais corpórea: “Sua obscuridade descende até as nossas profundezas, para fundir-se com o inexpressivo, impedindo que a luz, ao convidá-lo, o afugente, e favorecer seu desprendimento pelo descenso às profundezas que sempre oferta a escuridão.” (Lima, 1988, p.96)

Para Lezama, ‘*Primero Sueño*’ é construído de forma análoga a muitos poemas renascentistas, semelhante ao formato presente em ‘Sonetos a Orfeu’ de Rilke ao ‘Narciso’ de Valéry: “Conhecimento superficial do tecido mitológico, simples apresentação ou presença, aprofundada com referências pessoais dissimuladas, acrescidas pelo próprio devir do poema que, desse modo lhe dá sombra de profundidade.” (Lima, 1988, p.96) A grandeza do poema de sor Juana está na extensão ocupada em um tema total como é a vida e a morte, dos quais ela é capaz de extrair as gradações do ser e de suas cautelas distributivas, em busca do conhecimento. É um trabalho onde o mundo da consciência e do conhecimento se espalham, algo que Vossler vai chamar de ‘diletantismo intuitivo’.

Na visão do poeta cubano, as grandes façanhas do barroco americano na superação do europeu foram as obras do índio Kondori e do mulato Aleijadinho. Nelas o chamado por ele ‘senhor barroco americano’, designado como o verdadeiro instalado do que é

próprio da América, participa, vigia e cuida das duas grandes sínteses culturais que compõem o a raiz do barroco americano: a hispano-incaica e a hispano-negroide. Lezama afirma que a figura de Aleijadinho, cuja lepra se mantém na raiz prolífera de sua arte, provoca, multiplica, bate e acresce o hispânico ao negro.

“Ele próprio, poderíamos dizer, é o mistério gerador da cidade. (...) vive na noite, deseja não ser visto, rodeado dos sonhos dos outros, cujo mistério interpreta. Na noite, no crepúsculo da folhagem espessa e sombria, chega com a sua mula, e aviva com novas chispas a pedra hispânica com a prata americana, chega como o espírito do mal, que conduzido pelo anjo, obra na graça. São as chispas da rebelião que, surgidas da grande lepra criadora do barroco nosso, estão nutridas na sua própria pureza, pelos bocados do verídico bosque americano.” (Lima, 1988, p.106)

2- A Voz de Juana Inés: Aspectos de sua vida e obra

O objetivo principal desse capítulo é compreender o processo pelo qual sor Juana conseguiu revelar-se, propondo inclusive uma nova representação para o feminino, utilizando-se da estética artística vigente em sua época e das estruturas sociais e religiosas que a cercavam, respeitando o que considerava respeitável e criticando o que considerava digno de crítica, sempre com doçura e ironia inerentes, com extrema lucidez e sem amargura. Para tanto se utilizou como eixo temático assuntos referentes às cartas de Monterrey²⁰ e *Respuesta a sor Filotea*²¹, únicos documentos onde sor Juana escreveu de forma direta sobre suas opções de vida e inclinações literárias, além de oferecer também opiniões pessoais sobre vários assuntos e informações biográficas. Utilizou-se também poemas de sua autoria, trechos de cartas da Condessa de Paredes, escritos de alguns contemporâneos e algumas atas documentais, tudo isso com o intuito de construir uma compreensão da poetisa baseada nas vozes de seu tempo e espaço, em suas próprias percepções e concepções a respeito de fatos e ideias já tão explorados por biógrafos e estudiosos do mundo todo. Também se recorreu à contribuição de teóricos importantes como Margo Glantz, Beatriz Colombi, Ezequiel Chavez, Katherine Meyers, Octavio Paz e outros estudiosos.

²⁰ Carta escrita ao seu confessor, padre Núñez de Miranda, como resposta a duras críticas ao comportamento e produção literária que o mesmo tornara públicas, logo após a poetisa ter idealizado um dos arcos em honra da chegada dos novos vice-reis da Nova Espanha (Neptuno Alegórico) .

²¹ Resposta a sor Filotea (tradução nossa): Carta escrita ao arcebispo de Puebla (sob pseudônimo de sor Filotea) em resposta à publicação, sem a permissão da freira, da Carta Atenagórica, uma crítica teológica a um sermão pregado sessenta anos antes por padre Vieira, que também continha severas reprimendas ao comportamento, produção literária e estudos da freira.

Sor Juana Inés de la Cruz tem sido considerada como uma ‘mulher segundo seu tempo’, ou em outras palavras, alguém cuja existência e produção artística representou de forma plena o ‘espírito da época’²². Existem opiniões divergentes quanto ao período estético em que viveu, chega-se a considerar que o fato da freira-poetisa ter vivido dentro de normas sociais e religiosas carregadas de tamanha ortodoxia e cortesia teria diminuído a relevância de suas contribuições. Sob esta perspectiva, o período colonial em si, compreendido por muitas décadas como obscurantista, teria se encarregado de inibir a originalidade de sua obra. Aos defensores da concepção estética mais clássica, a própria estética barroca representaria prejuízo na qualidade artística do período em que a monja viveu e criou.

Vale destacar que ao considerar-se sor Juana uma ‘mulher de seu tempo’, não cabe categorizá-la como uma revolucionária, uma vez que nunca se posicionou com intenções claras de romper com as estruturas sociais, políticas ou religiosas de seu tempo. De forma alguma, porém, pode-se considerá-la uma reacionária, já que era capaz de identificar e denunciar tanto no passado quanto em sua contemporaneidade inúmeros pontos com os quais discordava, jamais se omitindo de falar sobre eles quanto teve oportunidade.

Pode-se inferir sim na poetisa mexicana um certo conservadorismo, pois a mesma através de sua ‘*discreción*’²³, vivia como alguém que reconhece a importância do passado na construção do presente e é capaz de respeitar os dogmas religiosos e protocolos da corte, tornando-se conhecida por isso e agindo de forma lúcida nos meios em que se relacionava, não apenas por razões óbvias de sobrevivência – não se pode esquecer que existia sob o véu da Inquisição – mas também por questões de fé pessoal e de respeito às instâncias que regiam seu círculo social. Essa habilidade para transitar pelas diversas áreas de convívio e influência com diplomacia e inteligência, garantindo assim condições de sobrevivência e expressão, foi imprescindível para uma ‘hija de la Iglesia’²⁴ dotada de habilidades extraordinárias e depois órfã. Por outro lado, nunca se isentou de reconhecer, o que de obsoleto e prejudicial existia,

²² Do alemão *Zeigeist*, significa o conjunto do clima intelectual e cultural, numa certa época, ou as características genéricas de um determinado período de tempo. Conceito muito usado pelos românticos como um argumento histórico de sua defesa intelectual e, também por Hegel, que acreditava que a arte reflete, por sua própria natureza, a cultura da época em que esta foi feita, arte e cultura sendo, portanto, conceitos inseparáveis, o artista e seu trabalho representando o produto direto de sua época.

²³ Compreendida em seu tempo como uma habilidade de transitar em todas as esferas com elegância e assertividade, agindo com diplomacia, conhecendo e dominando os protocolos e regras sociais vigentes garantindo assim uma conduta adequada que, inclusive, garantisse proteção, favores e segurança.

²⁴ Filha da Igreja (tradução nossa): termo utilizado para designar crianças nascidas de relacionamentos ilegítimos ou casais não casados formalmente.

nos muitos costumes e valores que norteavam seu tempo e espaço, falando sobre eles com ironia e leveza próprias, acabando por pagar um alto preço por sua integridade.

Utilizando-se de seus talentos, de sua sensibilidade e daquilo que ela mesma vai chamar de ‘un natural tan blando y tan afable’²⁵ (OC, IV, p.451), sor Juana consegue transcender ao dogmatismo e, mesmo que restrita às molduras impostas por sua época é capaz de inscrever, nas pedras do tempo, concepções de mundo e de vida bastante originais. Como se pretende demonstrar a seguir, o uso dos recursos da estética barroca foi essencial para a atuação criativa e conceitual de sor Juana. As fórmulas cortesãs, os labirintos verbais, o uso dos paradoxos, jogos metafóricos e demais acessórios estilísticos tão característicos da estética vigente em sua época, propiciaram os espaços e efeitos necessários para que suas verdades fossem desveladas aos olhos adequados. Desta forma, sendo sor Juana quem era e vivendo onde vivia, ter sido uma mulher de seu tempo, foi o que de melhor poderia ter lhe acontecido e ao que parece, a monja compreendeu isso perfeitamente.

2.1- ‘Aquilo que não pode ser dito’

Oyame con los ojos
ya que están tan distantes los oídos,
y de ausentes enojos
en ecos de mi pluma mis gemidos;
y ya que a ti no llega mi voz ruda,
óyeme sordo, pues me quejo muda.²⁶
(OC, I, p.455)

A Nova Espanha foi um momento único na história do México e em nada se parece com o período pré-colombiano, não se parecendo nem mesmo com a própria Espanha. “Sobre os restos da Nova Espanha levantou-se um México menor e mais pobre: o México republicano de Juarez e seus sucessores. Essa terceira sociedade mexicana (...) ainda está em formação”. (Paz, 1998, p.31) Embora não tivesse autonomia, o reino da Nova Espanha não funcionava como uma colônia propriamente dita, ao contrário, era outro dos reinos de Castela, Navarra e Aragon. Não havia uma burguesia ou uma classe intelectual que criticasse o sistema

²⁵ Uma natureza tão branda e tão afável (tradução nossa)

²⁶ Ouve-me com os olhos,/já que estão tão distantes os ouvidos,/ e de ausentes desgostos/ nos ecos de minha pluma meus gemidos;/ e já que a ti não chega minha voz bruta,/ ouve-me surdo, pois me queixo muda. (tradução nossa)

monárquico ou a Igreja e como na própria Espanha, os motivos religiosos direcionavam-se no sentido de estender uma ortodoxia e não para escapar dela, como ocorria nas colônias norte-americanas. Tais elementos tornam a história do México, se comparada a outras colônias da América Latina, bastante excêntrica. A ação colonizadora espanhola, embora com características de iniciativa privada, foi também uma empreitada imperial - uma fusão do militar, do religioso e do político. “Duas palavras definem a expansão hispânica: conquista e evangelização.” (Paz, 1998, p.32)

Embora a Nova Espanha fosse um reino como os outros do império espanhol, os *crioullos* (brancos nascidos na Nova Espanha, descendentes de europeus) não eram considerados espanhóis e essa desigualdade acabou por gerar conflitos que culminaram na Independência do México. A estrutura interna da Nova Espanha estabeleceu-se de forma a que a Espanha governasse o México e os espanhóis se mantivessem acima na escala social, sendo que a Espanha tirava do México mais riquezas do que levava. Mesmo assim, no final do século XVII e início do XVIII, o México se desenvolveu e a Espanha, totalmente na defensiva na Europa, entrou numa decadência tão acelerada quanto sua ascensão anterior.

Organizada com um forte Estado centralizado e poderosa burocracia, a Nova Espanha protegeu as particularidades e jurisdições privilegiadas. Havia leis especiais para cada um dos diferentes grupos étnicos existentes (negros, mulatos, mestiços, crioullos e espanhóis), ordens religiosas e a Igreja secular, também para as diversas classes profissionais, tudo isso funcionando de forma bastante hierárquica e paternalista. Vale salientar que nenhum destes grupos nunca teve qualquer representação política e que ao final do século XVII, mais da metade de toda a terra disponível pertencia à Igreja. Como na monarquia espanhola, o dirigente (rei, príncipe ou vice-rei) era visto como encarnação do desígnio divino, muito embora no caso da gestão de governo espanhola, os vice-reis permanecessem pouco tempo na função para evitar ambições indesejáveis, lealdade garantida inclusive mantendo filhos e familiares do vice-rei na corte espanhola durante sua atuação.

A Nova Espanha era um intrincado tecido de influências, poderes e jurisdições; diante do poder político e judicial do vice-rei e a Audiência, o poder moral e religioso do arcebispo do México. Este, por sua vez, tinha um rival no bispo de Puebla, a outra grande cidade. E ambos deviam enfrentar as poderosas ordens religiosas. As divergências entre os príncipes da Igreja podiam ser terríveis, como comprovou amargamente, no fim de sua vida, sóror Juana Inés de la Cruz. (Paz, 1998, p.46)

Foi uma típica sociedade de corte, influenciada não apenas na vida política e administrativa, mas também e principalmente nos padrões da vida social. Sem visualizar este contexto de vida cortesã fica muito difícil compreender a vida e a obra de Sor Juana, uma vez que ela não viveu na corte apenas no início de sua juventude, mas toda sua vida pode ser definida como “a história de suas relações, ao mesmo tempo íntimas, frágeis e instáveis, com o palácio do vice-rei” (Paz, 1998, p.48). A corte era o centro social, cultural, político e também escoadouro de costumes, modas, princípios morais, literários e estéticos. O Historiador Irving A. Leonard na obra *Baroque Times in Old Mexico (1959)*, associa o marquês de la Laguna e conde de Paredes, vice-rei e um dos protetores de sor Juana, a um governo tão libertino, faustoso e imoral quanto a Versalhes de Luís XIV.

Unidos a estes conceitos cortesãos que são opostos aos que caracterizam a moral burguesa - baseada em ascetismo, previdência, sobriedade – encontram-se valores religiosos ortodoxos, onde a honra era sinônimo de pureza de linhagem. Esta ortodoxia hispânica tem clara ligação com o *neotomismo* que considera a sociedade um sistema hierárquico onde cada indivíduo e grupo cumpre seu papel num propósito universal, em geral atribuído ao divino, sendo que a responsabilidade do rei não diz respeito ao povo, mas a Deus, a quem presta contas. A ortodoxia religiosa era a base de sustentação deste sistema político.

As aspirações dos *criollos*, sua necessidade de criar raízes na terra mexicana, sua fidelidade à Coroa espanhola e à igreja católica e sua ânsia de legitimidade, ainda não alcançada a despeito de seu poder econômico, jamais teriam sido expressadas não fosse pela liderança e pelo discipulado dos jesuítas, que se tornaram seus mestres, seus porta-vozes e sua consciência. A intenção jesuítica de conversão mundial, que abraçava até a perspectiva do sincretismo religioso mais esdrúxulo, com o fim de alcançar seus fins de ampliação do reino terreno da igreja, parecia muito mais a sobrevivência da velha tentação, incitada por Constantino, de unir de vez templo e palácio. A união tripla de humanismo, criollos e jesuítas, cuja intenção era a de formar um império mexicano, a partir de uma união da cosmovisão europeia e indígena, acabou fracassando por simplesmente não levar em conta a existência dos mestiços e a possibilidade de uma derrota espanhola diante da França.

O convento e a Universidade também defendiam a Nova Espanha do tempo. A *neo-escolástica* estabelecera as bases de uma sociedade feita para durar em cada sala de aula e em cada cela de celibatários eruditos, tal sociedade ansiava pela imortalidade, não havia culto ao progresso, aspirava pela estabilidade e pela permanência – a eternidade. Não havia crítica e,

portanto, não havia mudanças. Apesar de mais forte, próspera e civilizada que a Nova Inglaterra, a Nova Espanha era fechada para o exterior e para o futuro. Embora tida como uma sociedade culta, só uma minoria tinha acesso às duas grandes fontes de conhecimento da época: a Igreja e a Universidade. A cultura da Nova Espanha era douta e para doutos, centralizada na Teologia, fundindo tradição cristã e humanismo clássico. Outra fonte de estética e cultura era a corte, com sua característica cultura algo hermética e profundamente estética. A cultura novo-hispânica foi predominantemente verbal: o púlpito, a cátedra e a tertúlia. Havia pouca publicação de livros e a literatura novo-hispânica foi minoritária, douta, acadêmica, muito dogmática, hermética, aristocrática, escrita e lida por homens – sendo assim, é surpreendente que um dos escritores mais relevantes da Nova Espanha tenha sido uma mulher e uma freira.

É fato que cada sociedade, mesmo as mais pós-modernas, produz seu próprio sistema de proibições e autorizações. Talvez para o leitor da atualidade, moldado sob a égide de tantas fragmentações e ausência de verdades absolutas ou referenciais definitivos, alheio às idiossincrasias e aos protocolos de uma sociedade cortesã ou religiosa, seja particularmente difícil um exercício de contextualização que lhe permita adentrar nessa concepção de vida tão outra que foi a da Nova Espanha. Essa realidade marcada por um lado, pela ortodoxia, com suas rígidas normas sociais, por outro, por um constante confronto étnico e cultural, sociedade cortesã e regida pela religiosidade, onde as relações estabelecidas definiam quem se era e onde, a adesão aos padrões morais e aos costumes, garantia a sobrevivência.

Vivendo em um mundo orientado para a religião, envolvida numa teia institucional que lhe dava como público leitor privilegiado arcebispos e vice-reis, para uma plena leitura e compreensão abrangente da vida e da obra de sor Juana faz-se necessário levar em conta os muitos silêncios que emolduram suas palavras. Tais silêncios são ricos de significados e dizem respeito não apenas às questões relativas aos dogmas e exigências da Igreja Católica, mas também aos aspectos relativos aos príncipes e suas muitas demandas. “A compreensão da obra de sor Juana inclui a da proibição que ela enfrenta. Seu dizer nos leva ao que não se pode dizer, este, a uma ortodoxia, a ortodoxia, a um tribunal e o tribunal, a uma sentença.” (Paz, 1998, p.19)

As coisas que não cabem em palavras são tema corrente na obra da freira. A necessidade de buscar significados ocultos por dentro de seus textos, não apenas naquilo que é manifesto, mas fazendo-se sensível ao que está latente, é ressaltada por ela mesma:

...es necesario ponerle algún breve rótulo para que se entienda lo que se pretende que el silencio diga; y si no, dirá nada el silencio, porque ése es su propio oficio: decir nada. (...) aquellas cosas que no se pueden decir, es menester decir siquiera que no se pueden decir, para que se entienda que el callar no es no haber qué decir, sino no haber en las voces lo mucho que hay que decir.²⁷(OC, IV, p.441-442)

Sendo assim, utilizando-se de recursos inerentes à estética barroca, portanto, do seu próprio tempo, sor Juana elaborava jogos sofisticados com as palavras. Por meio de pequenos labirintos conceptistas, de metáforas cultistas, de anamorfozes, de ironias, de contraposições e outros recursos, a poetisa ia criando um efeito que talvez pudesse ser explicado por Galileu de forma análoga à maneira com a qual compreendeu a obra de Bernini, ou seja, através do efeito óptico por ela gerado. Através de uma dinâmica baseada nas relações estabelecidas entre o que era obscurecido e o que era iluminado, o escultor conseguia mostrar ao observador exatamente o que pretendia mostrar. Sor Juana, por sua vez, utilizando-se das relações entre ‘o que é exposto’ e ‘como é exposto’ e ‘o que é ocultado’ e ‘como é ocultado’, revela ao leitor o que pretende que ele saiba.

Na *Respuesta a sor Filotea*, por exemplo, em muitos trechos, a ironia é o recurso que desencadeia o jogo de oposições, revelando ao leitor a real intenção da autora:

¿Qué entendimiento tengo yo, qué estudio, qué materiales, ni qué noticias para eso, sino cuatro bachillerías superficiales?²⁸ (OC, IV, p.444)

Y así, debajo del supuesto de que hablo con el salvo conducto de vuestros favores y debajo del seguro de vuestra benignidad, y de me habéis, como otro Asuero, dado a besar la punta del cetro de oro de vuestro cariño en señal de concederme benévola licencia para hablar y proponer en vuestra venerable presencia...²⁹(OC, IV, p.442)

No primeiro, embora haja um dado de realidade - uma vez que todos os livros e materiais liberados para o estudo da freira chegavam após a censura de seu confessor, resultando em grande número de autores já considerados obsoletos em sua época – sor Juana sabe perfeitamente de sua grande erudição e sabe também que seu destinatário a conhece, ao

²⁷ ...é necessário pôr-lhe algum breve rótulo para que se entenda o que se pretende que o silêncio diga; e se não, dirá nada o silêncio, porque este é seu ofício próprio: dizer nada. (...)...aquelas coisas que não podem ser ditas, é essencial dizer que não podem ser ditas, para que se entenda que o calar não é não se ter o que dizer, mas sim não haver nas palavras o muito que há para dizer. (tradução nossa)

²⁸ Que entendimento tenho eu, que estudo, que materiais, ou mesmo que notícias para tanto, senão quatro bacharelados superficiais? (tradução nossa)

²⁹ E assim, submissa à suposição de que falo com o salvo-conduto de vossos favores, e debaixo da proteção de vossa benignidade, e de que me haveis, como outro Assuero, dado a beijar a ponta do cetro de ouro de vosso carinho em sinal de conceder-me benévola licença para falar e argumentar em vossa venerável presença...(tradução nossa)

mencionar seus quatro bacharelados ‘superficiais’, não só demonstra seu conhecimento de forma geral, como valida sua plena capacitação para discutir e escrever sobre assuntos afins.

No segundo texto, nota-se na atitude de humildade aparente adotada pela freira, um viés de puro confronto frente a um opositor que não julgava de forma alguma mais digno queela, embora fosse sim detentor de mais poder, sendo inclusive capaz de colocá-la em risco, exatamente como o rei Assuero, que em sua conduta não mostrava sabedoria ou honradez destacáveis (haja vista sua atitude com sua primeira esposa, Vasti), mas que poderia causar a morte de Ester caso se recusasse a recebê-la. No tratamento respeitoso por parte da poetisa, embutiu-se a crítica pela forma acintosa como o bispo abusou de seu poder não só ao tornar públicas suas críticas a seu comportamento, mas também ao publicar sua crítica ao sermão de Vieira sem seu consentimento ou ciência – abuso este algo recorrente em sua carreira literária.

De forma mais direta, a monja escreve em seu soneto 150 a respeito do fardo que os aplausos excessivos representavam em sua existência, trazendo à tona a mesma contradição sobre a qual doña Leonor, personagem de ‘*Los Empeños de una Casa*’, tão bem vai dissertar em seu monólogo de apresentação. De diferentes formas e com variados recursos, sor Juana vai expressando o profundo desgosto que a fama e a admiração excessiva acabaram por lhe causar. No poema o sofrimento é mais agudo e o conhecimento surge como uma espécie de ‘presente de grego’, espécie de traição divina, uma vez que a elevação só a faz mais vulnerável e, seus talentos, ao tornarem-na tão admirada, ao mesmo tempo a impedem de receber empatia.

¡Tan grande, ay hado!, mi delito ha sido
que, por castigo de él, o por tormento,
no basta el que adelanta el pensamiento,
¿sino el que le previenes al oído?

Tan severo en mi contra has procedido,
Que me persuado, de tu duro intento,
a que sólo me diste entendimiento
por que fuese mi daño más crecido.

Dísteme aplausos, para más baldones;
subir me hiciste, para penas tales;

y aun pienso que me dieron tus traiciones

penas a mi desdicha desiguales,
 por que, viéndome rica de tus dones,
 nadie tuviese lástima a mis males.³⁰

No monólogo de doña Leonor fica clara a construção de um ícone, espécie de imagem de adoração em torno da personagem. (ver anexo D,p.83-85). Em breve tempo, a jovem se torna o centro das atenções (v. 315-317), logo as pessoas passam a venerar como talento inato coisas que ela conquistara com esforço (v.318-320), atribuindo-lhe cada vez mais a alcunha de exceção, de alguém distinta da realidade, ser mitológico, ‘monstro’. A seguir os aplausos passam a ser unânimes, independentemente da qualidade daquilo que é produzido (v.321-326) e passam a adorá-la como espécie de divindade, o ídolo que eles mesmos tinham criado (v.331-332), algo como um ‘bezerro de ouro’³¹. A lenda criada toma tal dimensão que até no estrangeiro se acreditou nas histórias contadas a seu respeito, inclusive nas falsas, suas prendas sendo muito aumentadas (v. 333-336). O monólogo segue descrevendo a construção de um culto que, se a princípio obteve adesão voluntária, posteriormente se tornou festejo cortesão obrigatório que não admitia desacordos. Para a personagem, o preço pago pelos aplausos foi sua despersonalização, o impedimento de ser sujeito de sua própria história, tornando-se objeto da projeção alheia. (v.359-364)

Todos os biógrafos e estudiosos de sor Juana são unânimes ao apresentá-la como alguém dotado de extraordinárias habilidades; Padre Calleja não encontra maneira de descrevê-la sem usar hipérboles; para Octavio Paz é a palavra sedução, com todas as suas conotações, o termo mais hábil para traduzir o tipo de atração produzido pela freira em todos que entram em contato com sua obra; Núñez de Miranda mostrou-se francamente aliviado ao vê-la optar pelos votos, pois temia que tanto sua espantosa erudição, quanto sua louvada

³⁰ Tão grande, ai, Fado!, meu crime tem sido/que, por castigo dele, ou por tormento/ não basta o que adianta o pensamento,/porém o que lhe advertes ao ouvido?/Tão severo contra mim tem procedido/ que me convenço, de teu duro intento,/de que só me deste entendimento/para que fosse meu dano mais crescido./ Deste-me aplausos, para mais pendões;/me fizeste subir para penas tais;/e ainda penso que me deram tuas traições/ penas desiguais às minhas desventuras,/ para que, vendo-me rica de teus dons/ ninguém tivesse pena de meus males. (tradução nossa)

³¹ Alusão ao trecho do Pentateuco em que o povo de Israel, em peregrinação no deserto, vendo que Moisés não descia do monte, julgando morto, constrói para si um ídolo e o adora. Episódio que resultou na quebra das tábuas da lei e no impedimento à toda aquela geração de adentrar a terra prometida.

beleza a tornassem a personalidade do século na Nova Espanha, o que de toda forma acabou por acontecer.

A grande admiração e espanto que causava naqueles que a conheciam ou ouviam falar dela transparece no monólogo de Leonor e no soneto 150, isso se por um lado a enaltecia, por outro lhe constrangia e causava sofrimento, ao final de sua vida corroborando para toda a conflitiva que encerrou sua produção literária e encurtou seus dias. O verdadeiro processo de mitificação, construtor da fama de tão excepcional criatura, tende a tranquilizar os que tentam assimilar sua jornada pelo universo literário do período colonial da Nova Espanha, embora por outro lado, ao retirar de sor Juana a possibilidade da normalidade, acaba-se também por neutralizá-la e, com ela, a enormidade de seu talento e erudição – uma vez que a despeito de sua genialidade e prodígio – sor Juana era sim uma mulher e, uma mulher crioula, condições essas irredutíveis de seu talento. (Glantz, 1995, p.8)

É a própria sor Juana quem oferece a pista daquilo que poderia se chamar de uma ‘escrita de perspectiva’ ao escrever o poema ‘A su retrato’, parecendo referir-se ao retrato feito por Miguel Cabrera, exposto do Museo Nacional de Historia na Cidade do México (ver anexo C), poema inspirado de outro composto por Góngora e que, como pode-se inferir do próprio texto, afirma que a representação não é o sujeito.

O poema de Góngora, elaborado com sua estética característica, traz em si uma reflexão mais linear, tratando da passagem inexorável do tempo, da finitude da vida e da beleza. Ao seu próprio modo, o mestre cordobês, também cria uma imagem estatuária, um padrão de feminino desejável, invejável, capaz inclusive de competir com as mais cultuadas belezas da natureza, mas que não dura, está condenado ao nada, pela ação da vida e do tempo.

Mientras por competir con tu cabello
Oro bruñido al sol relumbra en vano,
Mientras con menosprecio en medio el llano
Mira tu blanca frente al lilo bello;

Mientras a cada labio, por cogello,
Siguen más ojos que al clave temprano,
Y mientras triunfa con desdén Lozano
Del luciente cristal tu gentil cuello,

Goza cuello, cabello, labio y frente,
 Antes que lo que fue en tu edad dorada
 Oro, lilo, clavel, cristal luciente,

No sólo en plata o viola troncada
 Se vuelva, más tu y ello juntamente
 En tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.³²

O uso do retrato como estratégia política começa antes, mas ganha no período barroco uma ênfase especial. Carlos V, por exemplo, já se utilizava do trabalho de Ticiano todas as vezes em que pretendia ‘mudar de pele’, ou transformar a forma como seus súditos o enxergavam. Pintores como Ticiano, Rembrandt, Rubens e Velásquez, famosos ‘artistas de corte’, eternizaram imagens de reis, nobres, príncipes da igreja, cenas da corte e tudo que mais que por alguma razão da época, de alguma forma, fosse capaz de criar uma representação daquilo que se queria introduzido no imaginário dos que tivessem a oportunidade de contemplar tais obras. Ezequiel Chávez (1997) comenta que vários retratos foram feitos de sor Juana, alguns de quando vivia na corte, alguns já dos tempos no convento, alguns inclusive feitos por ela mesma, os dois mais conhecidos são atribuídos a um pintor chamado Miranda e, o de 1750, a Miguel Cabrera. A importância dos retratos no século XVII se encontra na intenção de mostrar, com a impressão geral da pintura certa representação da ‘interioridade’ do retratado, aspectos de sua personalidade que se decidia destacáveis, tornando esse conjunto de características algo conhecido e admirado ou temido pelo público, propiciando na resposta do público algum tipo de atitude para com o retratado ou para com a imagem que se fez dele. Para tanto, cada parte do retrato é pensada e elaborada para garantir esse efeito de percepção específico, com a inclusão de objetos que ajudassem a definir a identidade do sujeito.

Em seu poema ‘A su retrato’, sor Juana aprofunda e intensifica a discussão contida no poema de Góngora, incluindo maior nível de complexidade temática e introduzindo essa questão da representação de forma mais direta.

³² Enquanto, a competir com teu cabelo,/ouro reluzente ao sol reluz em vão/e com desprezo, caído ao chão,/ contempla tua branca frente o lírio belo. / Enquanto que ao lábio teu, para colhê-lo,/ seguem mais olhos que ao cravo temporão,/E enquanto triunfa com desdém vigoroso/ De luzente cristal teu gentil pescoço,/ goza colo, cabelo, lábios e frente,/Antes que o que foi em tua idade dourada/ Ouro, lírio, cravo, cristal luzente,/Não só em prata ou viola troncada,/ torna-se, mais teu e isso juntamente/ em terra, em névoa, em pó, em sombra, em nada. (tradução nossa)

Este, que ves, engaño colorido
 que del arte ostentando los primores,
 con falsos silogismos de colores
 es cauteloso engaño del sentido;
 este en quien la lisonja ha pretendido
 excusar de los años los horrores
 y, venciendo del tiempo los rigores,
 triunfar de la vejez y del olvido,
 es un vano artificio del cuidado,
 es una flor al viento delicada,
 es un resguardo inútil para el hado:
 es una necia diligencia errada,
 es un afán caduco y, bien mirado,
 es cadáver, es polvo, es sombra, es nada.³³(OC, I, p.387-388)

Nele a poetisa afirma a imprecisão dessa imagem montada de si mesma, do ícone construído, do personagem elaborado. Desmistifica o truque criado com o propósito de apresentá-la ao mundo sob determinadas cores, cores que combinadas em silogismos visam apregoar determinados valores, mas que apesar dos recursos artísticos investidos na elaboração do retrato e de toda a lisonja contida nessa construção, não é capaz de vencer os rigores do tempo, amenizar os horrores dos anos, triunfar sobre a velhice e o esquecimento – essas circunstâncias da realidade que se impõem implacavelmente e desmascara a futilidade da representação, a insanidade de tal empreitada, esforço que ao final, assim como a beleza ideal que não se mantém diante das imposições do real na concepção de Góngora, revela-se cadáver, pó, sombra, nada. No poema, Sor Juana revela ter plena consciência de que a representação criada em torno dela é ilusória, mero papel a ser representado, algo que com o passar dos anos e das cobranças vai se tornando cada vez mais pesado e que se, por um lado a

³³ Este que vês, engano colorido,/que, da arte ostentando os primores/com falsos silogismos de cores/é cauteloso engano do sentido;/este, em quem a lisonja tem pretendido/ desculpar dos anos os horrores,/e, vencendo do tempo os rigores,/ triunfar da velhice e do esquecimento,/ é um vão artificio do cuidado,/é uma flor ao vento delicada,/é um depósito inútil para o fado:/é uma néscia diligência perdida,/é um afã decrépito e, bem observado,/é cadáver, é pó, é sombra, é nada.

enaltece, eternizando sua erudição, também amplia a severidade de sua escolha de vida, a desumaniza e a limita, assim como à arte que produz.

Miguel Cabrera retrata sor Juana sentada ao lado de uma mesa, coberta com uma toalha vermelha, em seu escritório, vestida com seu hábito branco e negro, que lhe cobre todo o corpo, exceto seu rosto e suas mãos, cuja direita repousa sobre um livro, enquanto a esquerda segura contas do escapulário, no peito, de tamanho maior que seu próprio rosto, a freira ostenta o escudo da ordem religiosa a qual pertence. Atrás da freira, gigantes volumes de livros preenchem as estantes, dentro de um nicho, ao lado esquerdo do observador um relógio grande. De forma geral, os retratos da sor Juana freira querem mostrar ao observador um compromisso tanto com o conhecimento quanto com a religião, enquanto que os retratos da jovem Juana Inés destacam a majestade da vida na corte, sua beleza em flor e sua erudição, representada sempre pelo livro que carrega nas mãos. O artificialismo é bastante notório, característica própria da concepção barroca que enaltecia como sofisticação e nobreza, tudo o que fosse ‘montado’. Seguindo a risca a estética de seu tempo, o artista retrata sor Juana em um ambiente e com um figurino que causam ao observador uma impressão cênica, teatral. Como se pode observar não existem espaços vazios no quadro, sor Juana está rodeada pelos estudos e pelas obrigações de sua vida monástica, completamente preenchida. O escudo em seu peito, representando uma cena da Anunciação parece um pouco desproporcional, assim como o longo escapulário e o hábito que lhe cobre quase inteira, representando seu compromisso cabal com a vida religiosa. O capuz que emoldura seu belo rosto e as mangas largas que só lhe liberam as mãos, para quem conhece sua história, remete a um aprisionamento árduo de se vivenciar. A austeridade do quadro parece ser desafiada pela leveza das plumas sobre a mesa. O posicionamento da mão sobre o livro dá a impressão de um olhar tenso, atento para o observador, enquanto os dedos deslizam discretos na direção da pluma, talvez uma pista de sua subversão? O interesse pelo conhecimento e pela escrita ocupa enorme espaço no retrato que quiseram perpetuar, no entanto, foram essas as mesmas coisas que a condenaram ao final. Esse detalhe dá ao retrato de sor Juana algo diferente dos retratos políticos do cenário europeu, ao invés de eternizar a imagem das virtudes aceitáveis, acabaram por perenizar sua transgressão. Outro símbolo que chama a atenção é o relógio, objeto muito valorizado no período, considerado extremamente sofisticado, geralmente utilizado em retratos de diplomatas ou homens de extrema articulação política, bispos e príncipes da igreja, simbolizando o poder de ‘estar no lugar certo, na hora certa, com a palavra certa’, a graça de ‘saber contar os dias’, a sabedoria de ‘saber usar a época a favor de seus

interesses’ – tal detalhe traz para o retrato de sor Juana uma imagem de poder bastante inusitada para referir-se a uma mulher e freira.

Ao denunciar, com seu poema, a impossibilidade do retrato (ou da representação) de traduzir, ou transmitir, uma imagem fixa e perene, sor Juana acaba por ilustrar a subjetividade da arte barroca que ao invés de apresentar ao olhar do outro uma janela sobre o real, ou um vidro transparente, como pretendia o renascimento, prefere apresentar as possibilidades múltiplas da perspectiva, as percepções tornando-se muito mais impressionistas conforme as proporções vão se tornando mais expressionistas. A poetisa, ao desmistificar a imagem que intencionou criar para si, expõe uma armadilha, as entradas e saídas falsas de um labirinto composto pela representação criada, por sua interpretação e pelo uso que se faz desse conjunto. Sor Juana autoriza o observador/leitor a olhar ao redor, além do ponto da perspectiva imposta e nessa relação entre o ser e o parecer, entre o oculto e o revelado, descobre por meio de um saber calculado, os ditos por trás dos silêncios, ditos encriptados, que contém o que realmente deveria ser visto, conhecido e perene.

Para compreender melhor a construção da identidade mítica (ou discurso hagiográfico) em torno de sor Juana e os motivos e intenções pelos quais esse fenômeno se deu é necessário que alguns fatos sejam mencionados: Primeiramente, como comenta Angel Rama no livro ‘La Ciudad Letrada’ de 1984, o uso político da arte, assim como acontecia na Europa, foi extremamente frequente durante o vice-reinado. Ao comentar sobre a edificação de arcos triunfais para receber os novos vice-reis, o autor descreve a participação tanto de sor Juana quanto de Carlos de Sigüenza y Góngora, ambos redigindo textos que traziam luz sobre a tarefa social e política que correspondia aos intelectuais e, de como buscavam através de suas obras, integrar as diversas forças dominantes na sociedade, tanto com o objetivo de garantir favores quanto para exaltar o poder da figura do vice-rei naquela estrutura social.

Através de seus biógrafos e da própria sor Juana, sobretudo na *Respuesta a sor Filotea*, pode-se inferir como seu processo de mitificação vai sendo construindo e intuir os motivos, desde os episódios inusitados de sua infância até a impressionante vida no convento onde sua produção artística se plenifica, atravessando sua rápida, mas extraordinária passagem pela corte vice-reinal.

...no había cumplido los tres años de mi edad cuando enviando mi madre a una hermana mía, mayor que yo, a que se enseñase a leer en una de las que llaman Amigas, me llevó a mí tras ella el cariño y la travesura; y viendo que la daban lección, me encendí yo de manera en el deseo de saber leer, que engañado, a mi parecer, a la maestra, la dije que mi madre ordenaba me diese

lección. Ella no lo creyó, porque no era creíble; pero, por complacer al donaire, me la dio. Proseguí yo en ir y ella prosiguió en enseñarme, ya no de burlas, porque la desengaño a experiencia; y supe leer en tan breve tiempo, que ya sabía cuando lo supo mi madre, a quien la maestra lo oculto por darle gusto por entero y recibir el galardón por junto...³⁴(OC, IV, p.445)

Acuérdome que en estos tiempos, siendo mi golosina la que es ordinaria en aquella edad, me abstenía de comer queso, porque oí decir que hacía rudos, y podía conmigo más el deseo de saber que el de comer, siendo éste tan poderoso en los niños. Teniendo yo después como seis o siete años, y sabiendo ya leer y escribir, con todas las otras habilidades de labores y costuras que depreden las mujeres, oí decir que había Universidad e Escuelas en que se estudiaban las ciencias, en Méjico; y apenas lo oí cuando empecé a matar mi madre con instantes e importunos ruegos sobre que, mudándome el traje, me enviase a Méjico, en casa de unos deudos que tenía, para estudiar y cursar la Universidad.³⁵(OC, IV, p.446)

Sor Juana segue em sua carta, comentando sobre os muitos livros que leu na biblioteca do avô e, quando finalmente foi enviada ao México, impressionava a todos com sua memória e informação aprendida, com tão pouca idade, atribuindo um caráter inato à sua inclinação para o conhecimento, dando-lhe, assim, o atributo de dádiva divina, logo inquestionável. Numa sociedade religiosa e aficionada por hagiografias, apresentar sinais de uma ‘vocação’ desde a infância era imprescindível. Calleja já vislumbra seu destino no momento em que surgiu no mundo, quando conta que a freira nasceu “en un aposento que dentro de la misma alquería llaman La Celda; causalidad que, con el primer aliento, la enamoro de la vida monástica y la enseño à que eso era vivir, respirar aires de clausura.”³⁶(Nervo, 1910, p.13).

Nervo (1910), em sua releitura da biografia de Calleja, comenta que logo a fama de Juana Inés começou a despontar por toda a Cidade do México, onde não se encontrava ninguém semelhante a ela, mais surpreendente ainda que fosse uma moça pobre, provinda de

³⁴ ...não havia completado três anos quando, enviando minha mãe a uma irmã minha, maior que eu, para que lhe fosse ensinado ler em uma das que chamam Amigas, me levaram atrás dela o carinho e a travessura; e vendo que lhe davam, se acendeu em mim de tal forma o desejo de saber ler, que enganando, ao meu ver, à professora, lhe disse que minha mãe ordenara que me desse aula. Ela não acreditou, porque não era crível; mas, para comprazer à tamanha eloquência, deu-me as lições. Prossegui em ir e ela prosseguiu em ensinar-me, já não apenas por brincadeira, porque a desenganou a experiência; e eu soube ler em tão breve tempo, que já sabia quando soube de tudo minha mãe, de quem a professora escondeu o fato para lhe dar a satisfação por inteiro e receber o galardão por completo. (tradução nossa)

³⁵ Recordo-me que nesses tempos, sendo minha guloseima predileta a que é comum naquela idade, me abstinha de comer queijo, porque ouvi dizer que fazia estúpidos, e dominava-me mais o desejo de saber que o de comer, sendo este tão poderoso nas crianças. Tendo eu por volta de seis anos ou sete anos, sabendo já ler e escrever, com todas as outras atividades e trabalhos manuais que aprendem as mulheres, ouvi dizer que havia Universidade e Escolas em que se estudavam as Ciências, no México; e apenas ouvi, comecei a matar minha mãe com insistentes e importunos rogos para que, mudando-me a roupa, me enviasse ao México, em casa de alguns parentes que tinha, para estudar e cursar a Universidade. (tradução nossa)

³⁶ ...em um aposento que dentro da mesma vizinhança chamam ‘A Cela’; casualidade que, com o primeiro suspiro, a enamorou da vida monástica e a ensinou que isso era viver, respirar ares de clausura. (tradução nossa)

um *pueblo* ³⁷, uma vez que conhecimento semelhante ao dela não se achava, nem em mulheres mais velhas de melhores procedências. (p.23)

Aprendeu Latim em apenas vinte lições, estabelecia para si metas de aprendizagem, sendo rígida ao ponto de punir-se, cortando os próprios cabelos quando não correspondia às próprias expectativas.

Já vivendo na corte, como protegida de Leonor Carreto, esposa do Marques de Mancera, o evento no qual, impressionado com a cultura e precocidade da menina, o próprio Marquês, intrigado sobre a origem de tal virtude, querendo saber se era algo inato ou adquirido por esforço, permitiu que a jovem, na época com apenas 16 anos, fosse inquerida por cerca de 40 estudiosos - teólogos, escriturários, filósofos, matemáticos, historiadores, poetas e demais humanistas – é bastante conhecido. O resultado deste embate foi registrado pelo próprio marquês, comentado por Calleja e retomado por Nervo (1919): “que à la manera que un galeón real se defendería de pocas chalupas que le embistieran, así se desembrazaba Juana Inés de las preguntas, argumentos y réplicas, que tantos, que cada en en su clase, la propusieran.”³⁸(p.30)

E para estabelecer definitivamente a imagem da menina extraordinária, Nervo conclui sobre a atuação de sor Juana na corte: “Allí, pronto cautivó todos los corazones, se granjeó todos los sufragios, encadenó las admiraciones todas. Para ello tenía dos arbitrios invencibles: la bondad de su carácter, dulce y amable, y su sorprendente sabiduría y discreción.” (Nervo, 1910, p.28)³⁹

Naturalmente, não existem meios para se estudar a vida e a obra de sor Juana sem considerar a grande admiração, o verdadeiro espanto causado por sua figura. Por outro lado, conforme já dito, o processo de mitificação a transforma em um ser estranho, assombroso e isso tranquiliza aos que buscam compreender sua trajetória pelo mundo das letras barrocas da Nova Espanha – ao fazê-la lenda, se relativiza o feito, para muito absurdo, de que talento tão grande tenha pertencido a uma mulher prodígio, sim, mas ainda assim mulher e criolla. (Glantz, 1994, p.XIV)

³⁷ Povoado (tradução da autora)

³⁸ “Da maneira que um galeão real se defenderia de poucos botes que investiram contra ele, assim se desembaraçava Juana Inés das perguntas, argumentos e réplicas, que tantos, casa um em sua área, lhe propuseram”. (tradução da autora)

³⁹ Ali, logo cativou todos os corações, granjeou todos os votos, conquistou todas as admirações. Para isso tinha dois meios invencíveis: a bondade de seu caráter, doce e amável, e sua surpreendente sabedoria e discrição. (tradução da autora)

Don Carlos de Sigüenza y Góngora, poeta e seu contemporâneo, amigo e admirador, relata, também de forma hiperbólica, a impressão que os talentos de sor Juana lhe causavam:

...manifestar a mundo cuánto es lo que atesora su capacidad en la enciclopedia y universalidad de las letras, para que se supiera que en un solo individuo goza México lo que, en siglos anteriores, repartieron las Gracias a cuantas doctas mujeres son el asombro venerable de las historias. ⁴⁰(Sigüenza y Góngora apud Glantz, 1994, p.XV)

Deslindar sua obra é sempre interessante, o personagem representado por ela desperta sempre enorme curiosidade: nos homens por ter sido mulher, nas mulheres porque é possível reconhecer nela aspectos de uma luta feminista e adotá-la como modelo, nos meios religiosos porque, independentemente de qualquer coisa, foi uma freira até o final de seus dias e jamais abdicou de sua fé; nos poetas e críticos literários, porque além de talentosa poetisa, foi também grande intelectual e cientista; e nos intelectuais por poderem inclui-la – por sua intensa atividade filosófica e opiniões transgressoras para o seu tempo – à suas próprias opiniões sobre o mundo. Cada uma dessas abordagens carrega um desejo e uma intenção de utilizá-la como elemento central ou bandeira, de uma teoria ou ideologia. (Glantz, 1994, p.XIX)

Conforme já mencionado, a enorme ‘discreción’ de sor Juana acabou por abrir-lhe muitas portas e permitiu que, num período onde a publicação de obras literárias era difícilíssima - especialmente para mulheres, que inclusive tinham seus trabalhos usurpados e publicados por homens - seu trabalho fosse não só publicado, como divulgado até na Europa, sempre com críticas muito positivas e admiração de muitos. Obviamente, uma freira-poetisa era algo que, dentro de uma sociedade com tais peculiaridades, se por um lado representava um assombro, por outro era extremamente perigoso. Como admitir que uma mulher, para quem os lugares sociais eram já muito bem demarcados e os destinos previamente estabelecidos, ainda mais uma monja para quem se reservava o silêncio, a castidade e a clausura, pudesse ter tal domínio da palavra, tal alcance da expressão, tal dimensão de relacionamentos? Ao transformá-la em ‘Musa’, ‘Eleita de Apolo’, ‘Minerva Indiana’, ‘Sibilla’ e outros títulos com os quais as exaltam, pode-se inscrevê-la em uma seção especial, “...una galería de retratos en donde las mujeres ocupan el lugar que les corresponde como modelos de imitación, se completa así una taxonomía sobre lo femenino que tranquiliza a sus detractores y, de paso,

⁴⁰ ...manifestar ao mundo quanto é o que entesoura sua capacidade na enciclopédia e universalidade das Letras, para que se saiba que em um só indivíduo goza México o que, em séculos anteriores, repartiram as Graças a quantas doutas mulheres são o assombro venerável das histórias.

protege a las mujeres.”⁴¹(Glantz, 1994, p.XXII) Afinal, se sor Juana é alguém ‘sobrenatural’, as naturais não lhe podem alcançar ou agir como ela. Ao ‘enquadrar’ sor Juana nesse grupo de heroínas, configura-se um estereótipo a partir de um elenco de virtudes aplicáveis a uma mulher, acisoladas quando se tratava de uma freira e sofisticadas ao máximo quando essa freira era sor Juana. Partindo-se do que se considerava normal, construía-se uma prática, configurando em ritualização de gestos específicos e aquilo que se poderia chamar de ‘retórica cortesã’ (sintetizada em palavras de decoro e discrição) exacerbava-se na prática conventual.

De início, sor Juana é concebida como musa, termo coerente com suas inclinações literárias. Cada publicação sua é recebida com elogios hiperbólicos, algo natural em uma época em que aclamações superlativas são lugar-comum da cortesia. De musa vai à pitonisa, de pitonisa à Fênix e, portanto, de peça de museu a monstro. A poetisa é consciente de sua situação na corte, tem total autocritica de seu lugar de atração e o despreza, tenta recolocar-se em outro ao optar voluntariamente pelo convento, mas lá outro papel a aguardava e, novamente, a expectativa alheia lhe nomeia, agora querem fazê-la santa.

2.2 - ‘Saber responder’

Tanto na *Carta de Monterrey*, escrita a seu confessor, padre Núñez de Miranda, como resposta a suas críticas e intrigas, quanto na *Respuesta a sor Filotea*, escrita cerca de dez anos depois à Fernandez de Santa Cruz, por ocasião da publicação não consentida da crítica ao sermão de Vieira, sor Juana inicia suas missivas, os dois textos mais reveladores escritos por ela a respeito de si mesma, desculpando-se pela demora em responder.

Embora ambas as cartas tenham sido escritas a clérigos com o objetivo de estabelecer uma linha de defesa frente a acusações e reprimendas relacionadas à sua intelectualidade e produção literária, existem diferenças importantes entre as duas no que tange a estrutura, teor e conteúdo.

A *Carta de Monterrey* é escrita de forma direta a Antonio Núñez de Miranda, importante personagem na vida de Juana Inés, seu confessor da vida inteira, homem de sua confiança e

⁴¹ ...uma galeria de retratos onde as mulheres ocupam o lugar que lhes corresponde como modelos de imitação, se completa assim, uma taxonomia sobre o feminino que tranquiliza a seus detratores e, de passagem, protege as mulheres. (tradução nossa)

amigo íntimo, cuja atitude no final de sua vida acaba por revelar muito de seu verdadeiro caráter.

...suplico no tenga esta ingenuidad a atrevimiento, ni a menos respeto, sino a sencillez de mi corazón con que no sé decir las cosas sino como las siento, y antes he procurado hablar de manera que no pueda dejar a V.R, rastro de sentimiento o quejas...⁴²(Carta de la Madre Juana Inés de la Cruz al R.P.M. Antonio Nuñez, de la Compañía de Jesús)

Foram muitas as mulheres na vida de padre Núñez. A mais amada certamente foi a Virgem da Puríssima Conceição, dela esteve enamorado desde a primeira vez em que a viu, tendo sido o foi prefeito da Congregação da Puríssima por trinta e dois anos (1663-1695). Méndez (2005) relata a publicação, em 1755, de um artigo no *Zodiaco Mariano*, denominado *De la bellissima imagen de la Purísima que se venera en la capilla de su Congregación en el Colegio Máximo de México*⁴³, contando que padre Núñez costumava durante suas férias passar em um engenho de açúcar chamado Malinalco e que ficara absolutamente impressionado com a imagem da Virgem que ali se venerava, sua devoção pela imagem chegou a tal ponto que passou a desejar ardentemente subtraí-la ao engenho para que pudesse adorá-la mais apropriadamente, com a reverência devida. Desta forma, com piedoso atrevimento, decidiu roubá-la. Em janeiro de 1677, Núñez tornou-se reitor do Colégio Máximo de San Pedro y San Pablo e decidiu então levar a estátua para lá secretamente, fazendo dizer que iria restaurá-la e substituir-lhe o corpo, que era uma armação de madeira. O que de fato ocorreu foi que levou o rosto e as mãos da estátua para a Congregação da Puríssima para poder contemplá-la quantas vezes quisesse sem precisar sair da Cidade do México. Quando os escravos do engenho notaram o engano, disse a eles que a estátua tinha se renovado milagrosamente. (p.203)

O trabalho de um ‘guardião de almas’, ou confessor de freiras, envolvia reger o modo de agir das monjas e, mais do que isso, atuar diretamente sobre sua forma de pensar, de certa forma desapropriando-as da liberdade tanto física quanto mental. Embora não privassem suas ‘confessandas’ da faculdade de pensar, sempre que algum desvio ameaçava surgir, não permitiam que saíssem dos limites rigidamente delimitados ou que desobedecessem as normas – as monjas haviam se destinado ao serviço de Deus e para tanto lhes cabia resignar-

⁴²...suplico não tenha essa ingenuidade a atrevimento, nem a menos respeito, mas a simplicidade de meu coração com que não sei dizer as coisas de outro modo que não seja como as sinto, e antes tentei falar de maneira que não possa deixar a V. Reverendíssima rastro de sentimento ou queixas. (tradução de Wladir Dupont)

⁴³ Da bellissima imagem da Puríssima que se venera na capela de sua Congregação no Colégio Máximo de México. (tradução da autora)

se totalmente à Sua santa vontade. Todos os seus pensamentos e ações deviam ser para Sua glória. (Mendez, 2005, p.206)

É sabido que padre Núñez não era particularmente um admirador das mulheres. Juan de Oviedo, biógrafo de padre Núñez o descreve como um jesuíta de singular vigilância e cuidado da castidade, que andava sempre com zelo extremo, evitando qualquer situação mesmo remota em que pudesse colocar-se em perigo de cair em tentação. Quando na presença de senhoras, evitava olhá-las no rosto ou mesmo em suas roupas, não permitia em nenhuma hipótese ser tocado por elas, nem beijar suas mãos; não as visitava sem motivo importante, máxima cautela e circunspeção; não se permitia ter amizade íntima com nenhuma pessoa que não fosse religiosa, mesmo que fosse um homem santo e discreto, para ter mais ainda fechada qualquer porta que lhe obrigasse a conviver com mulheres. Nem mesmo suas filhas de confissão costumava visitar sem motivo e quando fazia, suas visitas eram curtas, sendo ainda mais vigilante quando adentrava conventos de monjas. Obviamente sua atitude como confessor precisava ser carinhosa, paciente e acolhedora, como a de um pai diante de filhas que nunca chegariam a uma maioria intelectual. (Mendez, 2005, p.210)

Ao padre Núñez - que independentemente de aversões pecaminosas, documenta o baixo conceito que mantinha das mulheres, especialmente se lhes comparava com os homens, dizendo que não podia “...haber disculpa para a ignorancia, ni siquiera en un ser tan proclive a ella como es la mujer”⁴⁴ (Arriaga apud Mendez, 2005, p.208) – conhecer alguém como sor Juana deve ter sido simplesmente espantoso. Talvez o mesmo encanto e desejo desesperado de manter por perto a imagem daquela Virgem, tenha se repetido com Juana Inés e mais uma vez ele conseguiu. Porém mais do que tê-la próxima dele, influenciá-la, ouvi-la e participar ativamente de sua vida, em algum momento precisou dominá-la, humilhá-la e reduzi-la, mais uma vez seu amor amputa.

A razão apresentada ao padre por sua demora em responder-lhe é atribuída a uma necessidade de não prejudicar com a má fama que vinha adquirindo, por conta das críticas públicas dele, tanto o bom nome da comunidade religiosa em que estava inserida, quanto a reputação de sua família.

...soy la única repreensible en las conversaciones de V.R. fiscalizando mis acciones con tan agria ponderación como llegarlas a escándalo público, y otros epítetos no menos horrorosos, y aunque

⁴⁴ Haver desculpa para a ignorância, nem sequer num ser tão propenso a ela como é a mulher. (tradução da autora)

podiera la propia conciencia moverme a la defensa, pues no soy tan absoluto dueño mi crédito, que no esté coligado con el de un linaje que tengo, y una comunidad en que vivo...⁴⁵ (Carta de la Madre Juana Inés de la Cruz al R.P.M. Antonio Nuñez, de la Compañía de Jesús)

Outro fator que a impedia foi, sem dúvida, o afeto que sentia por ele após tantos anos de convivência e de confiança, denotando a mágoa com que se dispunha a escrever-lhe em defesa própria: “...com tudo isso, quis sacrificar o sofrimento à suprema veneração e filial carinho com que sempre respeitei V. Reverendíssima querendo mais ainda que caíssem sobre mim todas as objeções...” (Cruz apud Paz, 1982, p.675) Também temia não encontrar uma maneira de responder às acusações dele sem desrespeitá-lo: “...que não parecesse que passava eu a linha de meu justo e devido respeito em redarguir a V. reverendíssima...” (Cruz apud Paz, 1982, p.675), lembrando que Nuñez de Miranda era também um qualificador da Inquisição e gozava de imensa credibilidade: “...que lhe ouvem como a um oráculo divino, e que quanto maior é sua autoridade tanto mais fica prejudicado meu crédito.” (Cruz apud Paz, p.675)

O silêncio inicial da poetisa baseou-se numa esperança de que, ao manter-se calada diante das reprimendas, poderia aplacar a ira do padre, mas percebendo que isso mais ainda insuflava suas críticas, determinou-se a responder-lhe, tentando evitar que ele se tornasse seu inimigo, mas já sem ilusões de conseguir manter a relação amigável. Sor Juana segue em uma linha de defesa direta, descrevendo as várias ocasiões em que o talento para compor os “negros versos de que o céu, tão contra a vontade de V.Reverendíssima..” (Cruz apud Paz, p.675) haviam lhe dotado fora usado em prol das exigências tanto da corte quanto da igreja, sendo inclusive publicados, muitas vezes, em seu nome, sem seu consentimento, alguns dos quais inclusive corrigidos por ele.

A respeito do Arco da Igreja, obra elaborada quando da chegada dos marqueses de La Laguna e que parece ter escandalizado particularmente padre Nuñez, sor Juana afirma tê-lo feito por ordem do Exmo.Sr.Arcebispo e com o consentimento da Madre Priora do Santa Paula, impondo-lhe tais circunstâncias, pede ao confessor alguma empatia:

Ahora quisiera yo que V.R. con su clarísimo juicio se pusiera en mi lugar y consultara ¿qué respondería en este lance? ¿Respondería que no podía? Era mentira. ¿Qué no quería? Era inobediencia. ¿Qué no

⁴⁵...sou a única repreensível nas conversas de V.Reverendíssima, fiscalizando minhas ações com tão azeda ponderação e aproximando-as do escândalo público, e outros epítetos não menos honrosos, e embora pudesse a própria consciência levar-me à minha defesa, pois não sou tão absoluta dona do meu crédito que não esteja coligado com o de uma linhagem que tenho e uma comunidade em que vivo...(Tradução de Wladir Dupont)

sabía? Ellos no pedían más que hastadonde supiese. ¿Qué estaba mal votado? Era sobredescarado atrevimiento, villano y grosero desagradecimiento a quien me honraba com el concepto de pensar que sabía hacer una mujer ignorante, lo que tan lucidos ingenios solicitaban: luego no pudo hacer otra cosa que obedecer.⁴⁶ (Carta de la Madre Juana Inés de la Cruz al R.P.M. Antonio Nuñez, de la Compañía de Jesús)

A utilização de uma linguagem clara, tensa e interrogativa e a escolha de um vocabulário mais agressivo (mentira, desobediência, descarado, atrevimento, vil, grosseiro) chama a atenção quando comparadas ao habitual modo cortesão e ‘discreto’ com o qual, em geral, a poetisa escrevia. Tendo em vista o tempo que aguardou para redigir essa resposta, suportando calada a afronta, infere-se a força do sentimento com o qual escrevia, o tamanho da indignação diante da maneira com a qual vinha sendo tratada por seu confessor – sor Juana sentiu-se traída por ele e o resultado desse embate foi um longo rompimento, apenas reatado quando, em virtude das circunstâncias gravíssimas nos anos finais de sua vida, a freira se vê obrigada a capitular.

Na opinião de Ezequiel A. Chavez, a monja e seu confessor, ambos sinceros em sua fé e convicções, ambos admiráveis em suas devoções, diferiam de forma dramática na conceituação daquilo que o estudioso vai chamar de ‘conceito de vida melhor’:

Tan distintos, como pueden serlo la que acude a la ventana apenas el ala de un pájaro roza las vidrieras, y se le va el alma tras el vuelo de ese pájaro – más allá de donde el pájaro mismo va – y sigue volando hasta las más distantes estrellas; más lejos todavía, hasta la misma luz increada..., y, el que todo medita y calcula, pensando, primero, en su propio perfeccionamiento; considerando, luego, el modo de servir a sus prójimos, material y espiritualmente, y sirviéndolos, en efecto (...) pero con los pies bien puestos en la tierra, sin vuelo que lo lleve fuera de lo tangible, inmediato y directo.⁴⁷(Chavez, 1997, p.208)

Sor Juana e seu confessor, vivendo existências paralelas - ele doutrinado pelas concepções jesuíticas de salvação e exercícios espirituais e ela, envolvida com a busca pelo conhecimento e em exercícios de sabedoria – em concepções de vida talvez, de certo modo,

⁴⁶Agora quisera eu que V.Reverendíssima, com seu claríssimo juízo, se pusesse em meu lugar e consultasse, o que responderia nesse lance? Responderia que não podia? Era mentira. Que não queria? Era desobediência. Que não sabia? Eles não pediam mais do que eu soubesse. Que estava mal votado? Era muito descarado atrevimento, vil e grosseiro mal agradecimento a quem me honrava com o conceito de pensar que sabia fazer uma mulher ignorante, o que tão lúcidos engenhos solicitavam: assim não pude fazer outra coisa a não ser obedecer. (Tradução de Wladir Dupont)

⁴⁷ Tão diferentes, como podem ser a que corre até a janela no momento em que a asa de um pássaro roce as vidraças, e se vai sua alma atrás do voo deste pássaro – mais além de onde o pássaro mesmo vai – e segue voando até as mais distantes estrelas; ainda mais longe, até a luz mesma não criada..., e ele, que tudo medita e calcula, pensando, primeiro, em seu próprio aperfeiçoamento; considerando, logo, o modo de servir a seus próximos, material e espiritualmente, e servindo-os, de fato (...) mas com os pés bem postos na terra, sem voo que o leve fora do tangível, imediato e direto. (tradução nossa)

até mesmo antagônicas, mas que por força das circunstâncias se aproximam, depois se afastam, divergem e ao final convergem, em recíproca tolerância. Ambos admiráveis e completamente incompatíveis. Ainda assim, mesmo ciente das imensas diferenças que sempre os afastaram, sor Juana não consegue entender a atitude do padre ao difamá-la daquela maneira: “Em que se funda, pois, essa irritação?” (Paz, 1982, p.681) Qual o real motivo para que, diante de tamanhas evidências das habilidades de sor Juana e da aprovação recebida de tantas autoridades, inclusive eclesiásticas, padre Núñez insistia em reduzi-la? Ou como, nas belas palavras de Chavez: “Por qué no recordar que en la naturaleza hay el duro roble y hay la rosa espléndida?”⁴⁸ (1987, p.208) Por que obrigar a alguém que se ama, utilizando-se para isso o fato de que é amado a aderir ao conceito de vida daquele que o ama?

Padre Núñez era trinta e três anos mais velho do que sor Juana, desde moço era muito conhecido por sua rigidez, resistência e resolução. Foi educado por um mestre de noviços cruel e violento que lhe impunha severas mortificações, duras penitências e lhe exigia perfeição inalcançável. Missionário, cuidador dos necessitados, inquisidor, severo observador da boa conduta em si e nos outros, zeloso seguidor de normas, muitas das quais ele mesmo criava. Segundo padre Oviedo, seu biógrafo, o voto de pobreza, assim como o de obediência eram seus prediletos. Exibia sua humildade literalmente ao vestir-se com andrajos e usando piolhos como ostentação. (Glantz, 1994, p.L) A incoerência de tamanha austeridade, sobretudo na observação do voto de pobreza e em algumas das cobranças de padre Núñez, se revela no fato de que, no período colonial, a cortesia concedia favores de ordem financeira, sendo que na Nova Espanha nenhum convento seguia rigidamente o voto de pobreza, a começar pelo valor do dote de ingresso, que era caríssimo, e sem o qual ninguém ingressava na vida monástica.

Sor Juana, que afirma dever a Deus “un natural tan blando y tan afable”⁴⁹ (OC, IV, p.451), mostrava-se sempre harmoniosa e tão múltipla em talentos e interesses. Educada na corte da bondosa doña Leonor Carreto e do olhar paternal do Marquês de Mancera. Como poderia sor Juana - livre em seus pareceres, contrapondo ideias apenas pelo prazer do diálogo, com a alma sempre exposta através das janelas abertas de seus olhos curiosos, ardente e ávida, estudando e lendo tudo que lhe caísse no interesse, naquela aparente desordem muito própria dos artistas, tudo isso tornando seu espírito cada vez mais belo – ter se confessado durante tantos anos com aquele homem que era inteiro ordem, regra, método e rigor? Ele, jesuíta,

⁴⁸ Por que não recordar que na natureza existe o duro carvalho e exista a rosa esplêndida? (tradução)

⁴⁹ Uma natureza tão branda e tão afável (tradução nossa)

obcecado pela perfeição, homem de serviço. “Ella, la hermana de la sabia Santa Paula, de espíritu abierto y libre; la hija de san Jerónimo, del grande enamorado de la sabiduría” (Chavéz, 1997, p.211), sempre envolvida pelos personagens de sua imaginação, pelos panoramas de sua visão interior. Guardadas as devidas proporções, sor Juana diante de Núñez de Miranda era um Jesus Cristo vivendo na Graça diante de um sinédrio repleto de fariseus lhe condenando por curar no sábado. Essa comparação vai ser usada por ela mesma na *Respuesta a sor Filotea*, ao afirmar que ao sábio o que lhe cabe é a coroa de Cristo. Ao final, também a poetisa sucumbe diante da fúria legalista.

Diante de tudo isso, não é em vão que, como conta padre Oviedo, ao ver Juana Inés “en la licenciosa corte”⁵⁰ do vice-rei marquês de Mancera, acreditou que “estaba en riesgo de perderse a cada instante, de causar la perdición de muchos”⁵¹ con su “discreción y gracia en el hablar”⁵², “lo elevado de su entendimiento y lo singular de su erudición”⁵³, todo eso somada à sua “no pequeña hermosura”⁵⁴, considerou que “no podía Dios enviar azote mayor a aqueste reino, que si permitiese que Juana Inés se quedara en la publicidad del siglo”⁵⁵, o que de qualquer maneira acabou acontecendo. Alegrou-se tanto ao vê-la conduzir-se ao convento que pagou pela festa, criando com as próprias mãos luminárias para o evento. A verdade é que, quando a conheceu, viu uma força a ser adestrada, segundo sua própria concepção de salvação. (Chavez, 1997, p.215) Concepção esta que não considerava a busca pelo conhecimento como um caminho possível para a espiritualidade.

¿No se salvó San Agustín, San Ambrosio y todos los demás Santos Doctores? Y V.R. cargado en tantas letras, ¿no piensa salvarse? (...) Pues ¿por qué en mí es malo lo que en todas fue bueno? ¿Sólo a mí me estorban los libros para salvarme? (...) V.R. quiere que por fuerza me salve ignorando, pues amado Padre mío, ¿no puede esto hacerse sabiendo? Que al fin es camino para mí mais suave. Pues, ¿por qué para salvarse ha de ir por el camino de la ignorancia si es repugnante a su natural? No es Dios como suma bondad, suma sabiduría? Pues, ¿por qué le ha de ser más acepta la ignorancia que la ciencia? Sálvese San Antonio con sua ignorancia, norabuena, que San Agustín va por otro camino, y ninguno va errado.⁵⁶ (Carta de la

⁵⁰ Na licenciosa corte do vice-rei marquês de Mancera (tradução nossa)

⁵¹ Estava em risco de perder-se a cada instante, de causar a perdição de muitos (tradução nossa)

⁵² Discrção e graça ao falar (tradução nossa)

⁵³ A elevação de sua inteligência e a singularidade de sua erudição (tradução nossa)

⁵⁴ Não pouca formosura (tradução nossa)

⁵⁵ Não podia Deus enviar castigo maior a aquele reino, que se permitisse que sor Juana se tornasse a personalidade do século (tradução nossa)

⁵⁶ Não se salvaram Santo Agostinho, Santo Ambrósio e todos os demais santos doutores? E V. Reverendíssima, provido de tantas letras, não pensa em se salvar?(...) Pois por que em mim é meu o que em todos foi bom? Só a mim me dificultam os livros para me salvar? (...) V. Reverendíssima quer que eu por força me salve ignorando,

Madre Juana Inés de la Cruz al R.P.M. Antonio Nuñez, de la Compañía de Jesús)

Comprender que a concepção de religião e de salvação do padre, passava pelo caminho da correção e da penitência, enquanto a de sor Juana, pela espontaneidade e pela consagração daquilo que lhe era próprio, explica toda a motivação do padre em ‘doutriná-la’, fazendo-a abandonar seus talentos inatos e ‘corrigir’ suas inclinações.

Independentemente de divergências em suas concepções de vida e de fé, sor Juana atribui, todas as intrigas com as quais o padre lhe difamava, à inveja e revela o verdadeiro inferno pessoal ao qual está submetida, sendo constantemente cobrada e criticada, de todas as formas, sem espaço onde pudesse, simplesmente, ser quem de fato era sem temer nada por isso.

De qué envidia no soy blanco? ¿De qué mala intención no soy objeto? Qué acción ago sin temor? Qué palabra sin recelo? Las mujeres sienten que las excedan los hombres, que parezca que los iguale; unos no quisieran que supiera tanto, otros dicen que había de saber más, para tanto aplauso; las viejas no quisieran que otras supeiran más, las mozas que otras parezcan bien, y unos y otros que viese conforme a las reglas de su dictamen, y de todos puntos resulta un tan extraño género de martírio cual no sé yo que otra persona haya experimentado.⁵⁷ (Carta de la Madre Juana Inés de la Cruz al R.P.M. Antonio Nuñez, de la Compañía de Jesús)

O tema da inveja reaparece em *Respuesta a sor Filotea*, num primeiro momento comenta sua situação de forma direta, introduzindo inclusive aspectos do drama vivido anteriormente com Núñez de Mirando e as possíveis consequências posteriores de seu rompimento com ele:

pois amado Pai meu, não pode isso se fazer sabendo? Que ao fim é caminho para mim mais suave. Pois, por que para se salvar há de ir pelo caminho da ignorância se é repugnante ao seu natural? Não é Deus como suma bondade, suma sabedoria? Pois, por que há de ser mais aceita a ignorância que a ciência? Salve-se Santo Antônio com sua ignorância santa, em hora boa, que Santo Agostinho vai por outro caminho, e nenhum vai errado. (Tradução de Wladir Dupont)

⁵⁷De que inveja sou alvo? De que má intenção não sou objeto? Que ação faço sem temor? Que palavra digo sem receio? As mulheres sentem que os homens as excedem, que parece que os iguale, uns não queriam que eu soubesse tanto, outros dizem que devia saber mais para tanto aplauso; as velhas não quiseram que outros soubessem mais, as jovens que as outras pareçam bem, e uns e outros que vivesse conforme as regras de seu ditame, e de todos resulta um tão estranho gênero de martírio que não sei eu que outra pessoa o tenha experimentado. (Paz, 1982, p.675)

¿Quién no creará, viendo tan generales aplausos, que he navegado viento en popa y mar en leche, sobre las palmas de las aclamaciones comunes? Pues Dios sabe que no ha sido muy así, porque entre las flores de esas mismas aclamaciones se han levantado y despertado tales áspides de emulaciones y persecuciones, cuentas no podré contar, y los que más nocivos y sensibles para mí han sido, no son aquéllos que con declarado odio y malevolencia me han perseguido, sino los que amándome y deseando mi bien (y por ventura, mereciendo mucho con Dios por la buena intención, me han mortificado y atormentado más que los otros...⁵⁸(OC, IV, p.452)

Depois, de forma mais elaborada e com maior dramaticidade, questiona o fato de ter sido Jesus Cristo invejado ao invés de amado: “Pois como não o amavam? Ai Deus, que por isso mesmo não o amavam, por isso mesmo o execravam! Disto deram provas eles mesmos. (...) Na verdade somente por isso saiu determinado que Cristo morresse.” (Paz, 1982, p.80-81) A seguir explica o motivo pelo qual o entendimento é a virtude que ao destacar-se oferece o maior risco:

¡Oh infeliz altura, expuesta a tantos riesgos! ¡Oh signo que te ponen por blanco de endivia y por objeto de contradicción! Cualquiera eminencia, ya sea de dignidad, ya de nobleza, ya de riqueza, ya de hermosura, ya de ciencia, padece esta pensión; pero la que más rigor la experimenta es la del entendimiento. Lo primero, porque es el más indefenso, pues la riqueza y el poder castigan a quien se les atreve, y el entendimiento no, pues mientras es mayor es más modesto y sufrido y se defiende menos. (...) ...las ventajas en el entendimiento lo son en el ser. (OC, IV, p.454)⁵⁹

Vale destacar que ao estabelecer a oposição entre a riqueza e o poder, que castigam, e o entendimento, que só oferece vantagens ao ser, a poetisa consegue ilustrar o próprio conflito vivenciado entre ela mesma e seus detratores, representantes da autoridade eclesiástica. Nessa mesma linha argumentativa, segue utilizando-se do exemplo de Cristo como mártir da sabedoria: “...porque la sagrada cabeza de Cristo y aquel divino cerebro eran depósito de la sabiduría; y cerebro sabio en el mundo no bastan que éste escarnecido, ha de estar también lastimado y maltratado; cabeza que es erario de sabiduría no espere otra corona que de

⁵⁸ Quem não crerá, vendo tão generalizados aplausos, que tenho navegado de vento em popa e em mar de leite, sobra as palmas das aclamações comuns? Pois, Deus sabe que não tem sido muito assim, porque entre as flores dessas mesmas aclamações tem se levantado tantas áspides de emulações e competições que não as poderia contar, e os que mais nocivos e

⁵⁹ Oh infeliz altura, exposta a tantos riscos! Oh signo que te impõem como alvo da inveja e como objeto de contradição! Qualquer eminência, seja ela de dignidade, de nobreza, de riqueza, de formosura, de ciência, padece esta pensão; mas a que com maior rigor a experimenta é a do entendimento. Em primeiro lugar, porque é o mais indefeso, pois a riqueza e o poder castigam aqueles que os desafiam, e o entendimento não, pois quanto maior é, é também mais modesto e sofrido e defende-se menos (...) ...as vantagens do entendimento são vantagens do ser. (tradução nossa)

espinas.”⁶⁰ (OC, IV, p.455) “...el triunfo de sabio obtenido con dolor y celebrado con llanto, que es el modo de triunfar la sabiduría; siendo Cristo, como rey de ella, quien estrenó la corona, porque santificada en sus sienes, se quite el horror a los otros sabios y entiendan que no han de aspirar a otro honor.”⁶¹(OC, IV, p.456)

Após lançar a ideia de que a perseguem tão injustamente como perseguiram Cristo, recua prudentemente, colocando-se em uma posição mais humilde, argumentando com diplomacia, defendendo sua posição com sagacidade, sem arriscar-se de forma irreversível, mas com solidez, atitude esta mantida em toda a *Respuesta a sor Filotea*.

Menos intolerable es para la soberbia oír las reprensiones, que para la envidia ver los milagros. En todo lo dicho, venerable señora, no quiero (ni tal desatino cupiera en mí) decir que me han perseguido por saber, sino sólo porque he tenido amor a la sabiduría y a las letras, no porque haya conseguido ni uno ni otro. (OC, IV, p.457)

De forma geral, o teor da *Respuesta a sor Filotea* é bastante outro. Para compreender melhor seu conteúdo faz-se necessário abranger alguns elementos de seu contexto: No final de 1690, ao ouvir sor Juana fazer alguns comentários a respeito de sua opinião a respeito de um sermão do jesuíta Antonio Vieira, então considerado o ‘príncipe dos pregadores’ pela comunidade eclesiástica, o astuto Manuel Fernández de Santa Cruz elogia suas colocações e solicita que ela escreva a respeito delas. A impressão que se tem é a de uma emboscada bem armada. A freira, sempre reservada quanto a temas teológicos, exatamente por não desejar nenhuma intriga com a Inquisição, não sendo capaz de conter seus anseios intelectuais e confiando na amizade de bispo de Puebla aceita o pedido, solicitando firmemente que jamais fosse publicado.

Em linhas gerais e sem entrar detalhadamente na questão teológica em si, uma vez que o assunto merece um estudo à parte, o sermão de Vieira, chamado sermão do Mandato, sempre celebrado na Quinta-feira santa, durante a cerimônia do lavatório, tem sempre por tema um texto do Evangelho de João, versículo que versa sobre o mandamento de que os discípulos amem uns aos outros como Cristo os tem amado. Naturalmente, Vieira pregou inúmeros sermões do Mandato, mas em 1650, durante a celebração na Capela Real – exatos 40 anos antes da crítica de sor Juana – o famoso padre mostrou-se particularmente ousado,

⁶⁰...porque a sagrada cabeça de Cristo e aquele divino cérebro eram depósito de sabedoria, e cérebro sábio no mundo não basta que seja escarnecido, há de ser também machucado e maltratado; cabeça que é erário de sabedoria não espere outra coroa que de espinhos. (tradução nossa)

⁶¹ É o triunfo do sábio obtido com dor e celebrado com pranto, que é o modo de triunfar a sabedoria; sendo Cristo, como seu rei, quem estreou a coroa, porque santificada em suas têmporas, poupe-se do horror aos outros sábios e entendam que não hão de aspirar a outra honra. (tradução nossa)

estabelecendo uma interpretação teológica que contradizia o que já fora dito e defendido por ninguém mesmo que Santo Agostinho, São Tomás de Aquino e São João Crisóstomo, utilizando como argumento sua própria retórica e compreensão do texto. Particularmente inspirada e revelando-se uma verdadeira pugilista intelectual, a freira se utiliza da prática interpretativa tradicional na Teologia, ou seja, apela ao recurso da autoridade, baseando seus argumentos nas Escrituras Sagradas e nos pais da Igreja, defendendo a posição dos santos contra o posicionamento de Vieira. Do ponto de vista hermenêutico, sor Juana se mostra muito mais teóloga do que Vieira.

A *Carta Atenagórica* é escrita de forma clara, composta por frases curtas, argumentos sólidos e bem elaborados, texto polêmico e teológico, mas que exibe em seus intervalos o sorriso de sor Juana, uma piscadela inteligente, para aos afeiçoados a assuntos teológicos é impossível não se encantar pelos argumentos da freira. Nada teriam a criticar os detratores de sor Juana - a não ser talvez certa vaidade, própria de quem reconheceu seu próprio valor e não hesita em demonstrá-lo - não fosse um curioso pós-escrito de nove parágrafos, acrescentado a pedido do arcebispo que a recordou de algo que aparentemente havia esquecido, ou seja, o quê, na opinião da poetisa, seria a maior fineza de Cristo. Surpreendentemente, a opinião da freira é original, não coincidindo com nenhuma anterior a respeito do assunto: Para sor Juana, a maior fineza de Deus, ou seja, sua melhor forma de demonstrar por ação ou palavra o amor que tem pelos homens, seriam os benefícios negativos ou aqueles favores que deixa de fazer ao homem por saber que seriam mal utilizados. Sor Juana cria um paradoxo propondo que Deus seria generoso ao não conceder finezas. Obviamente, para proteger seu argumento, a monja utiliza o texto sagrado e dá exemplos dessa abnegada renúncia divina, já que conceder finezas aos homens é algo próprio do caráter de Deus. Importante salientar que a freira mantém completa coerência de raciocínio em toda a *Carta Atenagórica*, mesmo assim o arcebispo duplica sua sagacidade ao tirar a freira da zona de conforto proposta pela defesa do argumento dos santos e a expõe. (Brescia, 1999, p.23-24)

A *Carta Atenagórica* não só é publicada a despeito da solicitação da monja para que isso não fosse feito, como traz na introdução uma carta de sor Filotea - suposta freira, admiradora e amiga de sor Juana - que desfia em suas linhas as mais ferinas críticas, acusando a poetisa de gastar tempo demais com a sabedoria do mundo em detrimento da espiritual, destacando sua vaidade e seu comportamento indigno de monja e de mulher. “Estranha atitude que mistura o amor à severidade e na qual o elogio esconde uma grave admoestação.” (Paz, 1982, p.550) Sor Filotea é ninguém menos que o próprio Manuel Fernández de Santa

Cruz, bispo de Puebla, cuja amizade com a freira é muito antiga, travestido de forma simplesmente patética e com intenções muito pouco teológicas. Segundo Paz (1982), o bispo, não foi nenhum santo, mas um verdadeiro príncipe da Igreja, político, cauteloso, enérgico e astuto. O motivo pelo qual publicou a carta de sor Juana é muito mais obscuro do que se imagina, a freira sendo mero peão numa intriga maior, cuja única penalização foi atribuída e ela mesma.

Apenas no século XX pode-se desvendar o que de fato envolvia a intriga em torno da *Carta Atenagórica*: Na verdade sor Juana envolveu-se numa disputa feroz entre dois príncipes da Igreja e saiu destroçada. Tanto Fernández de Santa Cruz quanto Aguiar y Seijas desejavam o arcebispado do México, o primeiro possuía maior popularidade na Nova Espanha, mais experiência política, tinha um temperamento mais moderado e detinha mais atributos para exercer o poder civil; o segundo contava com o apoio dos jesuítas e de outras autoridades clericais, era reconhecido por sua austeridade e intransigência moral e pelo prestígio intelectual, reconhecido por Vieira, de quem era amigo íntimo e com quem partilhava publicações e ideias, o pregador inclusive dedicando a ele seus dois volumes de sermões em espanhol. Santa Cruz com astúcia conseguiu angariar apoio entre os jesuítas e ao que parece, foi nomeado arcebispo em maio de 1680, porém após três confirmações de sua nomeação, uma quarta, de março de 1681, nomeou Aguiar y Seijas definitivamente. Tudo leva a crer que a rivalidade entre os dois bispos era ferrenha e que a *Carta Atenagórica* esconde na verdade uma crítica a Aguiar, escrita por uma mulher e supostamente publicada por outra, sor Filotea, representava dupla humilhação para Aguiar que desprezava o sexo feminino de forma doentia.

O arcebispo esteve praticamente durante toda a sua vida entre religiosos. Sua fama de austeridade, devoção extrema e humor lunático o antecipavam por onde quer que passasse. Também era conhecida sua tendência milagreira e sua biografia está repleta de situações insólitas. Assim que foi nomeado arcebispo iniciou sua própria cruzada de austeridade apoiada por poucos, proibiu as religiosas de receber devotos nos locutórios, reprovou os espetáculos curtos, comédias e festas de touros. O que teria pensado então de uma freira autora de comédias, letras para danças, poemas eróticos e outros espetáculos? Detalhe interessante é que *Los Empeños de una Casa* foi representada exatamente no dia de sua chegada ao México e provavelmente assistida por ele. Como já dito anteriormente, sua misoginia chegava ao ponto de mania: “Não queria que em sua casa entrassem mulheres nem que lhe fizessem a comida, nem queria ouvi-las cantar ou sequer falar.” (Paz, 1982, p.561)

Conta-se que constantemente castigava o corpo e costumava falar aos mais íntimos de seus enormes problemas para resistir à luxúria.

Embora a impaciência e cólera do arcebispo diante das atividades mundanas e literárias de sor Juana existissem, durante anos foram contidas e as reprimendas a ela expressas de forma indireta, executadas por meio de outros padres e freiras. Certamente a monja se ofendia pela condenação constante de seu teatro e sua poesia profana, mas muito mais pelo ódio expresso que nutria e demonstrava abertamente contra as mulheres – a poetisa nunca se envergonhou de sua condição de mulher e toda sua obra é uma exaltação do espírito feminino. “Aguia y Seijas inspirava temor, mas ela, Juana, não se dobrou.” (Paz, 1982, p.563)

Não fica muito claro porque sor Juana acabou aceitando a publicação da *Carta Atenagórica* e parece óbvio que esperasse réplicas e comentários a respeito. Tanto em sua carta para Padre Núñez quanto na *Respuesta a sor Filotea*, dois textos incríveis, a poetisa defende com maestria, inteligência e coragem, sua liberdade de pensamento e expressão e o direito da mulher ao conhecimento. Na primeira o tema da inveja é basilar, nela a monja se queixa de sua situação e coloca em cena, sempre com impecável ironia, as contradições contidas nas acusações de seus detratores, questiona abertamente as más intenções da qual estava sendo objeto e atribui à inveja o motivo principal de tal perseguição. (Brescia, 1999, p.7)

A *Resposta a sor Filotea* é, sem dúvida, um dos textos autobiográficos mais incríveis já publicados. A narrativa da poetisa a respeito de sua inclinação para as letras, o catálogo de mulheres sábias que visa defender o seu direito ao conhecimento e a interpretação do texto paulino a respeito da atuação feminina tornaram-se clássicos. Nela, sor Juana também compara sua perseguição à de Cristo e atribui mais uma vez à inveja a causa de tais injustiças.

A determinação de sor Juana de viver e morrer respeitando suas próprias convicções evoca o tema do livre arbítrio, outro elemento chave no pensamento da freira e que fundamenta sua argumentação na *Carta Atenagórica*. A aposta da poetisa na liberdade de ação e pensamento, se não fosse radical, seria no mínimo arriscada, para uma mulher e, mais ainda para alguém na condição de freira. Sor Juana vivia nesse precário equilíbrio constante entre obediência devida e vocação livre pensadora. (Brescia, 1999, p.10)

Fernandez de Santa Cruz, aqui mais conhecido como sor Filotea - personagem com o nome de quem publicou a *Carta Atenagórica* e assina a carta-prólogo de crítica a sor Juana –

muito embora evitasse encontrar mulheres a qualquer custo, fazendo-lhes cobrir o rosto, se fosse inevitável o encontro, chegando ao ponto de mandar trocar os ladrilhos de sua casa caso, numa exceção intransponível, alguma mulher ali entrasse, sendo em sua misoginia, considerado “más de manicômio que de palácio episcopal”⁶² (Mas apud Mendez, 2005, p.200), ainda assim, considerava-se um especialista em monjas: “Una de sus ocupaciones favoritas era hacerles escribir su vida para que fuera luego ‘descifrada’ por un sacerdote”⁶³ (Glantz, 1995, p.XLI), dando origem a textos hagiográficos, redigidos em um tipo de discurso edificante, verdadeiro monumento escrito, constituído por ‘lugares-comuns’, virtudes, alguns milagres e acontecimentos extraordinários que visavam expor a santidade da freira, tornando-a um modelo a ser seguido. O bispo tinha uma predileção especial pelas histórias dessas mulheres e chegava a premiar sacerdotes que promovessem relações minuciosas de certas vidas de freiras, nutrindo uma espécie de obsessão pelos chamados ‘cadernos de mão’, onde eram inscritos, por elas, dados pessoais, que seriam ‘decifrados’ por ‘gente de razão’, os prelados superiores, autores da maior parte dos discursos edificantes. (Glantz, 1994, p.XLIV)

A partir disso, sor Juana compreende perfeitamente a expectativa de Santa Cruz e a ordem implícita em sua carta, vê-se obrigada a responder dentro dos cânones do discurso edificante, mas o transgride, seguindo suas próprias regras:

...la derivación de un precepto ajeno al propio dictamen queda implícita en la declaración de Sor Juana de que siempre se ha repugnado copiar a los otros, forma ésta de definir su imposibilidad definitiva de acatar el voto de obediencia, tal y como los postulan los prelados: en cambio defiende su racionalidad, aquello que le permite discernir los mandatos verdaderos de la Iglesia.⁶⁴(Glantz, 1994, p.XLI)

Mais do que mera desobediência, a decisão de não obedecer outros preceitos que não os da sua própria racionalidade, a coloca em outro contexto dentro do âmbito do discurso edificante, afastando-a do comportamento ideal esperado das outras monjas, dispostas, aparentemente, à obediência cega, uma vez que aspiravam ao patamar da santidade.

Si el crimen está en la Carta Atenagorica, ¿fue aquélla más que referir-se sencillamente mi sentir con todas la venias que debo a nuestra Santa Madre Iglesia? Pues si ella, con su santísima autoridad, no me lo prohíbe, ¿por qué

⁶² ...mais de manicômio que de palácio episcopal. (tradução nossa)

⁶³ ...uma de suas ocupações favoritas era fazer-lhes escrever suas vidas para que fosse logo ‘decifrada’ por um sacerdote. (tradução nossa)

⁶⁴ ...a derivação de um preceito alheio ao próprio ditame está implícita na declaração de Sor Juana de que sempre sentiu-se repugnada pela ideia de copiar os outros, forma esta de definir sua impossibilidade definitiva de acatar o voto de obediência, tal e como os postulam os prelados: em troca disso, defende sua racionalidade, aquilo que lhe permite discernir os mandamentos verdadeiros da Igreja. (tradução nossa)

me lo han de prohibir otros? Llevar una opinión contraria de Vieyra fue en mí atrevimiento, ¿y no lo fue en su paternidad llevarla contra los tres Santos Padres de la Iglesia? ¿Mi entendimiento tal cual no es tan libre como el suyo, pues viene de un solar?...pues como yo fui libre para disentir de Vieyra, lo será cualquiera para disentir de mi dictamen. ⁶⁵(OC, IV, p.468)

Conforme já dito, para a poetisa, sua razão e arbítrio não podem submeter-se a outros, acredita estar com a razão porque seu raciocínio a justifica, é ‘discreta’ e, por isso, discerne a realidade com ser racional, sua obediência submete-se ao seu juízo sempre que este se projeta dentro dos valores da Santa Madre Igreja e não daqueles que se sentem ‘sus vicarios indiscutibles’⁶⁶ (Glantz, 1994, p.XLII) Não agiu assim Santa Catarina diante de seus detratores? E não escreveu a monja os vilancicos a ela dedicados em 1691, ano da *Respuesta a sor Filotea*?

Las luces de la verdad

no se obscurecen con gritos;

que su eco sabe valiente

sobresalir del ruido..

¡Víctor, Víctor!

No se avergüenzan los Sabios

de mirarse convencidos;

porque saben, como Sabios,

que su saber es finito

¡Víctor, Víctor!

Estudia, arguye e enseña,

y es la Iglesia servicio,

que no la quiere ignorante

El que racional la hizo...⁶⁷(OC, II, p.171)

⁶⁵ Se o crime está na Carta Atenagórica, foi aquela mais que referir de forma simples minha opinião com todas a vênias que devo a nossa Santa Madre Igreja? Pois se ela, com sua santíssima autoridade, não mo proíbe, por que outros hão de fazê-lo? Cultivar uma opinião contrária à de Vieira foi para mim um atrevimento, e não o foi em sua Paternidade cultivá-la contra os três Pais da Igreja? Meu entendimento como é, não é tão livre quanto o dele, pois vem de uma estirpe? (tradução nossa)

⁶⁶ Seus vigários indiscutíveis

⁶⁷ As luzes da verdade/não se obscurecem com gritos/que seu eco sabe valente/sobressair-se do ruído.../Vitória! Vitória!/Não se envergonham os Sábios/de se olhar convencidos,/porque sabem, como Sábios,/que seu saber é finito/Vitória! Vitória!/Estuda, pergunte e ensina,/e és da Igreja serviço, /que não a quer ignorante/o que racional há feito (tradução nossa)

Observando-se os rígidos preceitos e os rigorosíssimos mandamentos, formulados por padre Núñez de Miranda, para as noviças que estavam prestes a professar, verifica-se que o voto de obediência anulava qualquer nível de racionalidade e arbítrio próprio àquela que fazia os votos: “Por el (voto) de obediencia (sacrifica) su propia voluntad, abedrió y toda su alma.”⁶⁸ Parece nítido para sor Juana que as rígidas regras impostas de forma obsessiva nas cartilhas de padre Núñez, prescrevendo hábitos de clausura e pobreza absolutas, eram impossíveis de ser seguidas, inclusive por ele próprio, tornando seus preceitos letra morta.

Embora existissem rotinas pré-estabelecidas e, inclusive, existindo manuais e cartilhas da vida ascética, alguns deles escrito pelo próprio Núñez de Miranda, como já dito, no San Jerónimo a rotina monástica mostrava-se, de fato, bem mais tranquila. O voto de clausura não era devidamente respeitado, embora as freiras não saíssem, recebiam visitas frequentes, tanto as ilustres como as não tão ilustres. É sabido que frequentavam regularmente os conventos não só as vice-rainhas com suas damas, como o vice-rei e seus familiares. Também pregadores, clérigos, teólogos e outras figuras, tanto distintas quanto seculares. Além das atividades religiosas, sempre seguidas por visitas às freiras em seus locutórios, existiam cantos, bailes e pequenas peças teatrais, geralmente representadas pelas meninas que estudavam com as freiras. Existiam até os que cortejavam as freiras – tal hábito chegando a tal desmesura que exigiu a intervenção do então severo Bispo Aguiar y Seijas. Reyna (2005), relata em seu artigo *Intromisión em la Clausura*, situações que beiram ao desatino no que diz respeito a verdadeiras invasões de nobres e cortesãos nos mosteiros, por meses a fio, onde não se respeitava absolutamente nenhuma das regras das ordens e que acabavam sendo toleradas por questões políticas. Um ou outro arcebispo se mostrou mais severo com os vice-reis, uma ou outra vice-rainha foi terminantemente proibida de visitar os conventos, mas no geral, não havia de fato uma observância clara do voto de clausura. (p.304)

Pois que culpa tive por terem Suas Excelências se agradao de mim? (...) Poderei impedir que me honrem com suas visitas? V. Reverendíssima sabe muito bem que não; como o experimentou em tempo dos Exmos. Srs. Marqueses de Mancera, pois eu ouvi V. Reverendíssima em muitas ocasiões queixar-se das ocupações a que fazia faltar a assistência de Suas Excelências sem podê-las não obstante deixar; e se o Exmo. Sr. Marquês entrava quantas vezes queria em uns conventos tão santos como Capuchinhas e Teresas; e sem que ninguém o tivesse por mau, como poderei eu resistir que o Exmo. Marquês de La Laguna entre neste? (Cruz apud Paz, 1982, p.678)

⁶⁸ Por ele (voto) de obediência (sacrifica) sua própria vontade, arbítrio e toda sua alma. (tradução nossa) (Antonio Núñez de Miranda, *Plática doutrinal que hizo el P. de la Compañía de Jesús, Rector del Colegio Máximo de S. Pedro y San Pablo, Calificador del S. Oficio de la Inquisición, Prefecto de la Purissima. En la profesión de una señora religiosa del Convento de San Lorenzo, México, Imprenta de la Viuda. Calderón, 1679, f.2. apud Glantz, 1994,p.XLII*)

A carta de Fernandez de Santa Cruz propõe um recondicionamento, uma retomada dos limites impostos ao saber, à ação e à expressão de uma freira no contexto da Nova Espanha. O conteúdo da carta pode ser compreendido como um tratado de conduta, um manual de comportamento que se presta ao governo um determinado sujeito: o feminino colonial. Ao usar o pseudônimo de sor Filotea, o padre propicia um jogo de papéis que, não só é aceito por sor Juana ao responder-lhe como é aproveitado por ela ao amplificar a temática das discussões através do espaço que tal intercâmbio acaba permitindo, algo completamente impossível se tivesse que se remeter diretamente ao arcebispo.

Segundo Beatriz Colombi, assim como muitos outros textos do período colonial, a *Respuesta a sor Filotea* se apresenta como um texto híbrido, onde diferentes temas são discutidos, utilizando-se gêneros diversos que remetem a instituições ou domínios institucionais que, por vezes se relacionam: o domínio jurídico, conventual, religioso-confessional, religioso-dogmático. Tais instituições podem ser inferidas desde as qualificações utilizadas pela autora ao encaminhar a carta à sor Filotea: “doctíssima, discretíssima, santíssima y amorosíssima carta” (OC, IV,p.440), qualificações estas que vão definir os âmbitos aos quais o sujeito será obrigado a responder, no caso, docta (saber), discreta (norma social), santa (condição espiritual) e amorosa (condição afetiva). (Colombi, 2016, p.2)

Do ponto de vista jurídico, sor Juana estabelece uma postura de defesa e resistência, reconhecendo seus feitos, mas atenuando sua culpa através de uma longa explicação de seus motivos. Do ponto de vista afetivo-familiar, ao estabelecer o jogo de papéis, adotando a identidade de sor Filotea, o bispo permite a instalação de múltiplas instâncias que vão desde a matriz irônica da carta que permite à sor Juana inúmeras colocações e argumentos, como também, não se levando em conta a ironia e, dentro de um protocolo de relações ficcionais, alude a um poder feminino estabelecido dentro da realidade conventual e exercido pela comunidade de mulheres. A falsa cumplicidade promovida pelo mal-entendido criado pelo bispo permite a sor Juana explicitar toda uma galeria de mulheres dotas na tradição clássica, bíblica e contemporânea que, não só legitima seu talento e sua erudição, como desafia as posições do arcebispo, vencendo no âmbito argumentativo.

Diferentemente das muitas outras monjas de seu tempo que publicavam discursos hagiográficos, cujos dados biográficos ‘decifrados’ por padres davam origem a discursos edificantes, o relato de vida contado por sor Juana nos argumentos da *Respuesta a sor Filotea*

apresenta um viés inesperado, no lugar de contar sua vida de freira e aspirante à santidade, a poetisa relata a sor Filotea sua trajetória intelectual, apresentando sua sede pelo conhecimento e sua inclinação literária como substitutos afins, em sua experiência, da devoção e do êxtase místico, ideia essa anteriormente afirmada a Padre Núñez na Carta de Monterrey.

¿Soy por ventura hereje? Y si lo fuera ¿había de ser santa a pura fuerza? Ojalá y la santidad fuera cosa que se pudiera mandar, que con eso la tuviera yo segura; pero yo juzgo que se persuade, no se manda, y si se manda, Prelados he tenido que lo hicieran; pero los preceptos y fuerzas exteriores si son moderados y prudentes hacen recatados y modestos, si son demasiados, hacen desesperados; pero santos, solo la gracia y auxilios de Dios saben hacerlos.⁶⁹ (Carta de la Madre Juana Inés de la Cruz al R.P.M. Antonio Nuñez, de la Compañía de Jesús)

2.3 – ‘negros versos que o céu me dotou’

Estos Versos, lector mío,
 que a tu deleite consagro,
 y sólo tienen de buenos conocer yo que son malos,
 ni disputártelos quiero
 ni quiero recomendarlos,
 porque eso fuera querer
 hacer de ellos mucho caso
 No agradecido te busco
 Pues no debes, bien mirado,
 Estimar lo que yo nunca
 Juzgué que fuera a tus manos
 En tu libertad te pongo,
 Si quisieres censurarlos
 Bien pudiera yo decirte
 Por disculpa, que no ha dado
 Lugar para corregirlos

⁶⁹Sou por ventura hereje? E se fosse teria de ser santa à pura força? Oxalá a santidade fosse coisa que se pudesse mandar, que com isso eu a teria segura; mas eu julgo que se persuade, não se manda, e se se manda, prelados tive que o fizeram; mas os preceitos e forças exteriores se são moderados e prudentes fazem recatados e modestos, se são demasiados, fazem desesperados; mas santos, só a Graça e auxílios de Deus sabem fazê-los. (tradução de Wladir Dupont)

La prisa de los traslados,
 Que van de diversas letras,
 y que algunas, de muchachos,
 matan de suerte el sentido
 que es cadáver el vocablo. ⁷⁰(OC, I, p.3)

É dessa maneira que sor Juana apresenta sua criação, quando da edição de seus poemas, denominada, não por ela, com o pomposo nome de “Inundación Castálida”. Numa espécie de aviso ao leitor, a monja solicita que não se leve a sério aquilo que nem mesmo ela levava, afirmação sem dúvida coerente com outras colocações suas, tanto na *Respuesta a sor Filotea* quanto na *Carta de Monterrey*, quando afirma nunca ter publicado algo ela própria, ou nunca ter buscado fama por seus escritos. Apenas outro escritor compreende o que se significa ter sua obra publicada sem consentimento, sem uma afirmação própria da qualidade do trabalho, sem sequer ter tempo para uma revisão satisfatória daquilo que expõe ao mundo, uma parte de suas entranhas. Embora acostumada a obedecer, diante das autoridades eclesiásticas e vice-reinais, a poetisa consegue sintetizar em poucas palavras a típica mistura de desconforto e de satisfação que só a obra publicada e lida pode oferecer ao escritor.

Rainer Maria Rilke, respondendo a um jovem poeta que lhe pedia uma avaliação da qualidade de seus poemas, escreve:

Ninguém o pode aconselhar ou ajudar – ninguém. Não há senão um caminho. Procure entrar em si mesmo. Investigue o motivo que o manda escrever; examine se estende suas raízes pelos recantos mais profundos de sua alma; confesse a si mesmo: morreria, se lhe fosse vedado escrever? Isto, acima de tudo, pergunte a si mesmo na hora mais tranquila de sua noite: ‘Sou mesmo forçado a escrever?’ Escave dentro de si uma resposta profunda. Se for afirmativa, se puder contestar àquela pergunta severa por um forte e simples ‘sou’, então construa sua vida de acordo com essa necessidade. (2013, p.22)

Tanto na *Respuesta a sor Filotea*, quando relata sua experiência com a escrita, classificando sua habilidade para a versificação como algo natural, quanto na *Carta de Monterrey*, quando a qualifica como um dom divino, sor Juana demonstra, no intenso

⁷⁰ Estes versos, leitor meu, que a teu deleite consagro, e só têm de bons, reconhecer que são maus, nem disputá-los quero, nem quero recomendá-los, porque isso seria querer, fazer deles muito caso. Não busco agradecimentos, pois não deves, bem observado, estimar o que eu nunca julguei que fosse à tuas mãos. Em tua liberdade te ponho, se quiseres censurá-los. Bem poderia eu dizer-te, por desculpa, que não dei lugar para corrigi-los, devido à pressa dos traslados, que vão de diversas letras, e que algumas, de moços, matam de sorte o sentido, que é cadáver a palavra.

envolvimento que lhe era característico, uma grande consciência do poder que a criação literária exercia sobre sua vida e sobre sua personalidade. Assim como para o poeta alemão, não existia alternativa para um poeta a não ser ceder ao impulso dessa vocação, para sor Juana, a impossibilidade de escrever acabou por reduzir seus dias. Aguiar y Seijas ao exigir que sor Juana abandonasse a vida literária, colocou a freira num conflito aberto entre sua vida religiosa e sua intelectualidade, conflito que envolvia aspectos de seu ser mais profundo e que não se justificava. Muitos artistas e literatos sem recursos buscaram a Igreja como amparo, os conventos e as ordens abrigavam muitos poetas, dramaturgos e romancistas, nenhum deles nunca sofreu perseguição por escrever obras profanas, desde que não ofendessem os dogmas, sua liberdade era ilimitada. A verdade é que outros escritores clérigos como Lope, Góngora, Calderón e outros, ainda que se tornassem péssimos monges, nunca foram repreendidos publicamente por bispos ou foram destituídos do apoio espiritual de seus confessores – a diferença entre eles e sor Juana era clara e indiscutível: sor Juana era uma mulher, e a poetisa teve percepção clara de que era essa condição que a expunha a tamanhos dissabores.

Na *Respuesta a sor Filotea*, ao descrever o quanto a rotina conventual se impunha sobre sua necessidade de estudar e escrever, lamentando abertamente o pouco tempo que lhe sobrava para tais atividades, afirma a força dessa inclinação, sentida como verdadeira obsessão: “Bendito sea Dios que quiso fuese hacia las letras y no hacia otro vicio, que fuera en mí casi insuperable...”⁷¹ Mais adiante, relatando um período em que foi proibida de escrever e estudar durante alguns dias, por recomendações médicas, comenta que acabaram por lhe liberar a atividade intelectual porque

...era tan fuertes y tan vehementes mis cogitaciones, que consumían más espíritus en un cuarto de hora que el estudio de los libros en cuatro días (...) ni aun el sueño se libró de este continuo movimiento de mi imaginativa; antes suele obrar en él más libre y desembarazada, confiriendo con mayor claridad y sosiego las especies que ha conservado del día, arguyendo, haciendo versos, de que os pudiera hacer un catálogo muy grande, y de algunas razones y delgadezas que he alcanzado dormida mejor que despierta...⁷²(OC, IV, p. 460)

⁷¹ Bendito seja Deus que quis que fosse para as letras e não para outro vício, que seria em mim quase insuperável...(tradução nossa)

⁷² ...eram tão fortes e veementes minhas cogitações, que consumiam mais espírito em um quarto de hora que o estudo dos livros em quatro dias (...) nem mesmo o sono se livrou deste contínuo movimento de minha imaginação; antes foi capaz de trabalhar nele ainda mais livre e desembaraçada, conferindo com maior claridade e sossego as espécies que tinha observado durante o dia, arguindo, fazendo versos, de que os pudera

Os argumentos com os quais defende a legitimidade da poesia diante do arcebispo revelam, não só sua erudição, mas também uma longa e séria reflexão a respeito do assunto. A escolha, de exemplos bíblicos e de elementos da vida de santos, dificulta ao oponente uma réplica sólida, ainda assim, sor Juana, se é ouvida, não é atendida em suas muitas colocações.

Pues si vuelvo los ojos a la tan perseguida habilidad de hacer versos – que en mí es tan natural, que aun me violento para que esa carta no lo sean (...) viéndola condenar a tantos tanto y acriminar, he buscado muy de propósito cuál sea el daño que puedan tener, y no le he hallado; antes sí los veo aplaudidos en las bocas de las Sibilas; santificado en las plumas de los Profetas, especialmente del Rey David (...) Pues nuestra Iglesia Católica no sólo no los desdenea, mas los usa en sus Himnos y recita los de San Ambrosio, Santo Tomás, de San Isidro y otros.⁷³

A seguir, atribuiu mau uso dos versos àqueles que fazem deles ‘lazos del demonio’⁷⁴, fenômeno possível em qualquer área do conhecimento. Também defende o uso da poesia pelas mulheres, evidenciando que muitas já a tinha utilizado de forma louvável e, quando, se questiona se o problema estava de fato nela mesma, assume sua condição vil, mas não acredita ter nunca visto alguma criação sua que fosse indecente. “Demás, que yo nunca he escrito cosa alguna por mi voluntad, sino por ruegos y preceptos ajenos; de tal manera, que no me acuerdo haber escrito por mi gusto sino es un papelillo que llaman El Sueño.”⁷⁵(OC, IV, p.471)

Sobre a qualidade de sua poesia, Elías Rivers atribui a seus poemas o mesmo brilhantismo de Góngora e Quevedo, unido à sensibilidade de frei Luiz de León. “As a poet, she was more intellectual than lyrical. Her poems usually argue a point, her great preoccupation being the extent and limitations of intellectual knowledge.”⁷⁶(Franco apud Castañeda, p.20) Ainda que tenha sido criticada, em alguns períodos, pela influência

fazer um catálogo muito grande, e de algumas razões e delicadezas que tinha alcançado adormecida melhor que desperta.(tradução nossa)

⁷³ Pois se volto os olhos à tão perseguida habilidade de fazer versos – que em mim é tão natural que até me violento para que esta carta também não o sejam (...) vendo-a condenar tanto a tantos e incriminar, procurei mui especificamente qual o mal que possam ter, e não o encontrei; antes os vejo, sim, aplaudidos nas bocas das Sibilas; santificados nas penas dos profetas, especialmente do rei Davi. (...) Pois nossa Igreja Católica não só não os desdenha como também os usa em seus Hinos e recita os de Santo Ambrósio, Santo Tomás, Santo Isidoro e outros. (tradução nossa)

⁷⁴ Armadilhas do demônio (tradução nossa)

⁷⁵ Além disso, eu nunca escrevi coisa nenhuma por minha própria vontade, senão a pedidos e preceitos alheios; de tal maneira que não me recordo de ter escrito por gosto senão um papelzinho a que chamam O Sonho. (tradução nossa)

⁷⁶ Como poeta, ela foi mais intelectual do que lírica. Seus poemas geralmente argumentam a respeito de um ponto, sua maior preocupação sendo a extensão e as limitações do conhecimento humano. (tradução nossa)

fortemente gongorina de sua obra, não há como menosprezar o talento que demonstrou ao alcançar tamanha sofisticação sintática e erudição no conteúdo.

A obra literária de sor Juana situa-se na etapa final do período barroco hispano-americano como compreendido no século XVII. Como já mencionado, a criação literária da América espanhola vivia sob a influência de Góngora, que infelizmente para muitos, se reduzia a uma imitação servil de fórmulas e recursos externos, não, porém, para sor Juana que alcançou uma marca própria e um lugar de originalidade. Para Vossler (1953) “la envergadura espiritual de sor Juana trasciende de las épocas correntemente denominadas Renacimiento, Barroco e Ilustríssimo.”⁷⁷ O barroquismo é muito claro no estilo literário da poetisa, em sua obra existe toda uma estrutura muito bem definida pelo Barroco: “Los elementos decorativos, de lujo verbal, trepan por las columnas de poético andemiaje y, como en las fachadas y en los retablos barrocos mexicanos, no perde la concepción su unidad estructural y espacial, siempre perfectamente organizada y visible debajo del aparente caos de la fronda que se desborda ávida y prepotente.” (Arroyo apud Arango, 2000, p.62)⁷⁸ Sor Juana foi extremamente barroca em seu desejo de conseguir uma unidade absoluta e em seu amor à forma. São inúmeras as influências reconhecidas na obra da freira, sua poesia religiosa segue o curso diáfano de San Juan de la Cruz, revelando uma ‘voz angelical’ em seus *villancicos* e brincando com a poesia popular e folclórica, charadas e adivinhações indígenas – ao unir o culto ao popular, a poetisa expressa o autóctone mexicano. É muito clara a presença de Calderón em suas comédias, loas e autos sacramentais. A despeito da qualidade inerente à sua poesia, para Menéndez Pelayo e outros críticos, é na obra teatral que se encontram seus melhores versos. (Arango, 2000, p.64)

El Neptuno Alegórico e *Primero Sueño*, as obras citadas por sor Juana aos responder aos seus arguidores, são concebidas nessa atmosfera pós-gongorina em que vivia e escrevia. Ambas se caracterizam por grandes complicações sintáticas, enormes coleções de metáforas cultistas, hiperbolismos e inúmeras alusões mitológicas. Fora de seu contexto de época, só voltarão ser totalmente apreciadas no século XX, com seus críticos mais exegetas.

Embora *Primero Sueño* seja uma espécie de imitação do poema *Soledades* de Góngora, as diferenças internas são muito maiores que as semelhanças externas. Tudo no

⁷⁷ A envergadura espiritual de sor Juana transcende as épocas correntemente chamadas Renascimento, Barroco e Ilustração. (tradução da autora)

⁷⁸ Os elementos decorativos, de luxo verbal, sobem pelas colunas de poético andaime e, como nas fachadas e nos retábulos barrocos mexicanos, não perde a concepção sua unidade estrutural e espacial, sempre perfeitamente organizada e visível debaixo do aparente caos da fronde que se transborda ávida e prepotente. (tradução da autora)

poema do poeta espanhol é pretexto para suas digressões e descrições, a trama conta pouco, a substância filosófica é incipiente e todo conteúdo se dilui em imagens, antíteses e figuras retóricas, num avanço impressionante da imaginação, fazendo eco ao prólogo do poema que o atribui aos passos de um peregrino errante. “A poesia é puro gozo, recriação artificial da natureza.” (Alonzo apud Paz, 2014, p.110). “Todo el arte de Góngora puede reducirse a un constante intento de eludir la representación directa de la realidade substituyéndola por outra que indirectamente la evoque, pero ya nítida, realizada, con especial intensidad estética.” (Alonzo, 1994, p.132)⁷⁹ “Góngora siente la necesidad de comunicar a la representación del objeto una plasticidade, un coloreado relieve, un dinamismo que la palabra concreta no puede transmitir.” (Alonzo, 1994, p.133)⁸⁰

Ainda que tenha se utilizado da estética de Góngora, sor Juana cria um poema filosófico. Sua intenção clara é penetrar a realidade, não transformá-la numa superfície maravilhosa. As obscuridades do poema são sintáticas, mitológicas e conceituais. A visão que o poema nos oferece é a de um sonho da noite universal, no qual tanto o mundo, quanto o homem sonham e são sonhados, um Cosmos que se sonha até quando sonha estar acordado – algo muito distante da noite carnal e espiritual dos místicos é essa noite intelectual da poetisa, que aqui tenta negar uma poesia de emoção pura. “O poema de sor Juana não tem antecedentes na poesia de língua espanhola e, como insinua Vossler, prefigura o movimento poético do Iluminismo alemão.” (Paz, 2014, p.111) Como espécie de projeção da vida da freira, *Primero Sueño* deixa a impressão de tentativa, não de consumação, revelando uma zona neutra, um vazio, resultado talvez do confronto das tendências contrapostas que sor Juana nutria sem nunca lograr reconciliar.

Primero Sueño é um poema extremamente intelectual, extenso e ambicioso, também é seu trabalho mais íntimo e confessional. Poema da maturidade, foi escrito quando tinha quase 40 anos, nele relata sua trajetória intelectual de forma lírica, simbólica e analítica. De modo geral, o poema conta uma viagem espiritual pelo infinito, externo e interno. Padre Calleja assim o sintetiza: “Siendo noche me dormí; soñé que de una vez quería comprender todas

⁷⁹ Toda a arte de Góngora pode reduzir-se a uma constante intenção de evitar a representação direta da realidade substituindo-a por outra que indirectamente a evoque, porém mais nítida, realçada, com especial intensidade estética. (tradução da autora)

⁸⁰ Góngora sente a necessidade de comunicar à representação do objeto uma plasticidade, um colorido destacado, um dinamismo que a palavra concreta não pode transmitir. (tradução da autora)

las cosas de que el Universo se compone; no pude ni aun divisas por sus categóricas ni aun solo un individuo. Desengañada, amaneció y desperté.”⁸¹(Nervo, 1919,p.81)

É notório que o poema se baseia na crença da existência de uma dicotomia entre a alma e o corpo, conceito bastante difundido tanto por Aristóteles quanto pela escolástica – na relação entre a alma e o corpo, a primeira assume a primazia quando o corpo mostra-se menos ativo e vice-versa. Nessa lógica todo o signo de ação é orquestrado no âmbito do corpo e dos sentidos, enquanto que a contemplação e as faculdades superiores seriam prerrogativas da alma. Sob este prisma, sor Juana, escolhe um tema corrente desde a Idade Média, a ‘Viagem da Alma’ e o constitui poesia.

Para Beatriz Ferruz Antón, o silêncio permanece na obra da freira, associado à aquisição do conhecimento, em suas inúmeras faces, porque a quietude silenciosa também supõe desafio para a razão. No reino do silêncio se manifestam os signos que expressam a inequívoca presença daquilo que é oculto e, a mulher, habituada ao silêncio, pode ser sua melhor intérprete. Da forma análoga, carrega a intuição de que a palavra não é a única ruptura possível do silêncio, porque a voz muda também comunica, através de estratégias e artifícios, muitos conteúdos. As verdades inefáveis silenciam o cerne do discurso, acercando-se do divino, de modo que em *Primero Sueño*, o grande silêncio noturno descrito de forma lírica seria o grande protagonista:

...y en la quietud contenta
de imperio silencioso,
sumisas sólo voces consentía
de las nocturnas aves,
tan obscuras, tan graves,
que aun el silencio no se interrumpía.⁸²(OC, I, p.488)

Nesse entendimento, o final do poema marcaria a conclusão de um processo de diferenciação, quando após intensa jornada pelo indizível, aquilo que era informe e indiferenciado, ganha forma, se faz sujeito, se emancipa. Inicialmente o protagonista não é

⁸¹ Sendo noite, dormi; sonhei que queria compreender de uma só vez todas as coisas de que o universo se compõe; não pude, nem mesmo dividir por suas categorias nem mesmo só um indivíduo. Decepcionada, amanheceu e acordei. (tradução nossa)

⁸² ...e na quietude contente/de império silencioso,/só as submetidas vozes consentia/dumas noturnas aves,/tão obscuras, tão graves,/que até o silêncio não se interrompia. (tradução nossa)

nomeado, não tem idade definida ou sexo, no âmbito geral pode ser tratado como a alma humana no sentido amplo e universal:

El alma, pues, suspensa
del exterior gobierno – en que, ocupada
en material empleo,
o bien o mal da el día por gastado -,
solamente dispensa
remota, si del separada
no, a los de muerte temporal opresos
lánguidos miembros, sosegados huesos,
los gajes del calor vegetativo,
el cuerpo siendo, en sosegada calma,
un cadáver con alma,
muerto a la vida y a la muerte vivo...⁸³

Ao final a poetisa se assume e identifica-se como mulher. “...repartiendo a las cosas visibles sus colores/iba, y restituyendo/entera a los sentidos exteriores/su operación, quedando a luz más cierta/el mundo iluminado, y yo despierta.”⁸⁴(OC, I, p.538)

Para Octávio Paz, embora o poema se trate de uma alegoria, também carrega uma confissão. Existe nele uma ruptura adjacente, algo importante termina e outra coisa se inicia. A alma fica sozinha, nele desvaneceram-se, pela atuação dos poderes analíticos da razão, os intermediários sobrenaturais e os mensageiros celestes que deveriam conectar o ser humano com o além. Essa cisão acarreta consequências históricas e psíquicas.

Em ‘Primero sueño’, ela nos conta como, enquanto dormia o corpo, a alma subiu à esfera superior; lá teve uma visão tão intensa, vasta e luminosa, que a deslumbrou e a cegou; resposta de sua ofuscação, quis subir de novo, agora degrau por degrau, mas não pôde; quando duvidava sobre que outro caminho tomar, nasceu o sol e o corpo despertou. O poema é o relato de uma visão espiritual que termina numa não visão. (Paz, 1982, p.513)

Embora o tema da viagem da alma seja religioso e sempre remeta a uma experiência de revelação, aqui não existe um demiurgo ou guia, “...ella misma asume dicho papel ante

⁸³ A alma, pois suspensa/ de exterior governo – em que ocupada/em material emprego,/ou bem ou mal dá o dia por gastado -,/somente dispensa/remota, se do todo separada/ não, aos por morte temporal opressos/ lânguidos membros, sossegados ossos,/os prejuízos do calor vegetativo,/o corpo sendo, em sossegada calma,/ à vida morto e para a morte vivo. (tradução nossa)

⁸⁴ ...repartindo pelas coisas visíveis/ suas cores ia, e restituindo/ inteira para os sentidos exteriores/ sua ação, ficando sob a luz mais certa o Mundo iluminado, e eu desperta. (tradução nossa)

nosotros. Siguiéndola hemos llegado hasta aguas quietas, como la del Leteo. (...) ...el sueño reproduce la imagen y semejanza del alma a asoma en el poeta.”⁸⁵No ápice dessa viagem, a individualidade se dilui no todo, tamanha plenitude torna-se insuportável aos olhos e à mente que dobra-se sobre si mesma, cedendo diante do orgulho inexaurível do desejo pelo conhecimento infinito. Essa ânsia se vê forçada a resignar-se ao método e à ordem, limitando-se a adquirir o saber pouco a pouco, saber que se expande e que se introjeta, que visa a compreensão do universo, mas também a definição da alma humana. Para sor Juana é “...el Hombre, digo, en fin, mayor portento que discurre el humano entendimiento...”⁸⁶O final do poema e, portanto, da viagem, não oferece uma revelação, mas trata do conflito entre uma alma solitária diante de um universo insondável, de um sobrenatural diluído – tema este retomado por todos os poetas modernos, de uma forma ou de outra, algo que torna sor Juana uma visionária, espécie de precursora.

Mesmo admitindo o pontocego, poético e filosófico, onde termina o poema, Cantú (2005) atribui esse final ao reconhecimento socrático da ignorância e, portanto, um ponto de partida e no saber místico, como algo acima da ascensão espiritual. “Es decir, aquí se tocan el ‘sólo sé que no sé nada’ y la noche a la que San Juan canta ‘no sabiendo, toda ciencia transciendo’”⁸⁷ (p.217)

O *Neptuno Alegórico*, obra bem anterior, escrita cerca de dez anos antes, parece ter sido um dos maiores fatores da irritação de Núñez de Miranda. Seguindo o costume europeu, quando da chegada do novo vice-rei, encomendava-se a poetas e artistas reconhecidos um arco triunfal, bem como o texto que obrigatoriamente o acompanhava. Quando da chegada do Conde de la Laguna, o arco de Santo Domingo ficou a cargo de don Carlos Sigüenza y Gongora e o da Catedral ficou a cargo de sor Juana. A freira, protegida pelos marqueses de Mancera e depois por Frei Payo, estava agora sem apoio e talvez a criação do arco fosse uma estratégia do próprio frei para aproximá-la da nova casa real. O arco de sor Juana foi erguido na frente da porta ocidental da catedral, tinha uma fachada única com trinta metros de altura e dezesseis de largura. Foi feito de madeira, trapos e gesso – durou apenas um mês. Entre seus principais atrativos havia a representação de Netuno e Anfitrite, sua esposa, na primeira tela,

⁸⁵ ...ela mesma assume tal papel diante de nós. Seguindo-a chegamos até águas calmas, com as do Leto. (...) O sonho reproduz a imagem e semelhança da alma que ascende no poeta. (tradução nossa)

⁸⁶ O Homem, digo, enfim, maior portento sobre o qual discorre o entendimento humano. (tradução nossa)

⁸⁷ Quer dizer, aqui se tocam o ‘só sei que nada sei’ e a noite a que São João canta ‘não sabendo, toda ciência transcendo’. (tradução nossa)

nus e em pé sobre uma concha marinha, os vice-reis foram representados como o deus do mar e sua mulher. A marquesa certamente deve ter se encantado com tal homenagem.

Difícilmente, tendo feito voto de clausura, sor Juana pode ter supervisionado a construção do arco pessoalmente. Deve tê-lo feito de sua cela. Escreveu também um pequeno volume explicando a alegoria, primeiro em prosa, depois em verso. Nas telas, bases e intercolúnios era representados diversos episódios da vida de Netuno, sempre associados ou transformados em alegorias de fatos reais ou supostos, da vida do Marquês de la Laguna. No arco, sor Juana transforma Netuno em filho de Ísis, fazendo dele uma divindade egípcia. A intenção da poetisa é associar o deus e a sabedoria. Para tal transposição, a freira se utiliza de um método muito comum pelos mitólogos do Renascimento e do Barroco e liga Minerva a Ísis, afirmando que se tratam da mesma deusa. Ao evocar Ísis como um dos nomes da sabedoria, talvez o mais ilustre, sor Juana se volta para a tradição hermética do Egito, para onde, segundo alguns teóricos geniais - embora já um tanto superados em outras partes do mundo barroco - como o padre Kircher (autor muito admirado e lido, tanto pela monja quanto por don Carlos), se confluem a sabedoria pagã e a revelação bíblica.

Y siendo Neptuno rey de tan silenciosos vasallos, con mucha razón lo adoraron por dios del Silencio y del Consejo. Pero volviendo a nuestro propósito, digo que esta Isis tan celebrada fue aquella reina de Egipto, a quien Diodoro Sículo con tanta razón elogia desde los primeros renglones de su Historia; la cual fue la norma de sabiduría gitana. (...) Y fue en sumo grado, pues fue la inventora de las letras de los egipcios. (...) Fue también la que halló el trigo, y modo de su beneficio para el sustento de los hombres (...) Finalmente, tuvo no sólo todas las partes de sabia, sino de la misma sabiduría, que se ideó en ella. (...) pues siendo Neptuno tan sabio, no pudiera tener otra madre que a Isis, ni ésta otro hijo más parecido que Neptuno. ⁸⁸(OC, IV, p361-365)

Paz (1982) destaca a incrível utilização do nome da amante de Simão, o mago, personagem execrado como impostor nos Atos dos Apóstolos, como um dos nomes antigos da filosofia. Obviamente, ao escrever sobre ela, a poetisa não teria como ignorar que a mesma se chamava Helena, fora encontrada por Simão num bordel e em seu corpo, segundo o próprio Simão, se refugiara a caída *Eunóia*, ou seja, a sabedoria divina. Mais surpreendente ainda é o fato da monja, concordando com gnósticos e herméticos, atribuir um sexo para a sabedoria, o feminino.

⁸⁸ E sendo Neptuno rei de tão silenciosos vassallos, com muita razão o adoraram por Deus do Silêncio e do Conselho. Porém voltando a nosso propósito, digo que esta Ísis tão celebrada foi aquela rainha do Egito, a quem Deodoro Sículo com tanta razão elogia desde as primeiras linhas de sua História; (...) a qual foi a norma da sabedoria cigana. (...) E foi em sumo grado, pois foi a inventora das letras dos egípcios. (...) Foi também a que achou o trigo, e o uso de seu benefício para o sustento dos homens. (...) Finalmente, teve não só todas as partes de sábia, se não da mesma sabedoria, a que se idealizou nela. (...) ...Pois sendo Neptuno tão sábio, não pudera ter outra mãe que Ísis, nem esta pudera ter filho mais parecido que Neptuno.(tradução nossa)

Com efeito, como sophia (sabedoria), as palavras ennoia e epinoia, frequentemente usadas pelos gnósticos e que significam pensamento e ideia, são femininas. A ideia de uma natureza caída é comum ao gnosticismo e ao cristianismo, mas no primeiro aparece um elemento essencialmente estrangeiro à visão cristã do universo: a crença num Espírito feminino. O gnóstico vê o mundo na forma de casais, todos eles derivados de um duplo princípio: nous (mente, espírito) e epinoia ou ennoia (pensamento). (Paz, 1982, p.241)

Talvez para escapar de qualquer acusação de heresia, sor Juana traz à tona a tradição judaica que considera que de um nome hebreu duplicado vem o nome de Ísis, e este nome é Is que significa varão. Assim Ísis é a personificação da sabedoria, mas sua origem é duplamente masculina: Is-Is = duas vezes varão. Sem contar que a origem judaica do nome, dá a ele maior distinção que a grega Sofía ou a latina Sapiência porque relaciona o termo à revelação bíblica. Sor Juana conclui que houve uma época anterior às aderências do paganismo e da idolatria em que Ísis representou apenas a sabedoria, aquela verdadeira, provinda da revelação bíblica. Mais do que uma singularidade barroca, ou uma estratégia teológica para salvar-se de inquisições doutrinárias, Ísis representa mais um aspecto da contraditória intimidade da monja: “é uma decidida exaltação da condição feminina e, simultaneamente, expressa uma não menos decidida vontade de transcender tal condição. A sabedoria é feminina, mas a deusa que a personifica é duas vezes varão.” (Paz, 1982, p.242)

Para Bouvier (2005), em *Neptuno Alegórico*, sor Juana utilizou estratégias discursivas e extra-literárias para redefinir, através da história, da memória, da imaginação e da inteligência, conceitos de gênero e de poder. Desprezado por críticos do passado e tratado como um texto inferior de sor Juana, visto como ‘mero documento curioso a respeito dos costumes coloniais’ e ‘prosa barroca que ninguém entende’, essa obra como outras da freira, na verdade representa uma aproximação ao tema da mulher e do poder segundo diferentes propósitos e perspectivas, discutindo os obstáculos e as atitudes que vinham impedindo a mulher de ter acesso e ascender no campo político e religioso. A obra sugere conceitos complementares do poder em geral e, do poder feminino em particular. (p.44) Sob essa perspectiva, *Neptuno Alegórico* analisa as origens e causas da desigualdade entre os sexos, contradizendo os argumentos e atitudes que a sustentavam e formando uma visão global que vai desde aquilo que é temporal até o divino ou celestial, a partir do histórico até o imaginado, do passado até a eternidade, a partir do poder até a justiça. Se somado ao conteúdo da

Respuesta a sor Filotea pode-se aferir todo pensamento da monja no que tange à condição feminina.

Na *Carta de Monterrey* afirma a seu confessor ter se recusado o quanto pode a fazer poesia e diz não ter achado nela “...razão de bem nem de mal, pois sempre os tive (como o são) por coisa indiferente, e embora pudesse dizer quantos os usaram santos e doutos, não quero me intrometer em sua defesa, que não são meu pai nem minha mãe..” (Cruz apud Paz, p.675-676) Argumenta também que o aborrecimento do confessor diante de sua produção literária ‘é muito próprio do amor às cegas’ (p.676) e comenta que por mais que tenha evitado fazer versos, `as vezes as circunstâncias o exigiam, como no caso dos dois Villancicos à Santíssima Virgem, realizados após grande insistência e com pausa de oito anos) e com a aprovação do padre “...a qual tive então por mais necessária que a do Sr. Arcebispo Vice-rei meu prelado...” (p. 676), sendo que no segundo colocaram seu nome sem sua autorização (costume pelo visto comum, se pensarmos na *Carta Atenagórica*). Sobre as coisas que escreveu, comenta: “...eu nunca escrevi senão violentada e forçada, e somente para satisfazer a outros; não só sem complacência, como também com positiva repugnância, porque nunca julguei que eu tivesse o caudal de letras e o talento que requer a obrigação de quem escreve...” (p.66) “Escrever nunca foi ditame próprio, mas sim força alheia; que lhes poderia dizer com verdade: vós me coagistes.” (p.67) Afirmações que expressam, se comparadas às de *Respuesta a sor Filotea*, intensa ambivalência. Naturalmente, as duas cartas foram escritas em momentos muitos distintos da vida e da obra da poetisa. Embora em Monterrey já se verifique toda a problemática em que vivia e em torno da qual criava, existe na carta posterior um nível dematuridade emocional e intelectual bastante notório. Ainda que, ao defender-se diante do arcebispo, sor Juana tivesse plena consciência dos riscos reais que corria, a força e a clareza de sua argumentação é muito mais plena, especialmente quando fala sobre sua escrita e inclinações intelectuais.

2.4 - Entrei-me freira

Entréme religiosa, porque aunque conocía que tenía el estado cosas (de las accesorias hablo, no de las formales), muchas repugnancias a mi genio, con todo, para la total negación que tenía al matrimonio, era lo menos desproporcionado y lo más decente que podía elegir en

materia de la seguridad que deseaba de mi salvación; a cuyo primer respeto (como al fin más importante) cedieran y sujetaran la cerviz de todas las impertinecillas de mi genio, que eran de querer vivir sola; de no querer ocupación obligatoria que embarazase la libertad de mi estudio, no rumor de comunidad que impidiese el sosegado silencio de mis libros.⁸⁹(OC, IV, p. 446)

Sabe-se que a sociedade em que sor Juana vivia era regida por um caráter acentuadamente masculino. A única possibilidade para entrar nesse universo se dava por uma pequena porta entreaberta, ou na Corte, ou na Igreja. Conforme já mencionado anteriormente, o frágil equilíbrio da sociedade da Nova Espanha baseava-se em rígido controle social e as mulheres, em especial, eram mantidas afastadas dos espaços destinados ao poder. O excessivo aparato de repressão utilizado pelos homens, através dessas duas instituições, expressa todo o terror que a mulher inspirava. É muito nítida a necessidade de mantê-las perfeitamente encarceradas, supervisionadas com austeridade, garantindo que estivessem ‘seguras’ e que não causassem danos, infringindo as estritas regras erigidas por uma sociedade para controlar tudo que fosse considerado ‘anormal’. (Glantz, 1994.p.XXXI) Naturalmente, sor Juana, exceção em tantas categorias, não poderia ficar alheia a essa realidade.

São várias as perguntas sem resposta a respeito do período de vida de sor Juana, desde a saída da casa da mãe até a ida para o convento. Embora não tenha sido muito generoso em informações, Calleja, citado por Nervo (1910) chama este tempo de “...radiante, activa y atormentada juventude.”⁹⁰ (p.31)

Nervo (1910), em sua releitura da biografia de Calleja, comenta que logo a fama de Juana Inés começou a despontar por toda a Cidade do México, onde não se encontrava ninguém semelhante a ela, mais surpreendente ainda que fosse uma moça pobre, provinda de um *pueblo*⁹¹, uma vez que conhecimento semelhante ao dela não se achava nem em mulheres mais velhas de melhores procedências. (p.23)

⁸⁹ “Ingressei na vida religiosa, porque mesmo sabendo que tinha a condição coisas (das acessórias falo, não das formais), muitas repugnantes ao meu gênio, contudo, para a total negação que tinha ao matrimônio, era o menos inadequado e o mais decente que podia escolher em matéria da segurança que desejava para minha salvação; a cujo primeiro respeito (como ao fim mais importante) cederam e se sujeitaram a cerviz todas as pequenas impertinências de meu gênio, que eram que querer viver sozinha; de não querer ter ocupação obrigatória que embaraçasse a liberdade de meus estudos, nem rumor de comunidade que impedisse o sossegado silêncio de meus livros.” (tradução nossa)

⁹⁰ “...radiante, ativa, inquieta e atormentada juventude.” (tradução nossa)

⁹¹ Povoado (tradução da autora)

Os motivos que levaram Juana Inés para o palácio, mais uma vez, são mais supostos do que documentados. Talvez seus parentes tenham considerado que na corte encontraria um lugar mais adequado e mais seguro, uma vez que manter em casa um prodígio tão frágil – linda, virgem, desvalida e famosa - representava enorme responsabilidade, um encargo que talvez nem desejassem. Apresentaram-na à recém- chegada Leonor Carreto, marquesa de Mancera. Juana havia passado cerca de oito anos com os tios e, na ocasião, contava seus 16 anos. Mulher sensível e inteligente, a marquesa se impressionou com a inteligência, a graça e talvez com o desamparo da menina. A rapidez com que deixou a casa dos tios e foi viver no palácio sob a alcunha de ‘muito querida da senhora vice-rainha’ revela a situação algo estranha em que vivia na casa dos tios. Na versão de Amado Nervo, sor Juana é descoberta pelo marquês, homem de incomum erudição, ex-embaixador na Alemanha e Veneza, quem a introduziu na corte, sob os cuidados da vice-rainha. “Allí, pronto cautivó todos los corazones, se granjeó todos los sufragios, encadenó las admiraciones todas. Para ello tenía dos arbitrios invencibles: la bondad de su caracter, dulce y amable, y su sorprendente sabiduría y discreción.” (Nervo, 1910, p.28)⁹²

Tendo em vista que, a mulher da época, na colônia, já era considerada exceção se sabia ler, escrever e contar, de fato sor Juana deve ter causado enorme impressão. A própria freira, posteriormente, vai lamentar essa falta de educação das mulheres que acabava por perpetuar a ignorância das mesmas, pois muitos pais não educavam as filhas por não desejarem expô-las a uma relação próxima com um preceptor do sexo masculino. Nervo (1910) comenta que é muito provável que se Juana Inés tivesse nascido e crescido na aristocracia da Nova Espanha, num contexto familiar mais regular, provavelmente teria se tornado esnobe e neurastênica, teria aprendido a jogar bridge e a montar quebra-cabeças e nunca teria aberto um livro na vida, talvez passando o tempo a escrever cartas frívolas para parentes igualmente desinteressantes. (p.25)

Durante todo o tempo em que viveu na corte, Juana Inés vivenciou esses ritos mundanos. Quando escreveu sobre eles, o fez pela óptica de alguém que os conheceu de dentro. A posição de dama da rainha, a ausência completa de dote que lhe tornasse candidata interessante para alguma boa família e, o fato dos galãs serem quase sempre casados, excluía da vida da jovem a possibilidade de um casamento. Embora brilhasse na corte e tenha se

⁹² Ali, logo cativou todos os corações, granjeou todos os votos, conquistou todas as admirações. Para isso tinha dois meios invencíveis: a bondade de seu caráter, doce e amável, e sua surpreendente sabedoria e discrição. (tradução nossa)

tornado um dos seus centros, sua posição de destaque não era coerente com sua condição social. O segredo de sua popularidade não vinha de suas artes diplomáticas, sua beleza, vivacidade e sorriso constante, virtudes não raras de se encontrar entre damas da realeza, mas sim de sua inteligência e conhecimento.

Aos 19 anos, auge de sua juventude, quando seu saber e talento conquistam a atenção e admiração de todos, Juana Inés ingressa como noviça no convento de San José de las Carmelitas Descalzas. Logo em seguida regressa ao mundo e, embora seus biógrafos católicos atribuam essa desistência inicial a um estado de saúde, a ausência de documentos e a retomada à vida religiosa, um ano e meio depois, numa ordem conhecida pela lassitude e branda disciplina, faz crer que a severidade das carmelitas a assustou. Nervo (1910) destaca suas “repugnancias al estado religioso”⁹³ e como o padre Antonio Nuñez - jesuíta e confessor dos marqueses, homem considerado sábio e virtuoso – a convenceu a aceitar a vida religiosa, acolhendo-a em suas dúvidas e angústias, temores e receios, consolando-a, incentivando-a a aceitar uma vida de sossego monacal. (p.25) Nuñez, desde o momento em que conheceu sor Juana demonstrou vivo interesse em sua situação. O zelo foi tão extremado e as relações entre ambos, tão longas e tão complexas, que seu biógrafo, padre Oviedo, dedicou um capítulo inteiro a ela. No livro tenta eximi-lo das culpas e do excessivo rigor, da proibição do cultivo das letras e do exercício da poesia, também da crueldade da ruptura na relação dos dois e do silêncio imposto por anos entre eles, mais ainda da crueldade da reconciliação, feita sob a exigência da humilhação e da negação de si mesma.

Embora qualquer leitor comum, diante do relato final de Calleja -“ Veintisiete años vivió en la religión, sin los retiros, a que empeña el estruendoso y buen nombre de extática; mas con el cumplimiento substancial a que obliga el estado de religiosa, en cuya observância común guardaba la madre Juana su puesto...”(Calleja apud Wissmer, 2005, p.387)⁹⁴ - perceba que Juana Inés nunca teve vocação religiosa, nem qualquer tendência mística, parece muito compreensível que a vida no convento lhe tenha sido sugerida insistentemente e talvez apresentada como uma única opção de vida digna e viável, onde pudesse ao mesmo tempo estar segura e ter acesso ao conhecimento, o que mais lhe aprazia. Na verdade, sor Juana viveu no convento por vinte e seis anos, esse e mais alguns pequenos equívocos numéricos na

⁹³“...repugnâncias ao estado religioso.” (tradução nossa)

⁹⁴ “Vinte e sete anos viveu na religião, sem os retiros a que se empenham ao estruendoso e ao bom nome os que vivem em êxtase religioso; mas com o cumprimento substancial daquilo que obriga a condição de religiosa, cuja observância guardava madre Juana seu posto.” (tradução nossa)

biografia de Calleja acabaram abrindo espaço para novas pesquisas e novas informações sobre a vida da freira.

Em 24 de fevereiro de 1669, vestiu definitivamente o hábito da ordem de San Jeronimo, estava próxima de completar 21 anos.

O texto revela além de uma total ausência de qualquer menção ao casamento, sequer como desejo ou possibilidade, um jogo muito coerente com a realidade dos ‘galanteios de palácio’⁹⁵, em que seu papel consiste em defender seu recato diante de investidas constantes de pretendentes insistentes e bajuladores. A despeito da intensidade de seus poemas e escritos de amor, sor Juana sempre demonstrou extremo intelectualismo e uma aversão à vida conjugal que ela mesma comenta no trecho da *Respuesta a sor Filotea* citado acima.

Do ponto de vista documental, não existe o menor indício de que sor Juana tenha tido alguma amor secreto. O silêncio da poetisa é absoluto, bem como o de Calleja, seu biógrafo e com quem trocou intensa correspondência. Por outro lado são inúmeros os poemas amorosos e revelam não apenas uma grande intensidade, como um pleno conhecimento daquilo que se poderia chamar de ‘dialética do amor’, coisas como jogos de ciúmes, rompimentos, ausências, esquecimentos e os dramas da correspondência. Para Octávio Paz, o testemunho dos poemas é inválido porque não apresenta uma cronologia bem documentada que de fato comprovasse tal ideia e, principalmente, porque a poesia deste período não é confessional. A sinceridade pode ter sido um valor para os românticos e o é para os modernos, mas não foi para os poetas do século XVII. “A poesia barroca apresenta ao leitor esquemas arquetípicos do amor e das paixões, mas ele não deve nem pode inferir que esses textos possuam um valor confessional.” (Paz, 1982, p.154) Exatamente por isso poder-se-ia encontrar um verdadeiro tratado do amor nos poemas de sor Juana, tratam-se de conceitos e de arquétipos, não são confissões. Nos momentos mais íntimos dos poemas dela, o que se encontra não é amor, mas solidão e em poemas mais apaixonados, muitas vezes o que se encontra são relações de amizade ou variações da poesia religiosa da época.

Ezequiel Chávez, porém, utilizando-se dos próprios poemas da freira, apresenta uma visão bastante diferente. Considera que são exatamente as criações da monja que comprovam

⁹⁵Galanteios de Palácio: Costume habitual na corte em que as damas da rainha (geralmente filhas das grandes famílias, tanto na corte da Espanha quanto no México) estabeleciam relações amorosas com os cortesãos, tais relações ocorriam por consentimento mútuo e se desfaziam no momento em que tais damas mudavam de condição e se casavam. Tais relações eram exceções, uma vez que os casamentos eram arranjos econômicos, sociais e econômicos.

a existência de sua experiência amorosa, uma vez que tal vivência traria o arcabouço necessário para as descrições tão lúcidas dos ardis amorosos que suas estrofes trazem:

Que no me quiera Fabio, al verse amado,
 Es dolor sin igual, en mi sentido;
 mas que me quiera Silvio, aborrecido,
 es menor mal, mas no menor enfado.
 ¿Qué sufrimiento no estará cansado
 si siempre le resuenan al oído
 tras la vana arrogancia de un querido
 el cansado gemir de un desdenado?
 Si de Silvio me cansa el rendimiento,
 a Fabio canso con estar rendida;
 si de éste busco el agradecimiento,
 a mí me busca el otro agradecida:
 por activa y pasiva es mi tormento,
 pues padezco en querer y en ser querida. ⁹⁶(OC, I, p408-409)

Se por um lado, alguns de seus textos amorosos parecem mais descrições de situações observadas na corte, do que algo de que faça parte como protagonista, como acontece no poema acima, no qual conta desventuras passíveis de qualquer amor não correspondido, outros serão preenchidos por uma carga emocional mais efetiva e íntima, expressando elementos tão verídicos da experiência da paixão e do envolvimento amoroso, que realmente torna muito verossímil a hipótese de que a freira tenha de fato tido alguma espécie de relacionamento ou expectativa nesse sentido, em algum momento da sua vida, esperança possivelmente negada pelas próprias circunstâncias de sua condição, que dificulta um casamento interessante ou, como sugere Chávez, “...aquele en quien ella puso el alma, no la amó, sino que tuve sólo por su belleza una sensual inclinación...” ⁹⁷ (1997,p.21). Embora Chávez corrobore a ideia de que algum impedimento físico impelia sor Juana ao amor

⁹⁶ Que não me queira Fabio, ao ver-se amado,/é dor sem igual em meu sentir;/mas que me queira Sílvio, indesejado,/é menor mal, mas não menor enfado./Que sofrimento não estará cansado/ se sempre lhe ressoam ao ouvido/ atrás da vã arrogância de um querido/o cansado gemer de um desdenhado?/ Se de Sílvio me cansa a rendição,/a Fabio canso com estar rendida;/ se deste busco o agradecimento,/ a mim me busca o outro agradecida:/por ativa e passiva é meu tormento,/pois padeço em querer e em ser querida.

⁹⁷ ...aquele em quem ela colocou a alma, não a amou, senão que teve por sua beleza uma sensual inclinação...(tradução nossa)

platônico, a hipótese mais plausível é a de que, amando ou não, ciente dos riscos que corria caso tivesse algum envolvimento amoroso que se tornasse motivo de escândalo, sabendo que não tinha respaldo algum em sua vida, exceto se vivesse dentro da norma instituída, sor Juana tenha aberto mão da possibilidade de viver sua paixão e resignou-se à frustração em prol de sua sobrevivência.

Muito provavelmente quando cita na *Respuesta a sor Filotea* sua ‘aversão ao matrimônio’, tenha se referido ao tipo de casamento que se fazia em seu tempo, puro acordo comercial e jogo de interesse, tipo de acordo para o qual sor Juana mostrava-se completamente despreparada, não só não tinha berço, herança ou origens nobres que lhe garantissem uma união com alguém da corte, como por causa de sua erudição, carisma e educação cortesã, o casamento com um simples fazendeiro, algo que talvez se arranjasse, tornava-se intolerável. Somava-se a isso seu anseio pelos livros e pelos estudos, que lhe impunham uma necessidade por privacidade e por uma vida mais introspectiva, algo que, muito embora tenha lhe oferecido o decoro e a “seguridad que deseaba de mi salvación”⁹⁸, também o convento nunca lhe deu.

Frustração esta que, se realmente teve com que lidar, o fez com a inteligência e lucidez que lhe eram características, alimentando seu interior com outros anseios e realizações, sem perder a doçura, a leveza e a efervescência intelectual que lhe eram características:

Amor empieza por desasosiego,
Solicitud, ardores y desvelos;
Crece con riegos, lances y recelos;
Susténtase de llantos y de ruego;
doctrínanle tibiezas y despego;
conserva el ser, entre engañosos velos.
Hasta que, con agravios o con celos,
Apaga con sus lágrimas su fuego.⁹⁹

⁹⁸ Segurança que desejava minha salvação (tradução nossa)

⁹⁹ Amor começa por desassossego, /solicitude, ardores e desvelos;/cresce com riscos, sortes e receios;/sustenta-se de prantos e de pedidos;/ ao lhe doutrinarem calma e desapego;/conserva o ser, entre enganosos véus,/até que, com prejuízo ou com ciúmes,/apaga com lágrimas seu fogo.(tradução nossa)

Tendo ou não enfrentado as agruras de um amor perdido, o fato é que a percepção de sor Juana a respeito da condição feminina, das perspectivas do homem sobre a mulher, das nuances das relações estabelecidas entre os sexos com suas infinitas possibilidades, sempre revelou grande acuidade. Tal argúcia pode ter sido fator preponderante em sua decisão de tornar-se freira ao invés de arriscar-se a uma vida pouco regular nas relações da corte. Talvez o fato de, ao ingressar no convento, ter estabelecido um limite claro até onde a autoridade masculina poderia exercer-se em sua vida, ou seja, apenas no limiar de suas atitudes, não de sua consciência, tenha propiciado o distanciamento e a liberdade necessárias para expressar as ambivalências, inconstâncias, incoerências e perplexidades com as quais os homens se relacionavam e, talvez muitos ainda se relacionem, com as mulheres, aspectos sob os quais se ocultam a objetivificação característica de uma perspectiva machista que não leva em consideração os desejos e necessidades da mulher, exatamente por não conseguir compreendê-la como sujeito dentro de uma relação. A ironia e o humor com os quais sor Juana escreve, concedem leveza ao tema e denotam a comicidade contida na representação que ela fazia do homem de sua época: juvenil, tosco, confuso, presunçoso, egoísta, autoritário, ingrato, vítima de seus próprios apetites e desonesto em seus afetos mais profundos. Se de fato a figura masculina com o qual cruzou em seus dias tenha sido essa, nada mais compreensível no caso de uma mulher como ela foi, do que optar por uma vida religiosa e de estudos. Segue abaixo o célebre poema:

Hombres necios que acusáis
a la mujer sin razón,
sin ver que sois la ocasión
de lo mismo que culpáis:
si con ansia sin igual
solicitáis si desdén,
¿por qué queréis que obren bien
si las incitáis al mal?
Combatís su resistencia
y luego, con gravedad,
decís que fue liviandad
lo que hizo la diligencia.
Parece quiere el denuedo
de vuestro parecer loco

al niño que pone el coco
y luego le tiene medo.

Queréis, con presunción necia,
hallar a la que buscáis,
para pretendida, Thais,
y en la posesión, Lucrecia.

¿Qué humor puede ser más raro
que el que, falto de consejo,
él mismo empaña el espejo,
y siente que no esté claro?

Con el favor e el desdén
tenéis condición igual,
quejándoos si os tratan mal,
burlándoos si os quieren bien.

Opinión, ninguna gana;
pues la que más se recata,
si no os admite, es ingrata,
y si os admite, es liviana.

Siempre tan necios andáis
que, con desigual nivel,
a una culpáis por crüel
y a otra por fácil culpáis.

Pues ¿cómo ha de estar templada
la que vuestro amor pretende,
si la que es ingrata, ofende,
y la que es fácil, enfada?
Mas, entre el enfado y pena
que vuestro gusto refiere,
bien haya la que no os quiere,
y quejáos en hora buena.

Dan vuestras amantes penas
a sus libertades alas,
y después de hacerlas malas

las queréis hallar muy buenas.

¿Cuál mayor culpa ha tenido

en una pasión errada:

la que cae de rogada,

o el que ruega de caído?

¿O cuál es más de culpar;

aunque cualquiera mal haga:

la que peca por la paga,

o el que paga por pecar?

Pues ¿para qué os espantáis

de la culpa que tenéis?

Queredlas cual las hacéis

o hacedlas cual la buscáis.

Dejad de solicitar;

y después, con más razón,

acusaréis la afición

de la que os fuere a rogar:

Bien con muchas armas fundo

que lidia vuestra arrogancia,

pues en promesa e instancia

juntais diablo, carne y mundo. ¹⁰⁰ (OC, I, p.320-322)

¹⁰⁰ Homens néscios que acusais/ a uma mulher sem razão,/sem que ver que sois a ocasião/do mesmo que lhe culpais:/ se com ânsia sem igual/solicitais seu desdém,/por que quereis que obrem bem, se as incitais ao mal?/Combateis sua resistência/e logo, com gravidade/dizeis que foi leviandade/o que fez tal diligência./Parecer quer o ardor/de vosso ser sem razão/ao petiz que tem o papão/ e logo lhe tem temor./Quereis, com presunção néscia,/achar essa que buscais,/para pretendida, Thaís,/ e na possessão, Lucrecia./Que humor pode ser mais raro/que o que, falta de conselho,/ele mesmo embaça o espelho,/e sente que não é claro?/Com o favor e o desdém/tereis condição igual,/queixas, se vos tratam mal,/burlas, se vos querem bem./Opinião nenhuma ganha;/pois a que mais se recata,/se não vos renega,/é ingrata,/se vos admite, é leviana./Sempre tão néscios andais/que, com desigual nível,/a uma culpais por cruel/e a outra por fácil culpais./Pois como ser moderada/a que vosso amor pretende,/se a que é ingrata, ofende/ e a que é fácil, enfada?/Mas, entre o enfado edós/que vosso gosto requer,/bom que haja a que não vos quer/vos aflige e deixa sós,/A vós, dão penas as amantes/asas ás liberdades,/e após fazer-lhes maldades/ as quereis achar como antes./Qual maior culpa terá havido/em uma paixão errada:/a que cai por rogada,/ o que roga por ter caído?/ Ou quem é mais de culpar,/já que o mal qualquer o traga:/a que peca pela paga,/ou o que paga por pecar?/ Pois por que vos espantais/da culpa que tereis?/Querei-as como as fazeis/ou fazei-as como as buscais./Deixai de solicitar,/e depois, com mais razão,/acusareis a afeição/dessa que vos for rogar./Bem com muitas armas fundo/que vos combate a arrogância,/pois em promessa e instância/juntais diabo, carne e mundo. (tradução de Teresa Cristófani Barreto)

Em todo o poema observa-se, por parte de sor Juana, um senso moral bastante moderno e repleto de lucidez, onde à mulher é oferecido um justo tratamento. Seus versos representam a reivindicação por uma lógica relacional mais justa e equilibrada, onde a mulher possa ser contemplada e tratada com mais respeito e onde seu real valor seja estabelecido e mantido. Todo o texto expõe a responsabilidade do homem na situação da mulher: comenta as seduções levianas e chantagens que levavam muitas mulheres a se comprometer moralmente, prejudicando-se socialmente; explicita os caprichos inconsequentes que levavam à sedução de uma, querendo outra; revela a responsabilidade masculina nos adultérios na prostituição e afirma que, diante de tal realidade, vive de forma mais prudente aquela que age como quem não quer, introduzindo a repressão feminina quase como uma legítima defesa, demonstrando assim que, num sistema machista, não importa como se haja, o prejuízo será sempre reservado para a mulher.

2.5 – Se as anciãs fossem doutas

Con esto proseguí, dirigiendo siempre, como he dicho, los pasos de mi estudio a la cumbre de la Sagrada Teología; pareciéndome preciso, para llegar a ella, subir por los escalones de las ciencias y artes humanas; porque ¿cómo entenderá el estilo de la reina de las Ciencias quien aun no sabe el de las ancillas? ¿Cómo sin Lógica sabría yo los métodos generales y particulares con que está escrita la sagrada Escritura? ¿Cómo sin Retórica entendería sus figuras, tropos y locuciones? ¿Cómo sin Física, tantas cuestiones naturales de las naturalezas de los animales de los sacrificios, donde se simbolizan tantas cosas ya declaradas, y otras muchas que hay? (...) ¿Cómo sin Aritmética se podrán entender tantos cómputos de años, de días, de meses, de horas, de hebdómadas tan misteriosas como las de Daniel, y otras para cuya inteligencia es necesario saber las naturalezas, concordancias y propiedades de los números? ¿Cómo sin Geometría se podrán medir el Arca Santa del Testamento y la Ciudad Santa de Jerusalén, cuyas misteriosas mensuras hacen un cubo con todas sus dimensiones, y aquel repartimiento proporcional de todas sus partes tan maravilloso? ¿Cómo sin Arquitectura, el gran Templo de Salomón, donde fue el mismo Dios el artífice que dio la disposición y la traza (...)? ¿Cómo sin grande conocimiento de regla y partes de que consta la Historia se entenderán los libros históricos? (...) Cómo sin grande noticia de ambos Derechos podrán entenderse los libros legales? Cómo sin grande erudición tantas cosas de historias profanas, de que hace mención la Sagrada Escritura; tantas costumbres de gentiles, tantos ritos y lección de los Profetas?¹⁰¹(OC, IV, p.447-448)

¹⁰¹ Com isto prosseguí, dirigindo sempre, como disse, os passos de meu estudo ao ápice da Sagrada Teologia; parecendo-me preciso, para chegar a ele, subir pelos degraus das ciências e artes humanas; por que como entenderá o estilo da Rainha das Ciências quem ainda não sabe o das súditas? Como, sem Lógica, saberia eu os métodos gerais e particulares com que está escrita a Sagrada Escritura? Como, sem Retórica, entenderia suas figuras, tropos e locuções? Como, sem Física, tantas questões naturais das naturezas dos animais dos sacrifícios, onde se simbolizam tantas coisas já declaradas, e outras muitas que existem? Como sem Aritmética, se poderiam entender tantos cálculos de anos, de dias, de meses, de horas, de hebdômadadas tão misteriosas como as de Daniel, e outras para cuja inteligência é necessário saber as naturezas, concordâncias e propriedades dos números? Como, sem Geometria, poderão ser medidas a santa Arca da Aliança e a Cidade Santa de Jerusalém, cujas misteriosas medidas fazem um cubo com todas as suas dimensões, e aquela

Do trecho acima da *Respuesta a sor Filotea* pode-se inferir a intensidade e a ambição do desejo de saber que motivava sor Juana. Num contexto de vida profundamente Teocêntrico como era a época e a sociedade em que viveu a poetisa, nada mais natural que ter a Teologia como ponto de referência para a trajetória intelectual e, diante disso, a freira organiza todo seu método de estudos com base na compreensão o mais plena possível dessa ‘Rainha das Ciências’. Durante toda a carta, sor Juana vai dando algumas amostras de sua grande erudição, sabedoria essa que de fato versava por inúmeras áreas do conhecimento, em trechos como:

Todas las cosas salen de Dios, que es el centro a un tempo y la circunferencia de donde salen y donde paran todas las líneas criadas.¹⁰²(OC, IV, p.450)
 ...como cuando dicén los lógicos que el medio se ha con los términos como se ha una medida con dos cuerpos distantes, para conferir se son iguales o no; y que la oración del lógico anda como la línea recta, por el camino más breve, y la del retórico se mueve, como la curva, por el más largo, pero van a mismo punto los dos; y cuando dicen que los expositores son como la mano abierta y los escolásticos como el puño cerrado.¹⁰³(OC, IV, p.450)

Também a grande galeria de mulheres sábias, criada para legitimar o direito de acesso da mulher ao conhecimento, demonstrando que não só existia interesse e habilidade por parte de muitas para essa busca, como os resultados eram extremamente positivos e desejáveis para a sociedade humana. A extensão do conhecimento da monja se mostra ao abranger informações nas mais diversas áreas como história geral, mitologia, teologia, filosofia, vidas de santos e literatura. Sem contar a própria Carta Atenagórica em si, cuja crítica teológica a Vieira é tão bem articulada e original que acaba sendo reconhecida, mais tarde, pelos melhores teólogos espanhóis como de respeitável conteúdo. Tudo isso expressando um

repartição proporcional de todas as suas partes, tão maravilhosa? Como sem Arquitetura, o grande Templo de Salomão, de onde foi o próprio Deus o artífice que deu a disposição e o traçado? (...) Como, sem grande conhecimento de regras e partes de que consta a História se entenderão os livros históricos? (...) Como, sem grande notícia de ambos os Direitos, poderão ser entendidos os livros legais? Como, sem grande erudição, tantas coisas de histórias profanas, de que faz menção a Sagrada Escritura; tantos costumes de gentios, tantos ritos, tantas maneiras de falar? (tradução nossa)

¹⁰² Todas as coisas saem de Deus, que é o centro e ao mesmo tempo a circunferência de onde saem e de aonde param todas as linhas criadas. (tradução nossa)

¹⁰³ ...como quando dizem os lógicos que o meio se há com os términos como se há um medida com dois corpos distantes, para conferir se são iguais ou não; e que a oração do lógico anda como a linha reta, pelo caminho mais curto, e a do retórico se move, como a curva, pelo mais longo, porém vão a um mesmo ponto os dois; e quando dizem que os expositores são como a mão aberta e os escolásticos como o punho fechado. (tradução nossa)

compromisso sério, profundo e diligente com o estudo, fazendo saltar aos olhos a imensa crueldade que o impedimento de estudar representaria para alguém com suas inclinações. Tal impulso para o conhecimento, atribuído pela freira a um dom de Deus, embora tenha sido o principal motivo que, segundo ela, a levou para a vida religiosa, acabou pelo viés mesmo da religiosidade, sendo sua maior adversidade. “Yo confieso que me hallo muy distante de los términos de la sabiduría y que la he deseado seguir, aunque a longe. Pero todo ha sido acercarme más al fuego de la persecución, al crisol del tormento; y ha sido con tal extremo que han llegado a solicitar que se me prohíba el estudio.”¹⁰⁴(OC, IV, p.458)

Sor Juana defende a busca pelo conhecimento, de forma geral, como pré-requisito para a compreensão plena das Sagradas Escrituras, algo que embora seja muito óbvio para qualquer leitor da Bíblia, tem sido bastante desprestigiado por religiosos em geral no decorrer dos tempos que, em prol de uma leitura mais ‘mística’ acabam por utilizar-se das interpretações mais esdrúxulas, manipulando pessoas humildes a cederem muitas vezes a fins escusos.

Num segundo momento, sor Juana passa a discorrer sobre o direito de acesso da mulher ao estudo e ao ensino e, embora atribua a si mesma as limitações da solidão intelectual e da falta de mestres ou colegas de estudos, vai invocar grandes sábias, eruditas e mestras da Bíblia e da Antiguidade, assim como mulheres talentosas e de destaque e personagens da mitologia: Débora, Rainha de Sabá, Abigail, Ester, Sibilas, Atena, Nicóstrata, Aspásia Milésia, Hispásia, Gertrudes e Santa Paula, entre outras. Em sua contemporaneidade, vai citar a Rainha da Suécia e a Duquesa de Aveiro, com quem se relaciona por intermédio da Condessa de Paredes, como se verá a seguir. Mostra-se como sempre obediente aos princípios bíblicos ao submeter-se ao apóstolo Paulo, mas não deixa de utilizar-se das brechas disponíveis para argumentar em favor daquilo que considera um direito da mulher: “Y al fin resuelve, con su prudencia, que el leer públicamente en las cátedras y predicar en los púlpitos, no es lícito a las mujeres; pero que el estudiar, escribir y enseñar privadamente, no sólo le es lícito, pero muy provechoso y útil...”¹⁰⁵(OC, IV, p.91)

¹⁰⁴ Eu confesso que me encontro muito distante dos termos da sabedoria, e que a desejei seguir, mesmo que a longe. Mas foi tudo um aproximar-me mais do fogo da perseguição, do crisol do tormento; e foi a tal ponto que chegaram ao extremo de solicitar que me fosse proibido o estudo.

¹⁰⁵ E, ao fim resolve, com sua prudência, que o ler publicamente nas cátedras e predicar nos púlpitos não é lícito às mulheres; mas que o estudar, escrever e ensinar privadamente, não só lhes é lícito, como muito proveitoso e útil. (tradução nossa)

A monja faz, a seguir, a observação de que o conhecimento não se destinava a todas, uma vez que nem toda mulher teria essa inclinação, mas estende esse limite ao sexo masculino, uma vez que homens não são sábios apenas por serem homens e atribui o nascimento das heresias a este tipo de homem néscio e arrogante a quem se dá a oportunidade de estudar e ensinar. “A éstos, vuelvo a decir, hace daño el estudiar, porque es poner espada en manos de furioso; que siendo instrumento nobilísimo para la defensa, en sus manos es muerte suya e de muchos.”¹⁰⁶ E em vários momentos da carta vai reforçar a ideia de que para a busca do conhecimento é necessário talento e inclinações coerentes com a enormidade da tarefa, algo que desde o início do texto, ao contar eventos de sua infância e juventude, vem afirmando possuir como dote divino e irresistível propensão.

Discorre longamente sobre a necessidade de anciãs dotas que fossem, de fato, responsáveis pela educação das mais jovens, algo que nas Escrituras é orientação do próprio apóstolo Paulo e, na Igreja, de São Jerônimo (OC, IV, p.464). Explica o grande inconveniente, em sua opinião, de meninas serem educadas por homens, revelando uma moral bastante conservadora. Outro detalhe a ser discutido é o de que, uma educação feminina regida pelo masculino está sempre a mercê da censura do homem, que decide o que a mulher lê e aprende. A própria sor Juana enfrenta essa limitação ao ter suas leituras censuradas por confessores e líderes espirituais, algo que comprovadamente a deixou aquém em muitos assuntos, uma vez que vários de seus livros eram antiquados e continham informações já superadas em sua época, tanto na área da Filosofia, quanto na das Ciências, atualizações essas que certamente a Igreja tinha notícias. Embora sor Juana afirme que “Y no hallo yo que este modo de enseñar de hombres a mujeres pueda ser sin peligro, si no es en el severo tribunal de un confesonario o en la distante docencia de los púlpitos o en el remoto conocimiento de los libros, pero no en el manoseo de la intermediación.”¹⁰⁷ (OC, IV, p.465), admitindo a interferência da autoridade masculina na formação da intelectualidade da mulher, colocando-se submissa a ela por razões óbvias, é muito pouco provável que não tenha se dado conta da grande liberdade que uma educação coordenada por mulheres para mulheres poderia conter. Liberdade essa cuja concessão, na visão do mundo masculino da época era impensável.

¹⁰⁶ A estes, volto a dizer, provoca dano o estudar, porque é colocar espada nas mãos do furioso; que sendo instrumento nobilíssimo para a defesa, sem suas mãos é morte sua e de muitos. (tradução nossa)

¹⁰⁷ E não acho eu que este modo de ensinar, de homens e mulheres, possa estar livre de perigo a menos que seja no severo tribunal de um confessorário, ou na distante docência dos púlpitos ou no remoto, conhecimento dos livros, mas jamais na prática da mediação. (tradução nossa)

Após retomar a ideia de que a importância de estudos mais amplos está em fornecer bases para a compreensão das Sagradas Letras e dos mistérios da Teologia, reforçando o direito da mulher ao conhecimento dentro da Igreja Católica com exemplos como Teresa, Brígida, Marta e Maria, Salomé e outras, volta a afirmar que só o que desejava era estudar para ser menos ignorante, defendendo-se pelo fato de não ter nunca escrito com o propósito de ensinar. Defende seu direito de opinar contra Vieira pela mesma brecha que o pregador se deu ao criticar os Santos Pais da Igreja, “Mi entendimiento tal cual ¿no es tan libre como el suyo, pues viene de un solar? ¿Es alguno de los principios de la Santa Fe, revelados, su opinión, para que la hayamos de creer a ojos cerrados?”¹⁰⁸(OC, IV, p.468) Segue afirmando que, se soubesse que suas opiniões seriam publicadas, teria sido mais exigente com seu texto e dizendo que se existe nele heresia que a delatem à Inquisição. Também deixa livre o leitor para críticas e desacordos, assim como ela própria se sentira à vontade para discordar de Vieira.

Algumas observações devem ser feitas aqui no intuito de esclarecer aquilo que, para o leitor contemporâneo pode parecer um grande absurdo, ou seja, o fato de se questionar diante de alguém inquestionavelmente dotada, como era sor Juana, o direito ou não de uma mulher ao conhecimento. O fato é que além de outras razões anteriores, como a incompreensão e o verdadeiro horror do homem frente a não compreensão da natureza feminina, havia toda uma propagação de ideias de incapacidade e inferioridade por parte de eruditos e homens sábios, algo que seguiu sem grandes questionamentos até meados do século XIX, como se pode facilmente observar no livro de Michelet, “A Mulher”. Juan Huarte de San Juan, em seu tratado *Examen de ingenios para las ciencias*, publicado em Barcelona, em 1575, época de Felipe II, e reeditado muitas vezes, tendo que inclusive ser modificado por exigência da inquisição, manteve intacto o seguinte trecho, baseado na antiga ‘Teoria dos Humores’¹⁰⁹:

Los padres que quisieran gozar de hijos sabios y que tengan habilidad para letras, han de procurar que nazcan varones; porque las hembras, por razón de la frialdad y humedad de su sexo, no pueden alcanzar ingenio profundo. Sólo vemos que hablan con alguna apariencia de habilidad en materias livianas e fáciles, con términos comunes y muy estudiados; pero metidas en letras, no pueden aprender más que un poco latín, y esto por ser obra de la memoria. De la cual rudeza no tienen ellas la culpa; sino que la frialdad y humedad que las hizo hembras, esas mismas calidades hemos

¹⁰⁸ Meu entendimento tal qual não é tão livre quanto o seu, pois vem de uma estirpe? É sua opinião algum dos princípios da Santa Fé revelados, na qual tenhamos que crer de olhos fechados? (tradução nossa)

¹⁰⁹ Principal corpo de compreensão racional da saúde e da doença entre os séculos IV a.C. e XVII d.C., segundo o qual a vida seria mantida através do equilíbrio entre quatro humores: sangue (quente e úmido), fleuma (frio e úmido), bílis amarela (seca e quente) e bílis negra (fria e seca).

probado atrás que contradicen al ingenio y habilidad.¹¹⁰(San Juan apub Glantz, 1994, p.LXII)

Na *Carta de Monterrey*, sor Juana afirma que seus estudos aconteciam em suas horas vagas, que eram poucas em virtude da vida comunitária que levava e nunca prejudicaram ninguém: “Por que há de ser mau que o tempo que eu havia de estar numa grade falando disparates ou numa cela murmurando tudo o que acontece fora e dentro da casa, ou brigando com outra, ou repreendendo a pobre criada, ou vagando por todo mundo com o pensamento, eu o tenha gasto com estudos?” (Paz, 1982,p.679) Ainda na *Respuesta a sor Filotea* se queixa sobre o material obsoleto a que tem acesso, sobre a falta de professores e colegas com quem compartilhar e tirar dúvidas e da constante importunação da vida religiosa que tornam sua rotina de estudos deficitária e sem método: “teniendo por sólo maestro un libro mudo, por condiscípulo un tintero insensible; y en vez de explicación y ejercicio muchos estorbos, no sólo de mis religiosas obligaciones (que éstas ya se sabe cuán útil y provechosamente gastan el tiempo) sino aquellas cosas accesorias de una comunidad...”¹¹¹ (Oc, IV, p.451)

Sem sombra de dúvidas, a *Respuesta a sor Filotea* oferece argumentação sólida contra qualquer acusação posterior sobre a crítica a Vieira e defende com coerência o direito de sor Juana não só aos estudos, como aos versos, inclusive propõe com inteligência a necessidade da educação feminina e da existência de mulheres dotas e capazes. Ainda assim, pouco tempo depois, no último villancico que escreveu, em homenagem à Santa Catarina, a freira expressa em seus versos a intuição do trágico desfecho de sua própria vida:

Porque es bella la envidian,
 Porque es docta la emulan:
 ¡oh qué antiguo en el mundo
 es regular los méritos por culpas!
 De girantes cuchillas

¹¹⁰ Os pais que quiserem gozar de filhos sábios e que tenham habilidade para letras, hão que procurar que nasçam varões, porque as fêmeas, por razão da frieza e umidade de seu sexo, não podem alcançar o engenho profundo. Só vemos que falam com alguma aparência de habilidade em matérias levianas e fáceis, com termos comuns e muito estudados. Porém metidas em letras, não podem aprender mais do que um pouco de latim, e isto por ser obra da memória. De tal rudeza não têm culpa; senão que a frieza e umidade que as fez fêmeas, estas mesmas qualidades temos provado anteriormente que contradizem o engenho e habilidade. (tradução nossa)

¹¹¹ Tendo apenas por mestre um livro mudo, por condiscípulo um tinteiro insensível; e em vez de explicação e exercício muitos estorvos, não só de minhas religiosas obrigações (que estas já se sabe quão úteis e proveitosamente gastam o tempo) senão daquelas coisas acessórias de uma comunidade. (tradução nossa)

en el filo, aseguran
 a un aliento mil soplos,
 a un solo corazón inmensas puntas.
 Contra una sola vida
 tantas muertes procuran;
 que es rencor cobarde,
 y no se aseguraba bien con una.
 Mas no ve la ignorante,
 Ciega, malvada astucia,
 Que el suplicio en que pena,
 sabe hacer Dios el carro donde triunfa.¹¹²(OC, II,p.170)

O poema todo faz ressoar aspectos da luta de sor Juana, de seu drama interior e de suas convicções mais íntimas. Composto em novembro de 1691, algum tempo depois da *Respuesta a sor Filotea* e já na atmosfera das intrigas do arcebispo, chegando já aos seus 40 anos, a poetisa escreve esse belo villancico à Santa Catarina, virgem bela e virtuosa, que na época de Maximiano, depois de confundir com sua erudição os maiores sábios de seu tempo, foi condenada a morrer sob tortura, acabando por se tornar, por obra de uma série de associações de ideias, padroeira dos que tecem, dos teólogos, dos apologistas, dos pregadores, das monjas, das virgens e dos filósofos.

2.6 – ‘sobra de temor e reverência àquelas Sagradas letras’

Numa pesquisa realizada a respeito dos textos condenados pela Inquisição Mexicana, foi encontrado um sermão lido em 26 de janeiro de 1691 pelo padre Xavier Palavicino Villarasa, no convento das jerônimas. O presbítero valenciano, provavelmente parte dos que se aliaram à Condessa de Paredes na Espanha e posicionaram-se em favor de sor Juana, pregou ‘La Fineza Mayor’, discordando tanto da opinião de Vieira quanto da argumentação

¹¹² Porque é bela a invejam,/ porque é douta a emulam:/ Oh que antigo no mundo /é medir os méritos por culpas! /De giratórias lâminas/ em fio, asseguram/ a um hálito mil sopros,/ a um só coração imensas pontas/. Contra uma só vida/tantas mortes procuram;/ que é o rancor covarde,/e não se assegurava bem com uma./Mas não vê a ignorante,/cega, malvada astúcia,/ que o suplício em que pena,/sabe dizer Deus o carro de onde triunfa. (tradução nossa)

de sor Juana a respeito do tema, elogiando a ambos em sua erudição e habilidade. Tendo sido convidado pelas próprias freiras do Santa Paula, talvez numa tentativa de aplacar a intriga da *Carta Atenagórica* e proteger sor Juana, expressa livremente sua admiração pela poetisa, demonstrando seu apreço pela Décima Musa, ao mesmo tempo em que a legitima como religiosa sem mácula e reconhece sua sutileza de argumentação e perfeição silogística:

El más florido ingenio de este feliz siglo, la Minerva de la América, cuyas obras han conseguido generales aclamaciones y obsequiosas, si debidas estimaciones, hasta de los mayores ingenios de Europa, y de los que se persuaden tener buen gusto en sus objetos, y lo que es más de los genios opuestos, sólo por hallarte este grande ingenio limitado con la cortapisa de mujeril. Esta, digo, Señora, la Madre Juana Inés de la Cruz, religiosa profesora y de velo y coro, parto fecundísimo del más divinizado entendimiento del Jerónimo Júpiter, habiendo dado solución en su ingeniosa y docta Carta Atenagórica a la duda impugnando la sentencia del Máximo de los oradores Vieyra, dio su respuesta y dijo: que habiéndose de argüir de especie a especie, juzgaba ser la mayor fineza de Cristo sacramentado estar en el sacramento presente al desaire de los agravios...¹¹³(Palavicino apud Glantz, 1997)

O fato de tal sermão ter sido apreendido pela Inquisição, denunciado por Alonso Alberto de Velasco, sacerdote criollo, doutor em Teologia, capelão das carmelitas descalças e amigo íntimo do arcebispo Aguiar y Seijas e de Palavicino acabar expulso da Companhia de Jesus, proibido de pregar, rezar missas e confessar, revela a proporção da intriga envolvendo sor Juana em seus últimos anos. Fica mais evidente também que a sujeição da monja não foi voluntária e nem fácil, acontecendo após dois anos de batalha de ideias e resistência da freira, inclusive contando com aliados dentro e fora do México, embora nenhum tenha logrado protegê-la das autoridades que a coagiam. (Brescia, 1999, p.3)

Agustín Dorantes, um dos freis qualificadores do processo inquisitorial contra Palavicino afirma em total indignação numa das atas:

Pareciéndome (señor) en este punto, ser también cosa intolerable y digna de extrañar el que por despigar y complacer el genio de una mujer introducida a teóloga y escriturista, aplaudiendo sus sutilezas, se haga al púlpito donde como en cátedra del Espíritu Santo se deba tratar la divina escritura para sólo la edificación y enseñanza de los mortales, palestra de desagravios profanos,

¹¹³ O mais feliz talento deste feliz século, a Minerva da América, cujas obras têm conseguido aclamações gerais e obsequiosas, e devidas estimações, até dos maiores eruditos da Europa, e dos que acreditam ter bom gosto em seus objetos, e o que é mais dos gênios opostos, só por achar-se esse grande talento limitado com as restrições do mulheril. Esta, digo, Senhora, a Madre Juana Inés de la Cruz, religiosa professora e de véu e de coro, parto fecundíssimo do mais divino entendimento do Jerónimo Júpiter, havendo dado solução em sua engenhosa e douta Carta Atenagórica à dúvida impugnando a sentença do Máximo dos oradores Vieira, deu sua resposta e digo: que havendo de arguir de espécie a espécie, julgava ser a maior fineza de Cristo sacramentado estar o sacramento presente à ofensa dos prejuízos.

tomando asunto para discurrir sátiras de un misterio de fe tan grave como el de la Eucaristía, pasando el insufrible desorden a citar en el púlpito públicamente a una mujer con aplausos de maestra y sobre puntos y discursos escriturales (...), pareciéndome contener todo esto cierto género de indecencia que si no la de su autoría, a lo menos desdice notablemente de la seriedad del púlpito y sagrada Escritura, y más cuando la cita el autor, no como quiera, sino en concurso de santos y padres de la Iglesia como son san Agustín, san Juan Crisóstomo, y el Angélico doctor, cuando refiere en la salutación lo que cada uno discurrió acerca de la mayor fineza del amor de Cristo señor nuestro. ¹¹⁴

O fiscal Deza y Ulloa corrobora a censura sendo ainda mais contundente:

“dirigiéndose todo el sermón a una adulación y aplauso de una monja religiosa de dicho convento (...) siendo todo esto indecente en la cátedra del Espíritu Santo que es el púlpito y faltando en todo ello el dicho predicador a su obligación y a la que intiman los santos padres y sagrados concilios”¹¹⁵

Considerou-se, portanto, por indecência e desordem nesse processo, encerrado quando todos os principais envolvidos na situação da *Carta Atenagórica* já tinham falecido, a ‘adulação e aplauso’ a uma freira, ainda mais por ter sido feito isso em um púlpito, no convento da mesma, sendo esta mulher alguém que no locutório de seu convento estudava e falava como se fosse um pregador e que, ainda por cima, expressava suas opiniões por escrito, tendo o atrevimento de escrevê-las em forma de sermão, argumentando com um famoso teólogo. Tal acusação de indecência parece se constituir uma espécie de afirmação de quebra do voto de castidade, como parece corroborar a defesa da pureza de sor Juana, feita pelo inquisidor sevilhano Navarro Vélez, outro dos religiosos associados à condessa de Paredes, na edição do ‘Segundo Volumen’ da obra de sor Juana:

En los versos pudiera reparar algún escrupuloso y juzgarlos menos proporcionado empleo de una pluma religiosa, pero sin razón, porque escribir versos fue galantería de algunas plumas que hoy veneramos canonizadas, y los versos de la Madre Juana son tan puros que aun ellos mismos manifiestan la pureza del ánimo que los dictó, y que si se escribieron sólo por galantería del ingenio, sin que costasen a la voluntad aun el menor sobresalto, son unas lores que sirven de adorno a la pluma y a los escritos de este espíritu

¹¹⁴ Parecendo-me (senhor) neste ponto, ser também coisa intolerável e digna de estranhar o que por despicar e comprazer o gênio de uma mulher metida a teóloga e escritora, aplaudindo suas sutilezas, se faça o púlpito onde como em cátedra do Espírito Santo se deva tratar a divina escritura apenas para edificação e ensino dos mortais, palestra de reparações profanas, tomando assunto para discorrer sátiras de um mistério da fé tão grave como o da Eucaristia, passando a insuportável desordem a citar no púlpito publicamente uma mulher com aplausos de mestra e pontos e discursos escriturais (...) parecendo-me conter tudo isto certo gênero de indecência que se não de sua autoria, ao menos contradisse notavelmente a seriedade do púlpito e Sagrada Escritura, e mais ainda quando a cita o autor, não como queira, mas em concurso de santos e pais da Igreja como são Santo Agostinho, san Juan Crisóstomo, e o Angélico Doutor, quando refere na saudação o que cada um discorreu acerca da maior fineza do amor de Cristo Nosso Senhor. (tradução nossa)

¹¹⁵ Dirigindo-se todo sermão a uma adulação e aplauso de uma monja religiosa do dito convento (...) sendo tudo isso indecente na cátedra do Espírito Santo que é o púlpito. (tradução nossa)

únicamente consagrado a Dios, y entre estas flores se escogen con más gusto dulcísimos frutos de utilidad, resplandecen más vivas, flamantes luces de erudición (...) Así la calificación del ánimo religioso de la Madre Juana es vivir consagrada siempre a Dios, con los empleos de una pluma, coronada de los aseos y de los aliños de hermosas flores, sazoados frutos y resplandecientes luces (...) porque los versos de la Madre Juana son blanquísimas azucenas que están exhalando suaves fragancias de purísima castidad.¹¹⁶(cf.facsimilar, SV, UNAM apud Glantz, p.3)

Palavicino ao reiterar a ortodoxia da monja anteriormente, assemelha-a a várias santas sábias, políglotas e com o dom da oratória, destacando, sobretudo, sua inteligência, memória e ‘la pureza de su lenguaje’.¹¹⁷ Nenhum dos argumentos de sor Juana, que refuta Vieira, mas defende o posicionamento de Santo Agostinho, São Tomás de Aquino e São João Crisóstomo, são levados em conta no julgamento de sua crítica, aos acusadores de Palavicino bastou condenar a indecência e o orgulho de sor Juana pelo simples fato de achar-se no direito de argumentar.

Pues se sintió vigor en su pluma para adelantar en uno de sus sermones (que será solo el asunto de este papel) tres plumas, sobre doctas, canonizadas, ¿qué mucho que haya quien intente adelantar la suya, no ya canonizada, aunque tan docta? Si hay un Tulio moderno que se atreva a un Augustino, a un Tomás y a un Crisóstomo, ¿qué mucho que haya quien ose responder a este Tulio? Si hay quien ose combatir en el ingenio con tres más que hombres, ¿qué mucho es que haya quien haga cara a uno, aunque tan grande hombre? Y más si acompaña y ampara de aquellos tres gigantes, pues mi asunto es defender las razones de los tres Santos padres. Mal dije. Mi asunto es defenderme con las razones de los tres Santos Padres. (Ahora creo que acerté)¹¹⁸ (OC, IV, p.413)

¹¹⁶ Nos versos pude reparar algum escrúpulo e julgá-los menos proporcionado emprego de uma pluma religiosa, porém sem razão, porque escrever versos foi galanteria de algumas plumas que hoje veneramos canonizadas, e os versos da Madre Juana são tão puros que eles mesmos manifestam a pureza de ânimo que os ditou, e que se escreveram só por galanteria do engenho, sem que custassem à vontade o menor sobressalto, são umas flores que servem de adorno à pluma e os escritos deste espírito unicamente consagrado a Deus, e entre estas flores se escolhem com mais gosto dulcíssimos frutos de utilidade, resplandecem mais vivas flamejantes luzes de erudição (...) Assim a qualificação do ânimo religioso da Madre Juana é viver consagrada sempre a Deus, com os empregos de uma pluma, coroada dos asseios e dos alinhos de formosas flores, sazoados frutos e resplandecentes luzes (...) porque os versos de Madre Juana são branquíssimas açucenas que estão exalando suaves fragrâncias de puríssima castidade. (tradução nossa)

¹¹⁷ A pureza de sua linguagem. (tradução nossa)

¹¹⁸ Pois se sentiu vigor em sua pena para confrontar em um de seus sermões (que será o assunto deste ensaio) três penas, além de doutas, canonizadas, que é muito que haja quem tente confrontar a sua, ainda não canonizada, ainda que douta? Se há um Túlio moderno que se atreve a confrontar a um Agostinho, a um Tomás e a um Crisóstomo, que é muito que haja quem ouse responder a este Túlio? Se há quem ouse combater com a inteligência três mais que homens, que é muito que haja quem faça face a um, ainda que grande homem? E ainda mais se está acompanhada e amparada por aqueles três gigantes, pois meu assunto é defender as razões dos três Santos Padres. Disse mal. Meu assunto é defender-me com as razões dos três Santos Padres. (Agora creio que disse melhor). (tradução nossa)

Fica muito nítido que em toda essa intriga o que menos teve importância foi a questão teológica em si. Ao ler-se atentamente a *Carta Atenagórica* verificam-se pontos interessantes de um posicionamento não muito ortodoxo de sor Juana, sobretudo no que diz respeito à máxima fineza de Deus, enquanto divindade total, um Deus designado pela monja como “Divino Amor” que apresenta diferenças significativas do Cristo evangélico. Essa separação da divindade em duas entidades completamente distintas, uma das quais, apresentada como menor que a outra, pressupõe uma concepção teológica quase heterodoxa – sor Juana apresenta um Cristo protagonista de histórias concretas, contadas em forma de parábolas, enquanto o Deus concebido como ‘Divino amor’ tem outra natureza: “Ahora, este modo de opinar tiene mucha disparidad con el del autor, porque él habla de finezas de Cristo, y hechas en el fin de su vida, y esta fineza que yo digo es fineza que hace Dios en cuanto Dios, y fineza continuada siempre.”¹¹⁹(OC, IV, p.435) Tal argumentação, além de extremamente elaborada, desafia construções em uso pelos teólogos que a criticaram, que acabaram usando Palavicino como bode expiatório. A freira, pelo contrário, não foi perseguida por suas opiniões teológicas, não lhe foi concedida a legitimação pela discussão de ideias, mas foi vítima de um processo inquisitorial instituído por Aguiar y Seijas, amparado pelo Direito Canônico. O bispo possuía autoridade para impor restrições a quem cometesse ‘erro religioso’, este processo interno acabou se revelando um ato de absoluta intimidação executado na forma de uma severa teatralidade, verdadeiro espetáculo de humilhação: Sor Juana foi obrigada a abjurar, a fazer nova profissão de fé, a inscrever em seu corpo e com sangue seus votos, a dedicar-se a outro tipo de argumentação teológica e a submeter-se à farsa de uma nova conversão. (Glantz, 1997, p.8) A poetisa perdeu a desenvoltura e a autoconfiança, em poucos meses aceitou as críticas e exigências dos padres e cedeu ao processo de submissão de Núñez. A confissão de sor Juana durou várias semanas e foi o primeiro passo de uma série de retratações e abjurações, sempre públicas, para sedimentar o descrédito da freira. Assinou documentos com o próprio sangue, reiterou votos, abriu mão de seus estudos e da vida literária. A poetisa entregou seus livros, instrumentos musicais e fundos monetários, os dela e os do convento, ao arcebispo Aguiar y Seijas e entregou-se a uma vida de ascetismo e cuidado de doentes. (Schons apud Paz, 1989, p.630)

Alguns pontos sobre a experiência religiosa de sor Juana que merecem ser destacados:

¹¹⁹ Agora, este modo de opinar tem muita disparidade com o do autor, porque ele fala de finezas de Cristo, e feitas no final de sua vida, e esta fineza que eu digo é fineza que faz Deus enquanto Deus, e fineza continuada sempre. (tradução nossa)

No momento de professar, como todas as demais monjas, sor Juana firma uma espécie de contrato definitivo, entregando sua vida à ordem que a recebe e encomendando-se ao Senhor, concluindo seu texto de profissão com um pedido bastante comum entre as freiras:

Yo, soror Juana Inés de la Cruz, hija legítima de Don Pedro de Asbaje y Vargas Machuca y de Isabel Ramírez, por el amor y servicio de Dios nuestro Señor y de nuestra Señora la Virgen María y del glorioso nuestro padre San Jerónimo y de la bienaventurada nuestra madre Santa Paula hago voto y prometo a Dios nuestro Señor, a vuestra merced el Señor doctor don Antonio de Cárdenas y Salazar, canónigo de esta Catedral, juez provisor de este Arzobispado, en cuyas manos hago profesión, en nombre del Ilustrísimo y Reverendísimo Señor don Fray Payo de Ribera, o bispo de Guatemala y electo arzobispo de Méjico, y de todos sus sucesores, de vivir y morir todo el tiempo y espacio de mi vida en obediencia, pobreza, sin cosa propia, castidad y perpetua clausura, so la regla de nuestro padre San Agustín y constituciones a nuestra Orden y Casa concedidas. En fe de lo cual lo firmé de mi nombre hay a 24 de febrero del año de 1669. JUANA INÉS DE LA CRUZ. **Dios me haga santa.** (OC, IV, p.522)¹²⁰

Ainda que diante da solenidade de sua escolha e ciente da ortodoxia de sua época, a poetisa parece faltar aqui com a verdade em três partes: ao declarar ser filha legítima de seus pais, sendo fato conhecido e documentado por sua ata de batismo o de que era ‘hija de la Iglesia’ ou filha de pais não casados (tal perjúrio se devendo, muito provavelmente, às exigências da época para admissão em um convento e tendo sido feito com aval daqueles que desejavam a todo custo encaminhá-la para a vida religiosa), o segundo com relação ao cumprimento dos votos, uma vez que, especialmente o de obediência lhe trouxe inúmeros dissabores, pois seguir cegamente as orientações de seus superiores representou esforço além de suas forças e de sua racionalidade, além de que tanto o voto de clausura quanto o de pobreza não eram observados pela grande maioria das monjas de seu tempo. Sor Juana também nunca teve uma vida de busca plena pela santidade, antes vivendo na religião, ‘sin los retiros a que empeña el estruendoso y buen nombre de extática’¹²¹, nas palavras de

¹²⁰ Eu, soror Juana Inés de la Cruz, filha legítima de Don Pedro de Asbaje y Vargas Machuca e de Isabel Ramirez, por amor e serviço de Deus nosso Senhor e nossa Senhora a Virgem Maria e do nosso glorioso pai São Jerônimo e da bem-aventurada nossa mãe Santa Paula faço voto e prometo a Deus nossa Senhor, a vossa mercê o Senhor doutor dom Antonio de Cárdenas y Salazar, canônico desta Catedral, juiz provedor deste Arcebispado, em cujas mãos faço profissão, em nome do Ilustríssimo e Reverendíssimo Senhor dom frei Payo de Ribera, o bispo de Guatemala e eleito arcebispo do México, e de todos os seus sucessores, de viver e morrer todo o tempo e espaço de minha vida em obediência, pobreza, sem coisa própria, castidade e perpétua clausura, só a regra de nosso pai Santo Agostinho e constituições a nossa Ordem e Casa concedidas. Na fé do qual o firmei de meu nome hoje a 24 de fevereiro do ano de 1669. JUANA INÉS DE LA CRUZ. Deus me faça santa. (tradução nossa)

¹²¹ ...sem os retiros a que empenha o estruendoso e bom nome de extática (tradução nossa)

Calleja. Algo reiterado pela própria sor Juana na *Carta de Monterrey*: “Ojalá que la santidad fuese cosa que se pudiera mandar, que con eso la tuviera yo segura.”¹²²

Em sua segunda profissão de fé, feita sob a dura cerviz da Inquisição, a poetisa aceita por fim tornar-se santa:

Yo, Juana Inés de la Cruz, religiosa profesa de este Convento, no sólo ratifico mi profesión y vuelvo a reiterar mis votos, sino que de nuevo hago voto de creer y defender que mi Señora la Virgen María fue concebida sin mancha de pecado original en el primer instante de su ser en virtud de la Pasión de Cristo. I asimismo hago voto de creer cualquier privilegio suyo, como no se oponga a la santa Fe. En fe de lo qual lo firmé en o de febrero de 1694 con mi sangre. JUANA INÉS DE LA CRUZ, Ojalá y toda se derramara en defensa dessa verdad, por su amor y de su Hijo. ¹²³(OC, IV, p.522)

Padre Calleja relata, nas palavras de Núñez de Miranda, detalhes deste processo de santificação da poetisa: “Es menester no mortificarla para que no se mortifique mucho, yéndola a la mano en sus penitencias, porque no pierda la salud y se inhabilite porque Juana Inés no corre en la virtud, sino vuela” ¹²⁴(Oviedo apud Glantz, 1994, p.XL)

Na sociedade em que vivia sor Juana, onde a castidade tinha importância obsessiva, fazia-se da carnalidade algo onipresente. A castidade pressupõe em si mesma um excesso de corporeidade. Ao fazer junto com o voto de clausura o de castidade, as religiosas garantiam proteção contra a concupiscência, porém nem a clausura, nem o desejo de ser puro, resultam no desaparecimento do corpo. A ênfase nos exercícios espirituais e na prescrição sistemática das disciplinas (na prática, flagelações) de ordens como a Companhia de Jesus, por exemplo, visam preservar seus devotos das tiranias da corporalidade. Ao buscar aproximar-se do corpo santo de Cristo, este corpo ausente e presente ao mesmo tempo, a monja, esposa do Cristo, imita em seu próprio corpo, o corpo de Jesus, o faz ao flagelar-se com cordéis, lâminas e outros acessórios.

“ ¿Qué es el cuerpo? Esa interrogación obsesiona al discurso místico... Aquello que es formulado como rechazo del cuerpo o del mundo, ruta

¹²² Oxalá a santidade fosse coisa que se pudesse mandar, que com isso lha teria eu segura. (tradução nossa)

¹²³ Eu, Juana Inés de la Cruz, religiosa professa deste Convento, não só ratifico minha profissão e volto a reiterar meus votos, senão que de novo faço voto de crer e defender que minha Senhora, a Virgem Maria, foi concebida sem mácula de pecado original no primeiro instante de seu ser em virtude da Paixão de Cristo. E assim mesmo, faço voto de crer em qualquer privilégio seu, que não se oponha à Santa Fé. Na fé do qual firmei em 8 de fevereiro de 1694 com meu sangue. Juana Inés de la Cruz. Oxalá toda se derrame em defesa desta verdade por seu amor e de seu Filho. (tradução nossa)

¹²⁴ É mister não mortificá-la, para que não se mortifique muito, perdendo a mão em suas penitências, para que não perca a saúde e fique debilitada, porque Juana Inés não corre na virtude, senão que voa. (tradução nossa)

ascética, ruptura profética, nos es más que la aclaración necesaria y preliminar de una acción, a partir de la cual se inicia la tarea de ofrecer un cuerpo al espíritu, de ‘encarnar’ el discurso y producir una verdad...¹²⁵(Certeau apud Glantz, 1994, p.LXXII)

É fato corrente a queixa de sor Juana sobre sua pouca saúde. Aparece na *Respuesta a sor Filotea* como uma das razões pelas quais se demorou em escrever a sor Filotea: “No mi voluntad, mi poca salud y mi justo temor han suspendido tantos días mi respuesta”¹²⁶. Pode-se encontrar outras referências a problemas de saúde na dedicatória de seus villancicos a São Pedro, no romance epistolar a Frei Payo, em um soneto à Marquesa de Mancera e também em um romance dedicado à Marquesa de Paredes. Oviedo, em sua biografia de Núñez de Miranda, comenta a rápida passagem de sor Juana pelo convento das carmelitas descalças, explicando que “fue tanta la falta y quiebra de su salud que, juntándose el parecer de los médicos de que no era su complexión para proseguir en los rigores y austeridades que profesa aquella regla, que fue forzoso salir y buscar otro puerto...”¹²⁷(Oviedo apud Glantz, 1994, p.LXXII) Embora seja também fato corrente na cortesia, desculpar-se como forma de alcançar o favor do destinatário, as queixas contínuas, presentes tanto em sua poesia quanto na presa acabam por chamar a atenção para as rotinas da vida conventual em si, composta por exercícios espirituais diários aos quais se submetiam as freiras.

Ignácio de Loyola foi um dos que mais se utilizou dos exercícios espirituais, práticas destinadas a provocar um determinado estado de ânimo que propiciaria o ‘êxtase’ e a interlocução com Deus. Tais atividades consistiam em:

Castigar la carne (...) dándole dor sensible, el cual se da travendo cilicios y sogas o barras de hierros sobre las carnes, flagelándose o llagándose, y otras asperezas, lo que parece más cómodo y más seguro en la penitencia, es que el dolor sea sensible en las carnes y que no entre dentro de los huesos, de manera que dé dolor y no enfermedad...¹²⁸(Loyola apud Glantz, 1994, p.LXXIV)

¹²⁵ O que é o corpo? Essa indagação surge obsessivamente no discurso místico...Aquilo que é formulado como rechaço do corpo ou do mundo, rota ascética, ruptura profética, não é mais que a clarificação necessária e preliminar de uma ação, a partir da qual se inicia a tarefa de oferecer um corpo ao espírito, de ‘encarnar’ o discurso e de produzir uma verdade. (tradução nossa)

¹²⁶ Não minha vontade, minha pouca saúde e meu justo temor têm suspendido tantos dias minha resposta. (tradução nossa)

¹²⁷ Foi tanta a falta e quebra de sua saúde que, juntando-se o parecer dos médicos de que não era sua complexão para prosseguir com os rigores e austeridades que professa aquela regra, lhe foi forçoso sair e buscar outro porto...(tradução nossa)

¹²⁸ Castigar a carne (...) dando-lhe dor sensível, a qual se dá travando cilícios e sogas ou barras de ferro sobre as carnes, flagelando-se ou lanhando-se, e outras maneiras de asperezas, o que parece mais cômodo e mais

Interessante como a escolha de vocabulário do fundador da Companhia de Jesus é contraditória, a relação entre palavras como ‘conveniente’ e ‘lastimar-se’ ou ‘mais cômodo e seguro’ e ‘penitência’ dá uma ideia da extrema ambivalência contida nessas práticas de ‘dor e satisfação’ que sor Juana também parece conhecer bem ao escrever em seus ‘Ejercicios de la Encarnación’, escritos já no final de sua carreira literária, na conclusão do terceiro dia, “y si pudieren, traigan hoy cilicio”¹²⁹(OC, IV, p.484) A dor nesse contexto é compreendida como algo útil para recordar o sujeito de sua condição de humildade, de castidade, de obediência, de clausura. Provocá-la exige um exercício sistemático e tem como último propósito a recriação piedosa do próprio corpo de Cristo. Para a freira, é o recebimento do corpo de seu Espososantificado. Disciplinar-se era, portanto, obrigatório e consistia, além da meditação em si, no aplicar sobre o corpo tais instrumentos de tortura, chamados de forma eufemística de ‘disciplinas’. Todos os conventos adotavam essas práticas, mesmo os de regra mais branda, como o Santa Paula.

Sor Juana segue as regras normais de seus votos, mas na *Respuesta a sor Filotea* transfere o conceito de martírio ao simbólico, atribuindo-o ao espírito e ao corpo do Salvador, além de defender seu direito de escrever, fato este condenável diante de seu confessor, conforme já mencionado anteriormente, que não concebia outro caminho para a perfeição e para a salvação que não da “construcción sistemática de ese padecer extremado que, en última instancia, destruye el cuerpo.”¹³⁰(Glantz, 1994, p.LXXV) Na concepção da época, o padecimento físico era a única possibilidade de ascender à santidade, transcendendo assim à sua natureza imperfeita, que vinha sendo apregoada desde tempos imemoriais, por muitos sábios da Igreja inclusive, como Santo Agostinho e São Tomás de Aquino. Embora a enfermidade impedisse uma candidata de ingressar no convento, uma vez lá dentro, era muito provável, tanto pelas condições deploráveis de higiene e de qualidade de vida nas quais as freiras viviam, como pelos exercícios diários de mortificação a que se submetiam, causa de infecções, feridas incuráveis e epidemias. O fato de sor Juana ter vivido poucos anos após sua segunda profissão faz refletir sobre o tipo e intensidade dos ‘exercícios espirituais’ a que deve ter se submetido para convencer seus opositores de sua real busca pela santidade.

seguro na penitência, é que a dor seja sensível nas carnes e que não entre nos ossos, de maneira que dê dor e não enfermidade. (tradução nossa)

¹²⁹ E se puderem, tragam hoje sicílio. (tradução nossa)

¹³⁰ ...construção sistemática desse padecer extremado que, em última instância, destrói o corpo. (tradução nossa)

Tanto na *Carta de Monterrey* quanto na *Respuesta a sor Filotea*, sor Juana menciona uma outra forma de se alcançar salvação, algo que considera muito mais coerente com suas aptidões, revelando uma concepção de Deus baseada em sua própria racionalidade e reflexões e, também, talvez influenciada por uma perspectiva mais agostiniana ou beneditina de cristianismo. Em sua perspectiva em vez de martirizar-se tentando separar o natural do sobrenatural, o ideal seria buscar uma forma de combinar os dois, viabilizando uma unidade que em sua forma de entender a espiritualidade parecia ser a vontade de Deus.

Na concepção de Santo Agostinho, o mundo é um lugar apazível e Deus um concesso de dádivas e, conhecedor das seduções do desejo como era, orava a Deus para que reunisse seus anseios dispersos, mantendo-os no devido lugar.¹³¹ Inúmeros outros religiosos como Thomas Merton, Simone Weil e George Herbert defendem a ideia de que nossos desejos são indicações do sobrenatural, não obstáculos e, embora em um mundo caído, representam dádivas do amor de Deus. Sor Juana intuía em suas reflexões que, uma vez tendo recebido tantos atributos intelectuais e artísticos, não fazia sentido que, para aproximar-se de Deus, devia abandonar algo que Ele mesmo lhe dera e em tamanha intensidade.

Na *Respuesta a sor Filotea* existe uma interessante passagem em que a poetisa dialoga diretamente com Santa Teresa, porém com diferente ponto de vista: “Si todos los miembros de mi cuerpo fuesen lenguas, no bastarían a publicar la sabiduría y virtude de Paula.”¹³² (OC, IV, p.461) O texto de Santa Teresa, trecho de seu ‘Livro da Vida’, ao compartilhar o gozo da alma que, através da oração, alcança a graça da presença divina, diz: “Como é uma alma quando está assim! Toda ela quereria transformar-se em línguas para louvar o Senhor” (p.149) É muito pouco provável que sor Juana não tenha tido acesso aos escritos de Santa Teresa. Ao comparar os dois trechos, saltam aos olhos sua semelhança e suas diferenças, em especial a dicotomia criada por eles – onde Santa Teresa coloca a alma, sor Juana coloca o corpo; onde Santa Teresa atribui louvores a Deus, sor Juana louva um ser humano admirável – tal contradição, tão típica do universo Barroco, ganha aqui um elo de ligação através do desejo, tanto do corpo, quanto da alma, de tornarem-se inteiro línguas. No contexto cristão as ‘línguas’ são o símbolo da descida do Espírito Santo no dia do Pentecostes, conforme a promessa de Cristo de que através do Espírito Santo, estaria com os seus até o fim dos tempos, podendo ser interpretada como um símbolo de comunhão entre Deus e os homens.

¹³¹ Confissões

¹³² Se todos os membros do meu corpo fossem línguas, não bastariam para publicar a sabedoria e virtude de Paula. (tradução nossa)

Nesta compreensão, sor Juana sugere um terceiro caminho de transcendência possível, através da busca pelo conhecimento, caminho este muito diverso daquele das penitências e sacrifícios apregoado por seu confessor (mortificação da carne), mas também diferente do de Santa Teresa, trilha de oração e devoção constante (exaltação do espírito), um caminho mais coerente com sua própria personalidade, algo que parte do lugar dentro do homem onde o espiritual e o físico de unem, lugar das faculdades superiores, caminho da inteligência, da memória e da percepção. Sendo assim, pode-se considerar que a fé de sor Juana não é impedida por seu questionamento racional, como sugere Octavio Paz, mas ao contrário, se alimenta dele – fé, portanto, mais madura e mais robusta, porque não depende do obscurantismo para continuar existindo, fé moderna.

2.7 – Raras Mujeres

Em ambas as cartas escritas aos religiosos, sor Juana não oferece muitas informações sobre suas relações profundas com a corte vice-reinal. Na *Carta de Monterrey* dá ao assunto a aparência de um dever ao qual não pode se furtar, comenta que logo que foi para o convento tentou afastar-se da presença dos vice-reis (na época ainda o Marquês de Mancera e sua esposa, Leonor Carreto), sem lograr autorização da priora e tenta explicar essa ligação constante pelo viés da gratidão:

¿Pues qué culpa mía fue el que Sus Excelencias se agradasen de mí? Aunque no había por qué ¿podré vo negarme a tan soberanas personas?, ¿podré sentir el que me honrem con sus visitas? V.R. sabe muy bien que no; como lo experimento em tempo de los Excmos.Sres.marqueses de Mancera (...) Sus Excelencias me honran porque son servidos no porque yo lo merezca, ni tampoco porque al principio lo solicité. Yo no puedo, ni si quisiera aunque pudiera, ser tan bárbaramente ingrata a los favores y cariños (tan no merecidos, ni servidos) de Sus Excelencias.¹³³(Carta de la Madre Juana Inés de la Cruz al R.P.M. Antonio Nuñez, de la Compañía de Jesús)

É fato que sor Juana buscou sempre, inclusive por razões de sobrevivência, manter uma boa relação com os vice-reis que passaram pela Nova Espanha enquanto viveu - verdade observável pela quantidade de obras literárias escritas em homenagem a essas figuras

¹³³Pois que culpa tive por terem Suas Excelências se agradado de mim? Embora não houvesse por quê, poderei eu negar a tão soberanas pessoas? Poderei impedir que me honrem com suas visitas? V.Reverendíssima sabe muito bem que não; como o experimentou em tempo dos Exmos. Marqueses de Mancera (...) Suas Excelências me honram não porque eu o mereça nem tampouco porque eu o solicitei. Eu não posso, nem gostaria disso se pudesse, ser tão barbaramente ingrata aos favores e atenções (tão desmerecidos) de Suas Excelências. (Tradução de Wladir Dupont)

públicas, algumas até desconhecidas antes das obras serem escritas. É fato também que Leonor Carreto e seu marido foram muito importantes em sua adolescência e no período de ingresso na vida religiosa e é indiscutível a relevância da relação estabelecida entre sor Juana e a Condessa de Paredes.

Don Tomás Antonio de la Cerda, marquês de la Laguna, tinha 42 anos quando chegou ao México e provinha de uma das famílias mais poderosas da nobreza espanhola. Sua esposa, María Luisa Manrique de Lara y Gonzaga, de origem igualmente ilustre, tinha 31 anos, quase a mesma idade de sor Juana. Viveram no México de novembro de 1680 até abril de 1688 e este foi o período mais pleno e mais produtivo da vida da poetisa.

Hortência Calvo e Beatriz Colombi, no livro *Cartas de Lysi*, onde compartilham duas cartas de autoria da condessa, descrevem María Luisa da seguinte forma:

La mujer que escribe las cartas es, ante todo, inteligente y culta, bien noticiada de los sucesos de su entorno, tanto de detalles íntimos que conciernen a su familia y a su círculo de allegados, como de hechos políticos y diplomáticos candentes del momento. Se percibe también todo su universo afectivo de madre, esposa e hija devota, expresado con palabras directas y sentidas, con gran emotividad y sin formulismos vacuos. Pero lejos de limitarse a la esfera doméstica, María Luisa opina con pericia y conocimiento sobre temas de la esfera pública, sobre la situación económica de España, las misiones en ultramar, y las relaciones diplomáticas entre las monarquías europeas.¹³⁴(Calvo e Colombi, 2015, p.52)

As cartas, uma para uma prima ilustre e outra ao seu pai, escritas com senso de humor e alguma ironia, também demonstram uma subjetividade mais completa, uma feminilidade moderna e aberta a vários temas. Ainda que se queixe da solidão e da distância que a separou da Espanha no tempo em esteve no México, o texto está carregado de curiosidade e de uma intelectualidade receptiva às informações do novo mundo que a rodeia, expressando um espírito generoso e livre. Se assim não fosse nada explicaria sua admiração por sor Juana e o apaixonado interesse que demonstrou por sua obra. Além de lhe inspirar muitos de seus poemas, estimulou a poetisa a escrever *El Divino Narciso*, uma de suas maiores obras. A impressão que se tem, tanto dela quanto de seu marido, é a de duas pessoas muito cultas e sensíveis, apaixonados pelo fausto e pelo luxo, amantes das artes, da poesia, do teatro e da música. Foi Maria Luísa quem se empenhou para publicar o primeiro volume da obra de sor

¹³⁴ A mulher que escreve as cartas é, antes de tudo, inteligente e culta, bem informada dos acontecimentos ao seu redor, tanto dos detalhes íntimos que concernem à sua família e seu círculo de achegados, como de fatos políticos e diplomáticos candentes do momento. Percebe-se também todo seu universo afetivo de mãe, esposa e filha devota, expressado com palavras diretas e sentidas, com grande emotividade e sem formalismos vazios. Longe de limitar-se à esfera doméstica, María Luisa opina com perícia e conhecimento sobre temas da esfera pública, sobre a situação econômica da Espanha, as missões em ultramar e as relações diplomáticas entre as monarquias europeias. (tradução nossa)

Juana, *Inundación Castálida* e também quem organizou religiosos importantes na Espanha para escreverem a favor de sor Juana no prólogo do segundo volume, após a crise causada pela crítica a Vieira e da consequente perseguição de Aguiar y Seijas.

A relação de amizade entre sor Juana e a condessa de Paredes foi, sem dúvida, uma das mais importantes da vida da poetisa. Para compreender a linguagem erótica e familiar dos poemas a ela dedicados, muito mais do que questionar a opção sexual de sor Juana, vale a pena salientar a experiência de intimidade e troca existente entre duas mulheres singulares que, proibidas pelas convenções de encontrarem nas relações com o sexo oposto uma verdadeira satisfação – sor Juana pela condição de religiosa, Maria Luísa pelo casamento arranjado – puderam identificar uma na outra uma parceria de almas e de lealdade. Muito embora o conteúdo dos poemas da freira possa ser compreendido pela perspectiva da retórica cortesã da época e pelas idiosincrasias do próprio barroco, é impossível lê-los sem identificar toda a singularidade e a intimidade neles contidas.

...Así, Lysi Divina, estos borrones
que hijos del Alma son, partos del pecho,
será razón que a ti se restituya;

y no lo impidan sus imperfecciones,
pues vienen a ser tuyos de derecho
los conceptos de un Alma que es tan tuya.¹³⁵
(OC, I, p.436)

Poemas como este ou como o Romance 61, onde descreve a beleza da condessa com um lirismo sensível e envolvente, assim como a letra ‘Belíssimo Narciso’, composta para *Los Empeños de una Casa* (ver anexo D, p. 106), além de demonstrar o tamanho da gratidão que a poetisa mantinha por sua mecenas, expressam uma profunda admiração à uma mulher reconhecida como de valor indiscutível, valor este atribuído através das múltiplas virtudes e interesses que tinham em comum e com quem mantinha um relacionamento pleno, afetivo e significativo. No trecho da dedicatória acima, verifica-se uma entrega de alma, uma confissão de lealdade e um presente dado daquilo que de mais precioso sor Juana possuía, sua criação

¹³⁵ Assim, Lysi divina, estes borrões/que filhos da alma são,/paridos do peito,/será razão que a ti te restitua;/e não impeçam suas imperfeições,/pois vêm a ser teus de direito/os conceitos de uma alma que é tão tua.
(tradução nossa)

artística. Muito embora, a fórmula cortesã se mantenha, o tom é mais espontâneo e parece mais fluido, portanto, menos teatral.

Em carta destinada à Duquesa de Aveiro, Maria de Guadalupe, sua prima, María Luisa, após dar notícias gerais sobre a vida na América, incluindo o desempenho de seu marido nos conflitos do governo da Nova Espanha, mostra um traço interessante, misto de um caráter extremamente afetivo e de um vivo entusiasmo pelo novo:

Prima mía, hágote saber cómo tengo en casa un indiecito mudo de que gusto mucho pues es para alabar a Dios la viveza con que se sabe explicar con las acciones y está tan informado de los misterios de la fe y de lo que es pecado como pudiera si no tuviera el defecto de ser mudo y sordo si se hubiera criado en la parte donde más política le hubiesen enseñado, no puede estar más en todo lo que lo es. Si Dios quiere le llevaré cuando me vaya, que creo te ha de hacer gran gracia. A mí me confunde, te aseguro, y creo se me ha de quedar enano pues aunque es muchacho tiene muy chico cuerpo para la edad.¹³⁶(Calvo e Colombi, 2015, p.172)

Naturalmente, mostra também a ortodoxia religiosa na qual vivia a Condessa, cuja ligação com a Igreja Católica, em especial com os jesuítas, também é descrita na carta de forma positiva e com muita gratidão, uma vez que o trabalho de tais padres com os índios oferecia forte suporte para o governo do marido.

A carta evidencia que a Duquesa de Aveiro era tema frequente das conversas entre María Luisa e sor Juana. Tendo em vista, os interesses intelectuais e artísticos de María de Guadalupe, parece natural que a Condessa de Paredes lhe fale da inteligência e erudição da freira com total admiração:

Mucho te estimo que tomes el cansancio de participarme las novedades las cuales no te puedo corresponder con otras porque esta es una tierra que si no es las que llegan de allá no hay otras, que es insulsísima la tierra hacia eso y grande soledad que de todos modos se padece, te aseguro. Pues otra cosa de gusto que la visita de una monja que hay en san Jerónimo que es rara mujer no la hay. Yo me holgara mucho de que tú la conocieras pues creo habías de gustar mucho de hablar con ella porque en todas as ciencias es muy particular esta. Habiéndose criado en un pueblo de cuatro malas casillas de indios trujéronla aquí y pasmada a todos los que la oían porque el ingenio é grande. Y ella, queriendo huir los riesgos del mundo, se entró en las carmelitas donde no pudo, por su falta de salud, profesar con que se pasó a San Jerónimo. Hase aplicado mucho a las ciencias pero sin haberlas estudiado con su razón.

¹³⁶ Prima minha, faça-te saber como tenho em casa um indiozinho mudo de que gosto muito, pois é para adorar a Deus a vivacidade com que sabe explicar as ações e está tão informado dos mistérios da fé e do que é pecado, como poderia se não tivesse o defeito de ser mudo e surdo, e se tivesse sido criado na parte onde mais política lhe houvessem ensinado, não pode estar mais em tudo o que o é. Se Deus quiser o levarei quando partir, que creio que te há de fazer muita graça. A mim me confunde, te asseguro, e creio que será um anão porque ainda que seja um adolescente, tem um corpo muito pequeno para sua idade. (tradução nossa)

Recién venida, que sería de catorce años, dejaba aturridos a todos, el señor don fray Payo decía que en seu entender era ciencia sobrenatural. Yo suelo ir allá algunas veces que es muy bien rato y gastamos muchas en hablar de ti porque te tiene grandísima inclinación por las noticias con que hasta ese gusto tengo yo ese día. ¹³⁷(Calvo e Colombi, 2015, p.178)

A primeira coisa que chama a atenção aqui é a maneira como María Luisa descreve a Nova Espanha, percebida como ‘insossíssima’ e terra sem novidades, causadora de solidão em todos os modos possíveis, o que contradiz teóricos que atribuem à corte dos condes de Paredes o luxo e a badalação da corte de um Luís XIV. Segundo a dama, sua única alegria eram as visitas que fazia a sor Juana de forma frequente. Interessante observar que não se preocupa em guardar da prima as condições e as origens de sor Juana, antes pelo contrário, usa essa informação para destacar o prodígio de sua inteligência e cultura, demonstrando não só um espírito livre como a falta de qualquer tipo de esnobismo numa aristocrata cuja nobreza era da mais alta estirpe. Outro ponto a se destacar é que sor Juana é louvada o tempo todo como mulher das ciências e nem uma vez como poetisa, sugerindo a hipótese de que de fato a poesia não era o centro da vida de sor Juana, antes seus estudos variados, de modo que o fato de muitos teóricos do passado terem exaltado sua erudição e não seu talento literário, pode não ter sido causado por um desprezo ao estilo barroco ou à contribuição cultural da Nova Espanha ortodoxa, como muitos afirmam, mas talvez apenas ao fato de, por maior que tenha sido a qualidade de seu trabalho literário, não ter sido esse seu maior pendor. O fato de frei Payo justificar a inteligência de sor Juana pelo viés do sobrenatural demonstra que desde cedo, o espanto causado pela freira, por ser inexplicável, gerava admiração, mas também desconforto e estranhamento. Em tempos de Inquisição e ortodoxia católica, natural verem-na como perigosa, anormal e maligna, perspectiva mais do que comprovada pelos fatos do desfecho de sua vida.

¹³⁷ Muito te estimo que tomes o esforço de me participar as novidades, as quais não te posso corresponder com outras, porque esta é uma terra que, se não é as que chegam de lá, não existem outras, te asseguro que é insossíssima a terra e grande a solidão que de todos os modos se padece. Pois outra coisa de gosto, que a visita de uma monja que há em São Jerônimo e que é uma mulher rara, não existe. Eu ficaria muito feliz de que tu a conhecesses, pois creio que haverias de gostar muito de falar com ela porque em todas as ciências ela é muito particular. Tendo sido criada em povoado de quatro casinhas ruins de índios, trouxeram-na aqui e espantava a todos que o ouviam porque sua genialidade é grande. E ela, querendo fugir dos perigos do mundo, entrou nas carmelitas, onde não pode ficar por falta de saúde, professando então a São Jerônimo. Tem se aplicado muito às Ciências, mas sem estuda-las de forma sistemática. Recém chegada, tendo por volta de quatorze anos, deixava a todos aturridos, o senhor frei Payo dizia que em seu entender era ciência sobrenatural. Eu costumo ir lá algumas vezes que é muito boa conversa e gastamos muitas em falar de ti porque te tem grandíssima inclinação, pelas notícias com que até esse gosto tenho eu esse dia. (tradução nossa)

O interesse de sor Juana pela Duquesa de Aveiro é mais do que natural. María de Guadalupe Luiza Melchiora Antonia Dominica Raymunda Boaventura Egidia Margarida de Lencastre y Cárdenas Manrique, filha da ilustre Casa de Aveiro, segundafamília mais importante da aristocracia portuguesa, descendente por parte de pai de Henrique da Inglaterra (Lencastre sendo uma latinização de Lancaster) e por parte da mãe dos Bragança, foi uma mulher que assim como María Luisa de Paredes, se movia facilmente no universo público, normalmente reservado aos homens. Seu nascimento privilegiado não a furtou de inúmeros dissabores na vida e ela os enfrentou sempre corajosamente e com inteligência, tendo inclusive que enfrentar um processo de divórcio longo e sofrido em prol de não perder o Ducado de Aveiro. Muito católica e patrocinadora das missões jesuíticas no Oriente e nas Américas, ganhou o apelido de ‘Madre de las Misiones’¹³⁸. María de Guadalupe “...fue una mujer que supo labrar, por sus propios méritos, un espacio autónomo de desempeño que la llevó a ejercer considerable influencia no solo en la península ibérica sino en Europa y ultramar.”¹³⁹(Calvo e Colombi, 2015, p.33) Reconhecida como uma das mulheres mais cultas de sua época, foi correspondente de reis, príncipes, nobres, cientistas, literatos, autoridades religiosas, sabendo selecionar com maestria as melhores relações e os melhores conselheiros. Possuindo reconhecido talento para pintura, foi grande colecionadora de arte e dona de uma biblioteca com pelo menos 4374 volumes (o que para a época é espantoso). Muito embora a proeminência de suas origens tenha lhe dado certos privilégios e acesso a muitas pessoas influentes, poderosas e interessantes (aspecto que só aumenta o valor das conquistas de Juana Inés, uma vez que sem nenhum berço acabou por relacionar-se com pessoas da mais alta estirpe, destacando-se até mais do que as outras duas nesse quesito), é notável o tamanho da respeitabilidade, do reconhecimento e do grau de influência política e cultural, alcançados por esta mulher, que era ainda por cima, divorciada, numa sociedade patriarcal e de ortodoxia católica. Num tempo em que o valor das pessoas se intuía pelo rol de suas relações e pela habilidade em mantê-las, há que se reconhecer a grande capacidade diplomática de mulheres raras como a Duquesa de Aveiro, a Condessa de Paredes e como a própria Décima Musa, capazes de suplantar e transcender os limites impostos ao seu sexo e, no caso da freira, de sua condição social. Sor Juana a inclui em sua galeria de mulheres sábias de todas as épocas e lhe dedica um extenso romance do qual algumas partes são citadas a seguir:

¹³⁸ Mãe das Missões (tradução nossa)

¹³⁹ ...foi uma mulher que soube labrar, por seus próprios méritos, um espaço autônomo de desempenho que a levou a exercer considerável influencia não só na península ibérica como na Europa e Ultramar. (tradução nossa)

Grande Duquesa de Aveyro,
cuyas soberanas partes
informa cavado el bronce,
publica esculpido el jaspe;

alto honor de Portugal,
pues le dan mayor realce
vuestras prendas generosas que no sus Quinas Reales;

(...)

Gran Minerva de Lisboa,
mejor que la que triunfante
de Neptuno, impuso a Atenas
sus insignias literales,

(...)

Claro honor de las mujeres,
de los hombres docto ultraje,
que probáis que nos es el sexo
de la inteligencia parte;

(...)

Clara Sibila Española,
más docta y más elegante
que las que en diversas tierras
veneran las edades;

(...)

Porque ¿para qué, Señora,
en distancia tan notable
habrán vuestras altiveces
menester mis humildades?

(...)

Que yo, Señora, nací
en la América abundante,
compatriota del oro,
paisana de los metales

adonde el común sustento
 se da casi tan de balde
 que en ninguna parte más
 se ostenta la tierra Madre.
 De la común maldición
 Libres parece que nacen
 sus hijos, según el pan
 no cuesta al sudor afanes.

Europa mejor que diga,
 Pues ha tanto que, insaciable,
 de sus abundantes venas
 desangra los minerales.

(...)

Pues ¿de qué carga sirviera
 De riquezas temporales,
 Si en llegado la tormenta
 Era preciso alejarse?¹⁴⁰

(OC, I, p.141-148)

O poema começa com a exaltação da nobreza da Duquesa, segue suplantando com sua inteligência e erudição a grandeza de sua condição aristocrática (triunfo de Minerva sobre Netuno, mesmo simbolismo utilizado em “Neptuno alegórico”) e alcança o ponto em que sor Juana vai defender mais uma vez sua tese de que a inteligência não depende do gênero, algo

¹⁴⁰ Grande Duquesa de Aveiro,/cujas soberanas partes/informa cavado o bronze,/publica esculpido o jaspe;/alta honra de Portugal,/pois lhe dão maior realce/vuestras prendas generosas/que não suas Quintas reais;/ Grande Minerva de Lisboa,/melhor que a que triunfante/de Netuno, impôs a Atenas/suas insígnias literais;/(...) Clara honra das mulheres,/dos homens douto ultraje,/que provais que não é do sexo/ que a inteligência parte;/(...) clara Sibila Espanhola,/mais douta e mais elegante/que as que em diversas terras/veneram as idades;/(...)Porque? Para quê, Senhora/
 Em distância tão notável/haverão vossas altivezes/mister minhas humildades? (...)Que eu, Senhora, nasci/na América abundante/compatriota do ouro,/paisana dos metais,/onde o comum sustento/se dá quase tão de balde,/ que em nenhuma parte mais/se ostenta a terra Mãe./ Da comum maldição/livres parece que nascem/seus filhos, segundo o pão/não custa ao suor afãs./Europa melhor lhe diga,/pois há tanto que, insaciável,/de suas abundantes veias/dessangra os minerais./(...) Pois de quê carregar serviria/de riquezas temporais,/ se em chegada a tormenta/ era preciso afastar-se? (tradução nossa)

que contesta sumamente a *Teoria dos Humores*, compreensão que norteou a representação feminina por séculos e que condenava a mulher ao status de incapaz para o aprendizado das Letras e das Ciências. A poetisa segue reafirmando que seu interesse pela Duquesa não diz respeito à sua condição ou ao pedido de favores, deixando claro que sua homenagem está fora de qualquer código de cortesia, depois explica sobre as suas origens americanas, terra essa detentora de muitos recursos e que, por muito tempo, vinha enriquecendo a Europa. A impressão causada por essa parte do poema é a de uma legitimação do valor de sor Juana diante de María de Guadalupe, uma vez que se não vem de uma estirpe nobre, vem de uma terra cujas riquezas abundantes são infinitas e vinham sustentado a aristocracia europeia, algo que acaba por, no que diz respeito a estirpe, equipará-las, possibilitando o que sor Juana mais desejava, ou seja, o estabelecimento de uma relação igualitária que permitisse o intercâmbio de ideias entre as duas, intercâmbio este que aplacasse um pouco a imensa solidão intelectual na qual vivia sor Juana, privada de mestres e colegas de aprendizado, como bem relata na *Respuesta a sor Filotea*.

Concluindo, seguem alguns trechos do Romance contido nos *Enigmas oferecido a La Casa del Placer*, trabalho criado por sor Juana para um grupo de freiras portuguesas que se compraziam em escrever e compartilhar entre si obras literárias, escrito por María Luisa e que ilustra bem a beleza e a riqueza da relação estabelecida entre ela e a poetisa. O texto, além de revelar aspectos peculiares do processo criativo de sor Juana, deixa transparecer em tom leve um desejo da poetisa de ter seu trabalho reconhecido, algo que ela nega veementemente nas cartas aos religiosos:

Amiga, este libro tuyo
 es tan hijo de tu ingenio,
 que correspondió, leído,
 a la esperanza, el efecto.

Hijo de tu ingenio, digo:
 que en él solo se está viendo,
 con ser tal la expectación,
 excederla el desempeño.

(...)

Sólo tu Musa hacer pudo.

Con misterioso desvelo,
de claridades obscuras,
lo no entendido, discreto.

Ambición tienes de gloria,
Pues *Enigmas* componiendo,
Quieres que hasta la ignorancia
Conozca tu entendimiento.

(...)

Y perdona si te ofende,
Pues lo merece este afecto,
De mi lira el destemplado,
Ronco, indigno, torpe plectro.¹⁴¹

(Calvo e Colombi, 2014, p.207-208)

2.8 – O teatro de Sor Juana: Fortuna Crítica

Na história do teatro da época não havia existido uma mulher escritora com uma produção dramática comparável ao que sor Juana escreveu. Nem no México colonial, nem na Espanha do Século de Ouro, houve antes dela uma freira autora de comédias de tamanha qualidade e que exibissem tanto conhecimento. Como dramaturgas contemporâneas de sor Juana, destacam-se na Espanha: sor Marcela de San Félix, filha de Lope de Vega e Micaela de Luján, autora de vários diálogos, incluindo os que compõem a obra *Muerte del apetito*, e sor María de San Alberto com algumas obras curtas que eram representadas em seu convênio. Em Portugal, surgem sor Maria do Céu, também com pequenas obras e Angela de Acevedo, autora de três comédias. Nenhuma delas, porém, chegou nem perto da qualidade da produção de sor Juana. Mesmo em outras línguas é muito raro encontrar na dramaturgia, antes do século XIX, uma escritora da categoria da monja mexicana. Com uma única exceção, a nobre saxônica Hroswitha, nascida em 930 e falecida em 1001 ou 1002. Sem nunca ter feito os

¹⁴¹Amiga, este livro teu/é tão filho de tua imaginação,/que correspondeu, lido/a esperança, o efeito./Filho de tua imaginação, digo;/que nele só se está vendo/ com ser tal a expectativa,/excedê-la o desempenho./(...) Só tua Musa fazer pode,/com misterioso desvelo,/de claridades obscuras,/o não entendido, discreto./Ambição tens de glória, pois Enigmas compondo,/Quieres que até a ignorância conheça teu entendimento./(...) E perdoa se te ofende/Pois o merece este afecto,/de minha lira a destemperada,/áspera, indigna e torpe palheta. (tradução nossa)

votos, viveu como voluntária na Abadia de Gandersheim, da ordem de São Bento e foi a primeira mulher a escrever poesia e teatro na literatura alemã. Seu poema *Theophilus*, composto de 455 versos é o primeiro tratamento da lenda de Fausto de que se tem registro. Suas seis peças tratam do triunfo da virgindade sobre as tentações da carne e do martírio cristão. Embora escrita na idade média, sua obra só foi publicada no Renascimento. Deste modo, pode-se concluir que sor Juana foi a primeira mulher do mundo moderno a escrever teatro, podendo assim ser chamada de dramaturga. (Mora, p.1-3)

A edição mais antiga das obras de sor Juana foi publicada em 1689, em três volumes. O terceiro deles, publicado em 1700, em Madrid, foi dedicado ao teatro, nele contendo os autos sacramentais: *El cetro de Jose*, *San Hermenegildo* e *El Divino Narciso* e também suas comédias profanas: *Los Empeños de una Casa* e *Amor es más Labirinto*. Durante todo século XVIII quase nada foi escrito sobre sor Juana – tal silêncio é atribuído ao fato de que esse período não foi muito fértil para a literatura mexicana e, também, a transformações no gosto literário. Na Biblioteca Nacional de Madrid, existe um exemplar manuscrito de *Los Empeños de una Casa*, e outro de *Amor es más Labirinto*, peça escrita em colaboração com Juan de Guevara. (Arango L., 2000, p.12)

As obras da freira, que haviam sido profusamente divulgadas em cópias manuscritas, imprimindo-se soltos *O Divino Narciso*, o *Netuno Alegórico* e vários outros vilancicos, passaram a ser colecionadas e organizadas em 1689, por D. Juan Camacho Gaina, a pedido da Condessa de Paredes. O primeiro tomo da obra de sor Juana foi lançado em Madrid com o retumbante título de *Inundação Castálida de la única poetisa, musa décima*. No ano seguinte repetiu-se a publicação, porém com o título mais adequado de *Poemas*. O segundo tomo foi publicado em Sevilla em 1691. As obras completas foram reimpressas várias vezes em toda a Espanha. No México e em toda a América Latina, na época de sor Juana, pouca coisa da sua obra foi publicada e sempre parcialmente. (Arango, 2000, p.13-14) A comédia *Los empeños de una Casa* foi publicada pela primeira vez no segundo volume das obras completas, em 1692, com a Loa que a precedeu e ambos os sainetes, intercalados entre as jornadas primeira e segunda, com duas letras adicionadas ao final para serem cantadas nos entreatos e um Sarau de quatro nações.

Os traços calderonianos e gongorinos são bastante nítidos em sua obra, tornando-se espantoso o fato da poetisa não só se equiparar a eles no que diz respeito à alta qualidade da obra desses autores, como inclusive de superá-los já nas primeiras criações em certos gêneros. A despeito de sua limitada produção literária - que consiste em 3 comédias, 3 autos

sacramentais, 2 sainetes, 1 sarau, *Neptuno Alegórico*, *Primero Sueño*, 22 villancicos (12 originais e 10 atribuídos) e uma coleção de poesias de diversos formatos e tamanhos – a qualidade de suas obras, mais do que compensa a falta de quantidade. (Castañeda, 2009, p.17)

Chama a atenção a variedade de gêneros que cultivou e dominou, equiparando-se nisso a Lope de Vega, expressando uma imensa versatilidade, destacando-se no manejo de alguns deles de forma verdadeiramente maravilhosa. No teatro, sor Juana alcançou uma alta qualidade desde as primeiras tentativas, com pouquíssima ou nenhuma experiência prévia. Embora tenha escrito poucas obras dramáticas, foi apontada por críticos da envergadura de Pedro Henríques Ureña, Arrom e Feustle, como a principal dramaturga da América em sua época. Do ponto de vista do número de versos escritos, sor Juana foi mais dramaturga que poeta. Sor Juana levou a comédia de enredo e o Auto Sacramental ao ápice do Barroco Americano. (Castañeda, 2009, p.18)

O teatro sagrado de sor Juana, especialmente *El Divino Narciso*, revela maior qualidade que o profano, embora a comédia *Los empeños de una Casa* também tenha sido extensamente elogiada. Durante muito tempo, o teatro de sua época não gozou de boa reputação, mas muitos estudos tem revalorizado a escola calderoniana. Algumas características básicas desses dramaturgos, incluindo sor Juana e que os diferenciam de Lope de Vega e seus seguidores, são: a adoção de uma linguagem culteranista (tendência estilística iniciada no teatro pelo próprio Calderón - grande adaptador da poesia de Góngora); intrigas mais elaboradas e complexas, que permitiam um predomínio do teatro de situações sobre o de paixões e personagens; uma literatura dramática escrita para ser representada na corte e uma preocupação central pela ‘norma básica do decoro’, ou seja, em suas escolhas e atitudes, os personagens deviam conformar-se ao estilo e à moralidade da classe social à qual pertenciam. (Paz, 1982, p.459)

Se no teatro anterior proliferavam os heróis excepcionais que rompiam com a norma e não se limitavam à sua própria classe, no teatro dos sucessores de Calderón, os personagens adaptavam-se ao código vigente, em observação a uma ética e a uma estética que exaltavam a conformidade ao padrão coletivo em detrimento da transgressão.

A linguagem utilizada por sor Juana em seus textos teatrais, quase sempre é engenhosa, compõem-se por jogos de palavras e trocadilhos, conceitos e agudezas e suas intrigas são construídas com habilidade. Os ditos e feitos de seus personagens observam o decoro imposto pela hierarquia, idade e sexo, mesmo defeitos e exageros não ferindo os valores sociais. O conflito teatral habita não na oposição dos personagens, mas nas situações.

Sendo assim, as confusões e os equívocos são essenciais, o enredo, as piadas, os diálogos, conspiram sempre para uma perfeição de certo modo vazia – é inútil procurar em suas comédias qualquer transgressão. (Paz, 1982, p.460)

Seguindo a risca o modelo do teatro barroco espanhol, mas completamente ligadas à corte, as apresentações acabavam por se configurar como uma cerimônia, sendo representadas como um ritual: primeiro a loa, depois os sainetes, que se intercalavam entre a primeira, a segunda e a terceira jornadas, como conclusão, um fim de festa. Entrementes danças e canções. Embora nem sempre o autor da peça fosse o mesmo das loas e sainetes, sor Juana escrevia todas as peças. (Paz, 1982, p.461)

Salceda (2012) destaca o tema do amor na obra da poetisa, afirmando ser esse o tema dominante de toda a sua obra. A linguagem amorosa da poetisa é de tão fina qualidade, que seus versos de amor profano são considerados por MéndezPlancarte (2004), como os mais belos e delicados saídos da pena de uma mulher. As duas comédias de sor Juana, seriam mais dois capítulos no Tratado do Amor contido em toda sua obra, cujo grande objetivo seria o de compor uma verdadeira filosofia do amor.

- Comédias:

A comédia *Los Empeños de una Casa*, objeto de análise desse estudo, teve sua estreia em 4 de outubro de 1683, numa reunião social promovida em favor dos marqueses de la Laguna por um alto funcionário vice-reinal, don Fernando Deza. Essa festa coincidiu com a chegada, no México, do novo arcebispo, Francisco de Aguiar y Seijas, para quem o cumprimento contido no final da loa: Fue ela dicha de su entrada/, la entrada de nuestra dita!¹⁴²(Ver Anexo D, p.72) acaba sendo, com o decorrer da história da vida da freira, uma amarga ironia. De forma geral, se trata de uma comédia bem construída, mantendo-se divertida mesmo após três séculos de sua estreia. O longo diálogo de doña Leonor, no primeiro ato, é muito famoso, transposição da vida de sua autora, único instante que retira o personagem do protótipo da *dama jovem*. O personagem mais original acaba sendo o engraçado Castaño, que ao falar como os mexicanos, oferece uma tonalidade mais local à ação – é ele também quem rompe a fronteira entre ficção e realidade, quando na terceira jornada, travestido de mulher, consulta à plateia feminina sobre roupas íntimas. A comédia cativa com seu ritmo veloz, quase cinematográfico e por contínuos encontros e escapadas no

¹⁴² Foi a felicidade de sua entrada/, a entrada de nossa felicidade! (tradução nossa)

escuro, entre damas cobertas e cavalheiros com a visão ofuscada pelo desejo e pelo ciúme. “Nas trevas brilha o encontro das espadas e reluzem os conceitos, as agudezas e as piadas.” (Paz, 1982, p.464) Analisaremos detalhadamente todos os aspectos desse texto em particular na próxima sessão desse estudo.

O segundo sainete, entre a segunda e a terceira jornada da peça, dá uma pista de outra obra profana da poetisa. Representado logo após uma canção dedicada ao filho da condessa de Paredes, o sainete critica o próprio espetáculo e faz uma gozação com um Azevedo a quem se atribui a autoria da peça. Segundo Monterde, autor de *Sainetes de sor Juana*, obra de 1945, sor Juana brinca com os versos de uma comédia de Acevedo que estava sendo representada na cidade naqueles dias. Outra brincadeira contida no mesmo sainete afirma que as peças representadas na Cidade do México são melhores que as vindas da Espanha. Além de representar um recurso encontrado do teatro moderno, a crítica da ficção dentro da ficção - como o quadro dentro quadro pintado por Velásquez - o sainete revela um segredo ao público, outra comédia, representada há pouco tempo na cidade, *La Celestina*, ‘era mestiza y acabada a retazos’¹⁴³ (ver Anexo D – p.152 – v.62), ou seja, feita por um espanhol e um mexicano, juntando fragmentos. (Paz, 1982, p.461)

No *Prólogo a quienleyere* de dom Juan Ignacio de Castorena y Ursúa, em sua obra *Fama y Obras Póstumas de sor Juana*, existe uma menção a um poema dramático inacabado do dramaturgo don Agustín de Salazar, em virtude de sua morte, aperfeiçoado e concluído pela poetisa. Essa comédia, chamada *La Celestina*, surgiu impressa em 1694, porém com outro final, escrito por Juan de Vera Tassis, amigo e editor do autor falecido em 1675. (Salceda, 2012) A representação da peça com o final de sor Juana, que deve ter sido entre 1680 e 1683, aconteceu sem se revelar o nome do poeta que a terminara, provavelmente por tratar-se de uma freira. “É assombroso que uma freira escrevesse comédias sobre amoricos, duelos, raptos e mortes não só para o palácio como para o teatro público. Não menos surpreendente é que o tema de uma dessas comédias fosse o tão escabroso da *Celestina*,” (Paz, 1982, p.463)

A peça, maisconhecida como *La segunda Celestina*, chamava-se na verdade *El encanto es la hermosura, y el hechizo sin hechizo*¹⁴⁴. É uma enorme tristeza que Ramón de Mesonero tenha incorporado a peça ao segundo volume de *Dramáticos posteriores a Lope de Vega* com o final de Vera Tassis. Sabe-se que sor Juana não apenas escreveu o final da peça como poliu

¹⁴³ Era mestiça e acabada em retalhos (tradução nossa)

¹⁴⁴ O encanto é a formosura e o feitiço sem feitiço (tradução nossa)

o texto de Salazar y Torres, provavelmente um rascunho. O final perdido dessa obra é mais um dos textos de sor Juana que muito provavelmente jamais se terá acesso.

A outra comédia de sor Juana, *Amor es más Labirinto*, representada pela primeira vez em 11 de janeiro de 1689 no palácio, foi escrita para celebrar o aniversário do novo vice-rei, Gaspar de Silva, conde de Galve. Na loa inicial, sor Juana, executa um de seus truques de prestidigitação, transformando Gaspar de Silva em outro Jano, exatamente como fez do marquês de la Laguna um novo Netuno no arco triunfal. A peça é uma obra repleta de peripécias divertidas, também é uma comédia de intriga galante, duelos e equívocos, a ação transcorrendo na Creta de Minos e do Minotauro. Embora, de modo geral, a crítica não favoreça essa peça, vários teóricos a leem com simpatia, atribuindo-lhe uma poesia bastante peculiar, feita de uma superposição do arcaísmo cretense e o barroquismo palaciano da intriga. O interesse desse texto não reside em seus versos artificiais e sofisticados, nem na complexidade da trama, mas no intrigante discurso de Teseu, no primeiro ato. Ao comparecer diante de Minos, o príncipe relata suas aventuras e façanhas, mas introduz seu discurso, expondo suas ideias a respeito da origem do estado ou de como se originou a dominação entre os homens. Inicia falando que a despeito de ser da realeza, não fala como rei, mas como guerreiro, argumenta que de um bom soldado pode fazer-se um ‘rei supremo’, mas que de um rei, só se faz um rei, nunca um bom soldado, seguindo num questionamento exposto da desigualdade entre os homens. Esse texto é insólito por inúmeras razões, sendo as principais: o fato de ser a primeira vez que sor Juana aborda tal tema, Teseu ter apresentado seu pronunciamento numa celebração destinada exatamente a festejar um príncipe e porque não há como compreender como semelhante argumentação pode ser exposta no palácio do vice-rei sem qualquer tipo de escândalo. (Paz, 1982, p.467)

O ponto de partida do discurso de Teseu está na filosofia neotomista espanhola – tais autores, quase todos jesuítas, imersos na problemática da Reforma e da Contrarreforma, são fundadores do moderno constitucionalismo que reconhece na vontade popular a fonte legítima do poder estatal. Segundo teóricos como Vitoria, Suárez e Molina e seus seguidores, no início, todos os homens eram livres e iguais, o estado natural não conhecendo o direito de dominar os outros.

Segundo Suárez, as comunidades primitivas careciam de organização política, porém não eram compostas por indivíduos transumantes como haviam sustentado os estóicos: os homens do princípio viviam agrupados em famílias. O homem, diz ainda Suárez, por natureza é social, sendo-lhe natural a ideia de ‘comunidade doméstica’. (Paz, 1982, p.467)

Para explicar a razão pela qual os homens abandonaram a liberdade e a igualdade, os teólogos espanhóis absorvem a visão sombria do homem caído herdada de Santo Agostinho. No intuito de evitar os males e perigos advindos da natureza perniciosa do ser humano, os homens decidiram estabelecer comunidades políticas, autoridades públicas, leis e dogmas que garantissem ou intencionassem a promoção do bem comum. “Os homens, voluntariamente, escolhem a dominação e a desigualdade, mas, com elas, escolhem também as leis, as instituições, as ciências e as artes – a civilização.” (Paz, 1982, p.468) O que chama a atenção é que sor Juana segue os neoescolásticos apenas na primeira parte do discurso de Teseu, depois, ao invés de ceder ao consenso tácito que delegaria a autoridade a algum senhor, propõem a força como possibilidade para o salto da sociedade natural à sociedade política. Não há como saber o motivo pelo qual ninguém a refutou, ou de onde tirou tais ideias, ou mesmo, identificar se de fato teria percebido o alcance do que dizia.

O teatro de sor Juana foi certamente representado na Espanha, talvez também em Lima e em outras cidades da América Espanhola. A divulgação e o alcance de sua obra foram de fato impressionantes. O historiador mexicano Armando de Maria y Campos, publicou em jornal, uma curiosa informação, a respeito de uma celebração ocorrida em Manilha, em 1709, celebrando o nascimento do primogênito de Felipe V. Entre os festejos, que duraram nove dias, apresentaram-se loas, comédias, touradas, fogos de artifício, bailes de máscaras e danças nativas, entre eles, *Amor es más labirinto* e *Los Empeños de una Casa*, que encerrou a festividade – todas as loas foram escritas por talentos locais e exaltavam sor Juana. Em sua época, dentro da literatura de língua espanhola, apenas Lope de Vega, Góngora e Calderón receberam tamanha fama e honrarias. Na atualidade, apenas Darío, Neruda e Borges.

- Loas:

Conforme já comentado na parte destinada ao Barroco na Espanha, originalmente, entendia-se por loa uma introdução ou prólogo, geralmente no formato de monólogo, recitado por um ator ou atriz, destinado a cativar a simpatia do público e uma maior adesão dos espectadores para a peça em si. O discurso é, em geral, de elogios e apologias ao próprio público e cidade onde se representava o espetáculo, ou governantes e autoridades. Embora no século XVII, as loas tenham caído em desuso, continuaram presentes como prólogos aos autos sacramentais e representações reais. Segundo Paz (1982), logo o prólogo acabou transformando-se em diálogos e as loas tornaram-se pequenas peças de teatro cujos variados

temas acabavam tomando a forma de alegorias de amizade, amor, monarquia, cores, letras ou mesmo dias da semana, entre outros. (p.469) Mendez Plancarte (2004) atribui a Calderón esse novo formato das loas, elevando-as praticamente ao mesmo nível de seus autos sacramentais, especialmente nos textos compostos após 1650, quando se tornou sacerdote – breves peças dramáticas com temática variada e personagens alegóricos (p. LXXIII). Enquanto gênero, a loa possui uma riqueza e uma variedade métrica assombrosa, incluindo em seu repertório tanto os metros predominantes no final do século VXII, como os que raramente eram usados, como o alexandrino e o hendecassílado anapéstico (ou de gaita de foles). No que tange à criação, as loas exigiam muito mais dos poetas do que os villancicos, sem perder a leveza ou o frescor, graças à originalidade de seus temas.

As Loas hispano-americanas, embora semelhantes as espanholas, tinham algo que as diferenciava, pois faziam referências aos problemas do Novo Mundo, assinalando, por exemplo, as características do crioulo e do indígena. A Loa começou a ganhar importância na Nova Espanha no século XVII. Os poetas da corte dos vice-reis estavam sempre dispostos a agradar seus monarcas com peças desse gênero.

Na obra de sor Juana, as Loas ocuparam particular importância, sendo encontradas desde a poesia profana até os vilancicos religiosos. A poetisa escreveu duas Loas para suas comédias, três para Autos Sacramentais, uma Loa para as celebrações da Conceção, cinco para celebrar vários aniversários de Carlos II e outras sete destinadas a honrar diferentes personagens ilustres, costumeiramente em suas comemorações de aniversário: rainha Mariana da Áustria, MaríaLuisa de Orleans (primeira esposa de Carlos II), marquês de la Laguna, condessa de Paredes, José de La Cerda, filhos dos vice-reis, condessa de Galve, frei Diego Velázquez de laCadena. Entre 1675 e 1690, sor Juana escreveu treze peças pequenas, todas em torno de uma ideia ou alegoria, cada parte sendo precedida por danças e canções. Espetáculos vistosos e luxuosos, tanto para os olhos quanto para os ouvidos que lhe exigiam verdadeiro gerenciamento de atores, músicos e cenógrafos. Em geral, seus argumentos se desenvolvem a partir da razão e da fé e são adornados com metáforas próprias do culteranismo barroco. (Arango L., 2000, p.157) Sendo basicamente fruto de encomendas, tais trabalhos rendiam-lhe remuneração e créditos políticos, elementos que sem dúvida beneficiavam o convento que só podia ser grato por ter em sor Juana, sua poetisa oficial. Mesmo assim, o utilitarismo desse teatro nunca roubou de sua dramaturga a imaginação ou maestria, sor Juana foi tão inspirada em loas cortesãs e mitológicas quanto em seus vilancicos. “Surpreende que com um material tão ordinário como os aniversários dos poderosos, sóror Juana tenha conseguido escrever

pequenas obras que, em seu gênero, são perfeitas.” (Paz, 1982, p.470) Além de celebrar datas especiais e cerimônias religiosas, as loas de sor Juana também se destinaram a introduzir suas peças profanas.

Apenas para ilustrar a qualidade e criatividade contida nas loas de sor Juana, pode-se citar o texto escrito por sor Juana para *El Divino Narciso* que, para Mendez Plancarte (2004), pode ser considerado um pequeno auto sacramental, realizado com audaz originalidade, destacando-se pela escolha do tema. Nele a poetisa fala de um rito asteca, o ‘Deus Comido’, no qual a estátua de *Huitzilopochtli*, feita de cereais com sangue (segundo o europeu, sangue de crianças) representando a morte de seu deus, repartida entre a comunidade como um símbolo de comunhão. Na loa, sor Juana eleva esse rito a uma espécie de intuição ou pressentimento de Eucaristia Cristã, inspirada por informações etnográficas do frei Juan de Torquemada (Monarquia Indiana, 1615) e pela interpretação sincretista jesuítica, no qual o Deus verdadeiro que morreu pelos pecados do homem, oferece Seu corpo e Seu sangue como alimento aos seus filhos. No conteúdo manifesto do discurso contido na loa, ouve-se a voz do zelo da Espanha cristã colonizadora, compelindo a América idólatra a ouvir a razão da verdadeira religião. No discurso latente o que se nota é um aspecto típico do barroco americano – a pluriculturalidade.

- Autos:

Desde o início do cristianismo, sobretudo do catolicismo, a palavra *Auto* é usada para referir-se apenas ao Teatro Sagrado, sendo utilizada tanto para nomear os festejos da Mãe de Deus (Autos Virginais ou Marianos) e a celebração da Eucaristia (os Auto Sacramentais) e podendo ser definido como uma composição dramática, feita numa jornada alegórica e fazendo referência a dogmas da fé católica. (Arango L, 2000, p. 171)

Segundo Pavis (2015), o Auto Sacramental é uma peça teatral alegórica, representado principalmente na Espanha ou em Portugal, por ocasião do *Corpus Christi*, sempre tratando de questões morais e teológicas, em especial o sacramento da eucaristia. (p.31) O gênero descende do teatro religioso medieval, ainda contaminado pelas antigas cerimônias e festas pagãs e permaneceu por toda a Idade Média, tendo seu apogeu no Século de Ouro, até 1765 quando foi proibido. Teve grande influência sobre autores portugueses, como Gil Vicente, e espanhóis, como Lope de Vega, Tirso de Molina e Calderón. Representados sobre carroças ou carros, que se tornavam a grande atração e que não eram muito diferentes dos carros

alegóricos do Carnaval moderno ou de festas religiosas na Índia, mesclavam farsas, declamações e danças a histórias sacras e atraía mais o público popular. Na fase inicial do gênero, durante as festividades se comia, se bebia, e seguindo as máscaras, a multidão seguia em procissão até as igrejas. Depois, influenciada pela severidade da Reforma Protestante, a igreja católica decidiu depurar essas celebrações populares, os espetáculos passando a ser celebrados fora do templo, a procissão sendo abreviada e o centro do evento sendo marcadamente uma obra religiosa. (Paz, 1982, p.477) No apogeu do Auto Sacramental, Calderón teve exclusividade, só os melhores atores o representavam, cenários e figurinos eram luxuosíssimos, as cidades pagavam caro aos diretores de companhias. O tablado erguido entre duas carroças, numa praça ao ar livre, oferecia desde cedo as apresentações, que se repetiam várias vezes e duravam dois dias – quinta e sexta-feira. A comunicação entre teatro sagrado e profano era contínua, atores e demais profissionais eram os mesmos. “Não era raro ver uma atriz famosa representar a Fé ou a Castidade exibindo as joias presenteadas por algum amante rico.” (Paz, 1982, p.478) Falando sobre a América, pode-se considerar que os Autos foram uma das criações mais singulares da civilização hispânica – tal sucesso, embora justificado inicialmente como um fenômeno estético manifestado pelo fervor religioso da península ibérica, também é compreendido como uma manifestação política da Igreja e das monarquias da Contrarreforma.

Paz (1982) afirma não ter encontrado na tradição teatral de outros países nada parecido com os Autos espanhóis. Com exceção talvez do nô japonês, ambos muito próximos da liturgia, misturando poesia com teologia. Ambos regidos pelo símbolo, mundo e homens não tendo uma existência própria, apenas simbólica. (p.479)

“Nelas o amor pela argumentação e suas construções precisas junta-se ao furor dançante e ambos à fascinação pelos emblemas e hieróglifos. Extraordinário ir e vir do pensamento mais abstrato à arte mais sensual, da lógica à dança, da teologia à bufonaria, por meio dessas pontes suspensas que são a alegoria e o símbolo.”(Paz, 1982, p.479)

Sor Juana escreveu apenas três Autos: *El mártir del Sacramento: San Hermenegildo*, *El Cetro de José y El divino Narciso* – este último sendo grandemente elogiado como o melhor entre todas as peças desse gênero escritas na América. Tanto *El Divino Narciso* quanto a peça *Los Empeños de una Casa* tem sido muito aclamados e com justiça. Menendez Plancarte afirma que *El divino Narciso* é superior a *El Divino Orfeo*, um dos melhores autos mitológicos do mestre Calderón, também o considera o Auto mais belo de toda literatura espanhola. De

qualquer maneira, em suas duas obras teatrais mais aclamadas, a influência de Calderón é inquestionável.

O Auto *El mártir del Sacramento* foi escrito entre 1680 e 1688, com a intenção de ser representado na corte de Madrid, inclusive contendo na Loa final, saudações ao rei e às duas rainhas María Luisa de Bourbon e Mariana da Áustria. Um aspecto bastante intrigante aparece em sua Loa, revelando algumas preocupações teológicas da poetisa. O assunto trata de um tema tipicamente barroco e de uma sociedade clerical e toma a forma de uma disputa entre dois estudantes de Teologia a respeito de qual seria a maior fineza ou mostra de amor de Cristo: ter dado a vida por nós, ou nos ter deixado o sacramento da Eucaristia, o qual se oferece como alimento da imortalidade, fazendo o homem participante da natureza divina. O tema não é outro senão o mesmo do Sermão do Mandato do padre Vieira e da crítica de sor Juana. O tema retorna em outros textos da poetisa, como em dois villancicos de São Bernardo e pela boca de Satanás em dois versos de *El Divino Narciso*. Tal retomada poderia denotar uma reflexão constante e retomada frequente do tema que acabou por arruinar sua vida, como se buscasse sentir-se segura de seus argumentos. Naturalmente suas opiniões teológicas eram muito mais especulativas do que convicções profundas.

A ação transcorre na Espanha visigoda, durante o reinado de Leovigildo. Trata de desavenças entre o rei, ariano, e seu filho Hermenegildo, convertido ao cristianismo. Na pressa de enviá-lo a Madrid, a poetisa não teve tempo de lapidar o texto e isso é bastante nítido durante a leitura. A versão de sor Juana da história é completamente parcial, um bocado simplista, ofendendo um pouco leitores modernos que tenham conhecimento dos fatos – algo geralmente comum em obras doutrinárias. (Paz, 1982, p.484) Arango L. (2000), porém, considera esse texto o mais representativo auto histórico e alegórico, seu tema alcançando um duplo interesse, o da hagiografia católica e da história espanhola. Atribui a sor Juana uma grande intuição cênica, organizada sobre uma arquitetura simples e robusta, animadas por uma grande plasticidade, calor e cor. (p.240)

Em *El cetro de José*, muito melhor elaborada, a ação se desenvolve em dois planos, um apresenta a história bíblica de José conforme é conhecida, o outro, superposto, é um interessante comentário da ação, feito por Lucero e seus confidentes: Inteligência, sua esposa, Conjectura e Inveja. Os comentários do grupo de Lucero, às vezes refutados por Profecia e Ciência, surgem em formas verbais e visuais. O espectador vê com os próprios olhos aquilo que dizem os eloquentes demônios, que acabam descobrindo, aos poucos, nos atos de José uma alegoria da história de Cristo. (Paz, 1982, p.487)

Mendez Plancarte (2004), considera esse Auto particularmente parecido com os Autos bíblicos de Calderón, especialmente com *La primer Flor del Carmelo* que traz uma alegoria da história de Davi (Cristo), Nabal (mundo) e Abigail (Maria). O teórico comenta que o que em Calderón apenas se insinua, em sor Juana se expressa, a freira alcançando muito maior altura e amplitude teológica e literária, incorporando aos poucos no Auto, uma grandeza e uma força muito particulares de seu estilo.

Em *El divino Narciso*, publicado em 1690 no México, em versão avulsa, sor Juana transforma o mito de Eco e Narciso em um Auto eucarístico no qual o protagonista, Narciso, representa a Jesus Cristo, e a bela Eco, desprezada por Narciso, representa o diabo. Apesar de ter sido escrito a pedido da Condessa de Paredes para ser representado em Madrid, nunca foi representado nem na Espanha, nem no México. Muitos críticos, incluindo o alemão Pfandl - cujas análises psicanalíticas a respeito da vida de sor Juana se mostram por vezes bastante estranhas - criticam o que consideram ser uma profanação da Paixão de Cristo no simbolismo da morte de Narciso, que no Auto, assim como no mito, se enamora de sua imagem e se suicida, embora no caso do Cristo, não é de sua mera imagem que se enamora, mas de sua imagem divina e de algo que não é esta imagem e que é mortal: a Natureza. (Castañeda, 2009, p.19) Sor Juana conserva no Auto os três elementos do mito - Narciso, Eco e a fonte - e agrega a Natureza Humana e a Graça.

El Divino Narciso, de riqueza e sensibilidade excepcionais, teve grande influência também do Cântico dos Cânticos, de alguns textos do Pentateuco e das profecias de Isaías, assim como da mitologia clássica. Naturalmente, seu tema é religioso e representa em tudo, as tradições humanísticas e religiosas que se uniam no discurso barroco. No Auto, Narciso é Cristo e é o homem sufocado pelo dilema do pecado original, Eco é a culpa e também a Igreja, Líriope é o pecado original que mantém seu filho Narciso acorrentado, a fonte é a vida simbolizada pela água, evocando o sacramento do batismo, Cristo é também representado por um pastor, João Batista por uma voz. Todo Auto é eminentemente cristão, objetivando mostrar o caminho da salvação, particularmente o triunfo da Eucaristia que é base do drama. (Arango L. 2000, p.182-183)

Não existem notícias a respeito da representação de nenhum desses autos no México, embora isso pareça bastante estranho. O fato é que entre os anos 1690 e 1693, a estrela de sor Juana estava declinando e, provavelmente, para evitar qualquer ofensa a Aguiar y Seijas, tenha se evitado representar as obras da freira. Por outro lado, “os combativos e feministas

vilancicos de Santa Catarina são de 1691, embora fossem cantados, significativamente, não na Cidade do México, mas em Oaxaca.” (Paz, 1982, p.481)

Não há como negar que a obra teatral de sor Juana, tanto a sagrada quanto a profana, gira na órbita de Calderón. Embora suas comédias, loas e autos sacramentais representem planetas e satélites do poeta espanhol, não se pode deixar de afirmar que *El Divino Narciso* brilha com luz própria. Embora o Auto Sacramental, gênero híbrido, caminhe muito distante da sensibilidade do público moderno, quatro ou cinco obras o transcendem, conferindo-lhe o signo da verdadeira poesia que é a atemporalidade. Entre elas estão: *Vida é sonho*, *O grande teatro do mundo*, *La cena de Baltasar* e *El Divino Narciso*, por sua notável conjugação de ousada complexidade intelectual e pureza lírica. (Paz, 1982, p.499)

3 – *Los Empeños de una Casa*: Um Tema, muitas formas

O espetáculo teatral do período barroco, conforme explicado anteriormente, costumava ser dividido em um argumento central, geralmente representado em três jornadas ou atos e algumas outras partes menores, quase nunca relacionadas diretamente ao tema principal, que serviam basicamente para introduzir o início da apresentação e preencher o palco nos intervalos. Essas partes menores, geralmente loas, canções, apresentações de dança ou sainetes, embora de menor repercussão, tinham especial importância. Por motivo de organização e melhor compreensão, optou-se por iniciar a análise de ‘*Los Empeños de una Casa*’ tratando das partes menores:

3.1 - Loa que antecede *Los empeños de una casa*:

A loa inicial apresenta uma espécie de concurso ou competição, entre quatro figuras abstratas ou simbólicas: o Mérito, a Diligência, o Acaso e o Destino, para saber qual seria a maior felicidade ou graça e qual seria seu verdadeiro autor. O proponente da questão é a Música, mesmo após intenso debate, no qual cada concorrente defende sua candidatura, não se chega a um consenso. Conclamam então a própria Felicidade para que se pronuncie e defina, das graças qual seria a maior delas. Num desfecho bastante compreensível para o contexto da peça, a maior felicidade anunciada é a chegada dos vice-reis, “la excelsa María e o invicto Celda”.

A peça é composta em três cenas entrecruzadas: A primeira é protagonizada pela Música que ao anunciar a competição, solicita a atenção e o silêncio da plateia. A segunda parte apresenta o debate entre os concorrentes, citados acima, cada qual argumentando a favor de si mesmo, tentando definir qual seria a maior das felicidades e qual seria seu autor. Talvez por uma coerência temática, a autora forma pares entre os personagens: De um lado, une o Mérito e a Diligência, elementos ligados ao esforço humano, portanto, representantes da matéria, do outro, une o Acaso e a Fortuna, elementos alheios à vontade do homem, representantes possivelmente do divino ou daquilo que pode ser compreendido como mundo espiritual. Por esse ponto de vista, a escolha da Música como espécie de mediador é coerente, uma vez que embora não possua uma essência material, a música é materializada naquele que a cria, sendo, portanto, um elemento entre a matéria e o espírito – assunto sempre recorrente nas temáticas barrocas. A música também pode estar representando o próprio conceito de Arte. A terceira cena se inicia com o aparecimento da própria Felicidade que surge para definir a discussão e se encerra com as boas-vindas aos vice-reis, de forma a concluir satisfatoriamente o pequeno espetáculo, em pleno acordo com o estilo da época.

Conforme esclarecido anteriormente, o principal propósito de uma loa era silenciar o público e anunciar o início do espetáculo. Para isso, se utilizava uma espécie de peça introdutória que, em geral, não se relacionava diretamente ao tema da peça principal. Aqui cumpre o papel de saudar as autoridades, para quem de fato o espetáculo é oferecido.

A loa que precede “Los empeños de una Casa” é um texto profano, pequena peça dramática que segue o estilo de sor Juana, os argumentos partindo sempre de embates sutis entre aspectos da fé e da razão. Apresenta uma boa estrutura, seu argumento é aparentemente bastante singelo, seu aspecto geral é mais lírico que dramático. Sor Juana utiliza elementos simbólicos como personagens, compondo o texto com solidez, num estilo conceptista, recheado de discussões e embates argumentativos, muito coerentes com a estética barroca de sua época, contando também com algumas metáforas cultistas, invocando inclusive imagens mitológicas (ver Anexo D, p. 60-61, v.99-146)

Nos versos de saudação às autoridades (ver Anexo D, p. 67-72, v.352-535), sor Juana exalta a figura dos vice-reis da Espanha como representantes na América Hispânica, demonstra em seus louvores gratidão pela presença deles e com um estilo delicado vai fundindo o europeu e o americano por meio da arte, enfocando aspectos culturais. Dedicar as últimas estrofes à Igreja, mais especificamente ao arcebispo, formando nos dois últimos

versos, sem nem imaginar, uma grande ironia diante do que a presença deste homem causaria em sua vida.

Fue ela dicha de su entrada,

*La entrada de nuestra Dicha!*¹⁴⁵

3.2 Canções e o Sarau de Quatro Nações:

Segundo Castañeda (2009), as três canções e o *Sarau de Quatro Nações*, foram compostos para elogiar os vice-reis e sua família. A letra de “Divina Fénix, permite...” e de “Belíssimo Narciso” louvam as virtudes e a beleza da vice-rainha, María Luisa Manrique de Lara, lembrando que nesse momento a condessa havia acabado de chegar à Nova Espanha e, portanto, ainda não tinha estreitado suas relações com sor Juana. A letra de “Terno, adorado Adônis” celebra o nascimento de José, filho dos vice-reis, em 5 de junho de 1683. O *Sarau de Quatro Nações*, pequena peça cantada e dançada, escrita no mesmo estilo cortês obsequioso e lisonjeiro das loas da época, celebra novamente a família dos novos vice-reis. Quando da representação de ‘Los Empeños de una Casa’, sor Juana se via diante do desafio de estabelecer com os novos vice-reis uma relação de lealdade e proteção como a que gozava com os anteriores, deste modo, utilizava com maestria os artifícios que tinha em mãos para alcançar as boas graças das novas autoridades, buscando garantir a liberdade e a proteção que tinha no reinado anterior. Ao contrário da demagogia com a qual nosso tempo finge não se utilizar de favores governamentais em benefício próprio, a época barroca assumia seus interesses e os expunha através das artes por meio da cortesia amorosa e da vassalagem poética.

Na canção “*Divina Fénix, permite*”..., sor Juana canta as virtudes e belezas de María Luisa, Condessa de Paredes. Ao chamá-la de Lysi, atribui-lhe um nome arcádico, assim como havia transformado Leonor Carreto, a vice-rainha anterior, em Laura (como a Laura de Petrarca). María Luisa também será chamada de Lysis, Lísida e Filis, em outros poemas de sor Juana. No texto, pode-se observar o típico cortejo amoroso, que mistura a expressão do amor - tanto faz se real ou fingido - do trovador por sua dama ao vocabulário feudal, pautado em louvores e submissão aos atributos de seu senhor, se utilizando para tanto da expressão de

¹⁴⁵ Foi a felicidade de sua entrada, a entrada de nossa felicidade. (tradução nossa)

fidelidade do apaixonado e de uma lealdade de criado. Aqui sor Juana, como todos os demais poetas cortesãos de seu tempo e de antes, destaca por meio de metáforas e metonímias, bastante recorrentes nesse tipo de composição, as relações entre os senhores e seus vassalos. A dama é reconhecida como muito superior a quem lhe corteja, o erotismo se aproximando da devoção religiosa, o sentido do texto e sua sintaxe ilustram a retórica cortesã e a ideologia da época:

La pureza de tu altar

No es bien macular con sangre,

Que es mejor que arda en las venas

Que no que las aras manche.

(Anexo D, p.73, v.17-20)

Nesta canção, Lysi é apresentada como pura, virtuosa, digna dos louvores e do amor que recebe e superior às fúteis vaidades humanas.

Em “Belíssimo Narciso...” são utilizadas muitas metáforas referentes à luminosidade: divinos luminares, luces, soles, doradas tempestades, arboles de oro, montaña de diamante¹⁴⁶, possivelmente fazendo menção aos atributos físicos da condessa, que ao que tudo indica era loira, numa associação direta entre sua claridade física com a ideia de luz divina. Ao final, sor Juana a nomeia *Lysi divina* (ver Anexo D, p. 107, v. 33-36) e pede desculpas por deixar-se engolfar pelo mar de perfeições que encontra na dama. Tanto na primeira quanto na segunda canção a estética cultista é abundantemente utilizada através de metáforas elaboradas e uma escolha de vocabulário sofisticada.

Em “*Tierno, adorado Adonis...*”, o filho dos vice-reis é homenageado, novamente vê-se rica utilização de metáforas elogiosas, figuras mitológicas (Cupido, Marte, Vênus e o José bíblico) são utilizadas para justificar a nobreza de sua linhagem, a importância e atração de

¹⁴⁶ Divinos luminares, luzes, sóis, douradas tempestades, arrebóis de ouro, montanha de diamante (tradução nossa)

sua figura. A estrofe final (ver Anexo D, p. 149, v.37-40) assume a vassalagem e a aspiração pelo obséquio do príncipe.

O *Sarau de Quatro Nações* é uma apresentação de música e de dança, na qual sor Juana organiza quatro grupos diferentes: espanhóis, italianos, negros e mexicanos, que se revezam cantando e dançando no palco, encerrando o espetáculo.

A temática principal das canções é uma apologia ao comportamento de vassalagem, fazendo lembrar a argumentação de Maravall a respeito da ‘cultura de condicionamento’ que se atribuía à monarquia espanhola no que dizia respeito à estética barroca. Sor Juana parece propor nos textos que essa relação de submissão aconteça como dádiva amorosa, não apenas como obrigação. É frequente na composição uma oposição entre amor e dever, sendo que ao final, o amor sai como vencedor das disputas. Em todas as partes do sarau, as figuras do Marquês de la Laguna, da Condessa de Paredes e de seu filho José são homenageados e elogiados no mais requintado estilo culteranista, progressivamente evoluindo de figuras aristocráticas dignas de obediência e admiração, até o lugar de divindades, sendo vinculados aos mais ilustres nomes do panteão greco-romano, metáforas religiosas sendo ricamente utilizadas.

Y a sus plantas rendidos, pidamos,

Con votos postrados de nuestra humildad.

Que se admita por feudo el deseo,

Que supla las faltas de la cortedad!

(Anexo D, p.199, v.154-157)¹⁴⁷

Na sessão destinada aos mexicanos, encontra-se interessante utilização da mitologia indígena mexicana, numa referência clara ao Sol como divindade maior da América, que é homenageado. Embora, como era de se esperar, também o Sol se rende diante da divindade da família dos vice-reis.

A menção aos italianos se deve, muito provavelmente, às origens de María Luisa, que descendia de uma família da alta nobreza de Mântua. O trecho, basicamente, refere-se à união

¹⁴⁷ E a seus pés rendidos, pedimos,/ com votos postrados de nossa humildade,/que se admita por feudo o desejo,/que supra as faltas da cortesia. (tradução nossa)

de María com o Cerda, falando da “ascendencia clara, de estirpe real...” (Anexo D, p.199, v.135)

Na última parte, novamente recomenda-se que à Obrigação se alie o Amor:

La Obligación y el Amor,

En Felice competência,

si como amigos se ayudan,

como contrários pelean.

(Anexo D, p.201, v.202-205)¹⁴⁸

Sor Juana, nesse trecho, reflete a respeito do fato de que embora a obediência pudesse ser considerada uma dívida - uma vez que se devia pagar o que era devido ao rei (no caso vice-rei) - tal obrigatoriedade poderia ser oferta voluntária, o que tornaria tudo mais agradável e eficiente para ambos os lados da relação, claramente de vassalagem, entre os nobres e seus governados.

No último coro, retoma a metáfora religiosa, novamente vinculando os nobres aos deuses olímpicos, legitimando as oferendas que lhe são devidas, reafirmando a ideia de que a intenção (no caso o sacrifício voluntário) é mais importante do que a dádiva em si. Pede perdão pela singeleza do espetáculo, renova homenagens e agradecimentos e encerra.

Para o público moderno, todas essas expressões cortesãs e lauréis aos nobres podem parecer muito obsoletas, pesadas e cansativas, em especial ao leitor que desconhece o ambiente monárquico e a aristocracia. No contexto de sor Juana tais hábitos eram comuns, esperados e desejados, os jogos de interesse eram vistos de forma muito menos hipócrita que nos dias atuais.

3.3 - Primeiro Sainete:

Localizado entre a primeira e a segunda jornada da peça principal, logo após a canção “*Bellissimo Narciso...*”. O texto é composto na forma de uma espécie de jogo, no qual “entes de palácio” são transformados em “entes da razão”, de cortesãos tornam-se entidades

¹⁴⁸ A Obrigação e o Amor,/em feliz competição,/se como amigos se ajudam,/como contrários guerreiam. (tradução nossa)

metafísicas. O Amor, o Respeito, o Obséquo, a Fineza e a Esperança disputam entre si por um prêmio bastante inusitado: o desprezo das damas. Escrito em um tom de “irônica levedad”¹⁴⁹ (Arrom apud Castañeda, 2009, p.48), o nebuloso joguete não engana, a brincadeira, cômica na aparência, pode mostrar-se corrosiva e amarga numa leitura mais atenta, como ilustra bem a declaração final na Esperança:

*Yo, pues nada merezco,
siendo Esperanza,
de hoy más llamarme quiero
Desesperada.*¹⁵⁰

(Anexo D, p.115, v.195-198)

Na peça, o Alcaide, apresentado no sainete como alguém que dirige um ajuntamento, representando a máxima autoridade em um município ou povoado, se apresenta e declara sua função, anunciando a competição e a intenção do prêmio: o desprezo, utilizado no texto como o sentimento negativo por algo ou alguém, considerado indigno de apreço ou estima moral. Todos os demais personagens são simbólicos, compostos através de um recurso alegórico bem elaborado, todos se apresentam com sua própria personalidade, ilustrando temas barrocos.

Composto por sete cenas em ato único, divididas em um monólogo inicial e diálogos entre o Alcaide (personagem de ligação entre todos os personagens e partes do enredo) e cada um dos outros, todos defendendo sua candidatura ao estranho prêmio, numa dinâmica bastante semelhante com a loa inicial. Na cena final, todos aparecem juntos e o Alcaide encerra a ação, encerrando os debates argumentativos e convencendo a todos que não são dignos do prêmio.

Paz (1982) sugere que esse sainete seja uma versão cômica da doutrina do perfeito amor como não correspondência, mas ele mesmo desautoriza essa possibilidade, considerando-a insípida. De modo geral, a composição sugere muito mais uma descrição irônica e uma crítica refinada ao já comentado anteriormente hábito do “galanteio de palácio. Pelas falas das personagens, revela-se sutilmente algumas observações a respeito dos

¹⁴⁹ Irônica leveza (tradução nossa)

¹⁵⁰ Eu, pois nada mereço,/sendo Esperança,/de hoje mais chamar-me quero/Desesperada. (tradução nossa)

costumes palacianos que apenas alguém com conhecimento de causa poderia descrever, especialmente no que tange aos relacionamentos amorosos:

Del desprecio de las Damas,

Plenipotenciário soy;

Y del favor, porqué

*En Palacio no hay favor*¹⁵¹

(Anexo D, p.108, v.13-16)

Que la esperanza em Palacio

*Sólo es digna del desprecio*¹⁵²

(Anexo D, p.113, v.149-150)

Destes galanteios de palácio acaba surgindo um novo exemplo da natureza do amor no Ocidente, essa extraordinária invenção da nossa civilização. Desde sua origem, a ideia do amor romântico no Ocidente esteve tingida de transgressão. Havia nesses jogos eróticos uma diferença básica, os jovens solteiros tinham liberdade quase irrestrita em suas escolhas e comportamentos, daí resultando-se uma infinidade de filhos bastardos de homens da nobreza; já no caso das damas, quase nunca resultavam filhos dessas relações, ou porque a união sexual não se consumasse de fato, ou porque se recorria a práticas como o *coitus interruptus* e a abortos secretos. Uma vez que os galãs das damas eram, em geral, homens casados, não haveria como reparar o nascimento de uma criança com o casamento, tal situação comprometendo para sempre o futuro da jovem em questão. “Os *galanteios de palácio* eram uma instituição que, simultânea e contraditoriamente, estimulava a liberdade erótica e limitava sua realização.” (Paz, 1982, p.142)

Tal costume reproduz, embora de forma mais frívola, a relação das damas e dos trovadores dos séculos XII e XIII, apenas neste caso, os casados são os homens – tal diferença dava a mulher um lugar de relativa autonomia e certa liberdade diante das instituições masculinas. “A derrota de Provença e da heresia cátara foi também a do *amor cortês*. Nas

¹⁵¹ Sob o desprezo das damas,/ tenho plenos poderes;/e do favor, porque/ no Palácio não há favor (tradução nossa)

¹⁵² Que a esperança no Palácio/ só é digna do desprezo. (tradução nossa)

fogueiras acesas por Simón de Montfort e pelos inquisidores dominicanos a Igreja católica queimou, ao mesmo tempo, os hereges e a liberdade feminina.” (Paz, 1982, p.143) Apesar desta diferença, a semelhança principal entre o *amor cortês* e o *galanteio de palácio* permanece e em ambos estão presentes as características que diferenciam o amor ocidental de qualquer outro, a transgressão da norma e a idealização: relação fora do casamento e união não consumada ou que não gera filhos; intensa erotização da vida social e sublimação do erotismo.

O platonismo acaba por inserir-se sem dificuldade nesse contexto – o amor se eleva do corpo para a alma. Platão transforma o amor numa escala de conhecimento e contemplação. Os poetas alexandrinos, porém, não menos criadores que o filósofo do mito e da conceituação do amor, influenciados talvez pela liberdade que as mulheres das altas classes de Alexandria conheceram em todas as áreas de suas vidas, descobriram algo que Platão não conheceu – a liberdade da pessoa amada.

Para Platão a pessoa amada, até mesmo em sua forma mais elevada, é um objeto, seja de prazer ou de contemplação espiritual; para Catulo e Propércio a pessoa amada é antes de tudo uma liberdade, um ser humano com o qual estabelecemos uma relação difícil e na qual nossa liberdade também se exercita e se compromete. Para Platão, o amor é conhecimento; para os poetas, reconhecimento. (Paz, 1982, p.143)

A Antiguidade compreendia a mulher como um objeto ou uma função: cortesã, mãe, pitonisa, serva, dama. Platão e, especialmente, os poetas alexandrinos, em suas obras eróticas, transformaram a relação amorosa quanto tornaram o objeto erótico um sujeito possuidor de alma, portanto, dotado de livre-arbítrio. Logo, procuramos no amor um reconhecimento, quando escolhemos o objeto de nosso amor, se é que escolhemos, ansiamos ardentemente que ele também nos escolha. “A dialética da escolha erótica faz do objeto um sujeito, e ao inverso. O amor propõe-se um impossível, mas esse impossível é a condição do amor: fazer do você um e do eu um você.” (Paz, 1982, p.144)

Deste modo, o amor, para o homem ocidental, é uma experiência espiritual, uma jornada que nos leva a uma contemplação de nossa essência e, conseqüentemente, a uma nova noção de realidade. Sendo assim, não pode restringir-se a uma função meramente de procriação, acabando por tornar-se uma transgressão ou sublimação da ordem social, representada pelo casamento e pela família – não que ele não possa existir neste contexto, mas

nele não se limita. Embora tenha sua origem no corpo, seguindo a ele ligado, em caráter e expressão, a essência do amor habita o espírito. Todas essas ideias, reelaboradas pelo neoplatonismo renascentista, pela poesia e pelo teatro hispânico dos séculos XVI e XVII, surgem na criação literária de sor Juana. Sob a luz desses conceitos, tornam-se bem mais compreensíveis e menos estranhos para o leitor moderno os poemas da monja para a condessa de Paredes.

Para concluir o assunto dos *galanteios de palácio*, é importante notar que muito mais do que ilustrar a ideia do amor, tais costumes tinham por finalidade organizar uma sociedade fechada, onde indivíduos de ambos os sexos eram obrigados a conviver com certa intimidade e constância. “Mais que uma ideologia do amor, era um código de convivência erótica. (...) parte do que podia se chamar de higiene passional da sociedade (...) contrapartida e o complemento da prostituição.” (Paz, 1982, p.145) Dentro de uma compreensão de que todo rito erótico se trata de uma espécie de sexualidade socializada, os *galanteios de palácio* seriam a sexualidade transformada em teatro – uma dança de astros e planetas masculinos e femininos, ao redor de um rei-sol.

Na peça, sor Juana revela os jogos de interesse nas relações e descreve o comportamento das damas (coquetismo): “Sébase que en las damas,/aun los desdenes/aunque tal vez se alcanzan,/no se merecen”¹⁵³(Anexo D, p.114, v.171-174). O Amor também é ironizado, ao falar dele sor Juana revela a banalização do sentimento vivida no ambiente dos “galanteios” e, possivelmente, denuncia a impossibilidade de se furtar de participar desses jogos amorosos: “Porque en Palacio,/ quien nos es amante, es grosero;/y escoger el menor quise,/entre dos precisos yerros.”¹⁵⁴ (Anexo D, p.109,v.35-38)

Todo o sainete é composto em refinado estilo barroco, quase que exclusivamente em jogos de palavras, a autora se utilizando de uma única reminiscência clássica ao referir-se ao texto de Platão: “Han que parecer reales, aunque que pese a Platón”¹⁵⁵ (Anexo D, p.108, v.11-12)

De acordo com Monterde, citado por Arango L. (2000) esses versos podem referir-se a muitas partes dos diálogos de Platão, como Fédon ou da alma, onde Platão descreve as

¹⁵³ Sabe-se que com as damas/mesmo os despezos/que talvez se alcancem/não são merecidos.(tradução nossa)

¹⁵⁴ Porque no Palácio,/ quem não é amante,/ é grosseiro;/e escolher o menor quis,/entre dois preciosos erros. (tradução nossa)

¹⁵⁵ Hão de parecer reais, ainda que pese a Platão. (tradução da nossa)

palavras de Sócrates a Cebes: “Ahora bien, estas cosas tú puedes ver, tocar, percibir por cualquier sentido; mientras que las primeras, que son siempre las mismas, no pueden ser comprendidas sino por el pensamiento, porque son inmateriales no se les ve jamás.”¹⁵⁶ (Platão apud Arango L., 2000, p.308)

Na voz do Alcaide, sor Juana elogia o amor desinteressado ou o “amar por solo amar”¹⁵⁷ (Anexo D, p.111. v.85), representado pela Fineza, esse amor abnegado que, nesse contexto, nem mesmo o desprezo haveria de desejar por ter a conotação de prêmio. (Anexo D, p.111, v.89-90)

Nos versos 100 a 112, a autora descreve o conceito que o amante deve ter na mente a respeito do ser amado. Monterde, novamente citado por Arango L. (2000) resume esses versos, dedicados por sor Juana à cortesia e à reverência nas relações amorosas da seguinte maneira: “Mas en todo ello se percebe, no una expresión de nostalgia por lo antes disfrutado y ya perdido sino un consciente propósito de embelesar y disfrazar el recuerdo – actitud propia del Barroco.”¹⁵⁸

Em todo o trecho referente à Esperança, sor Juana expressa, não sem certa amargura, a realidade de que tais amoricos de palácio, por mais intensos e aventureiros tivessem sido, não tinham nenhuma possibilidade de êxito há longo prazo, qualquer esperança sendo mal lograda e, por isso, necessariamente, ocultada sob a face da desconfiança e do desapego.

Desconfianza

Me llamo entre los discretos,

Y soy Desconfianza fuera

Y Esperanza por de dentro

Y así, oyendo pregonar

El premio, a llevarla vengo:

¹⁵⁶ Agora bem, estas coisas tu podes ver, tocar, perceber por qualquer dos sentidos; enquanto que as primeiras, que são sempre as mesmas, não podem ser compreendidas senão pelo pensamento, porque são imateriais não se as vê jamais. (tradução nossa)

¹⁵⁷ Amar por só amar (tradução nossa)

¹⁵⁸ Mas em todo ele se percebe, não uma expressão de nostalgia pelo antes disfrutado a já perdido senão um consciente propósito de embelesar e disfarçar a recordação – atitude própria do Barroco. (tradução nossa)

Que la Esperanza, en Palacio,

Sólo es digna del desprecio.¹⁵⁹

(Anexo D, p.113, v.143-150)

La Esperanza,

por más que disimule

Siempre es villana!¹⁶⁰

(Anexo D, p.114, v.164-166)

Yo, pues nada merezco,

Siendo Esperanza,

de hoy más alarme quiero

Desesperada.¹⁶¹

(Anexo D, p.115, v.195-198)

Concluindo, pode-se dizer que o argumento do texto é bem elaborado, a utilização dos personagens simbólicos é interessante, existe uma harmonia entre o tema principal e a estrutura cênica escolhida, o resultado final parecendo bastante satisfatório para um sainete.

3.4 -Segundo Sainete:

Localizado entre a segunda e a terceira jornadas, logo após a canção “*Tierno, adorado Adonis...*”, o segundo sainete se destaca das outras obras menores por sua qualidade literária e originalidade. Utiliza como cenário o mesmo pátio da casa da comédia principal e nele, Arias e Muñiz, dois atores, irritados por aquilo que consideram os “absurdos” das duas primeiras jornadas de ‘Los empeños de una Casa’, resolvem vaiá-la, para isso se fingem de mosqueteiros e seguem em críticas severas à peça. É um sainete que, sem dúvida, se pretende

¹⁵⁹ Desconfianza/me chamo entre os discretos,/e sou Desconfianza fora/e Esperança por dentro/ e assim, ouvindo anunciar o prêmio,/ a levar-lhe venho:/ que a esperança, no Palácio, / só é digna de desprezo. (tradução nossa)

¹⁶⁰ A esperança, / por mais que dissimule/ sempre é vilã, (tradução nossa)

¹⁶¹ Eu, pois nada mereço,/sendo Esperança,/de hoje mais chamar-me quero/Desesperada. (tradução nossa)

muito engraçado, com várias piadas de engenho e tirada satíricas que utiliza, segundo Arango L. (2009) referências reais conhecidas do público, como, por exemplo, o presídio e fortaleza Cavite, situado na ilha de Luzón, nas Filipinas. (ver Anexo D, p.150, v.5-8)

Na peça menor, o espetáculo principal é bastante criticado e satiriza-se alguém chamado Acevedo, a quem se atribui a autoria da comédia central. Segundo Monterde, citado por Paz (1989), Acevedo é um autor e dramaturgo que cedeu à sor Juana o primeiro prêmio em um concurso chamado “Triunfo Partênico”. O teórico acredita que a poetisa faz aqui uma brincadeira com uma peça do autor que estava sendo representada naquele mesmo período em um teatro da cidade. Além do humor bem trabalhado, esse sainete também é interessante por revelar informações sobre o ambiente social e cultural onde a freira vivia, ainda que pelo viés das paredes do convento.

Outro aspecto notável deste sainete é a introdução de um recurso do teatro moderno, ao colocar dentro da ficção, a crítica da ficção. Para Castañeda (2009) essa é uma das técnicas mais modernas da obra – o Metateatro. Com esse recurso, sor Juana atravessa a fronteira entre realidade e ficção, falando do teatro dentro do teatro, comentando a obra a partir delas mesma. Muñiz, a respeito de *Los empeños de una Casa*, comenta entre outras críticas: “aquesta comedia/tan larga y tan sin traza”¹⁶² (Anexo D, p.151, v.29-30), tais saídas do personagem produzindo efeitos bastante próximos da sensibilidade contemporânea.

Essa introdução da crítica da ficção dentro da ficção, introduzida por Cervantes já em *Don Quijote*, é um procedimento que foi empregado no século XX por Pirandello. A poetisa mexicana “abre a primeira brecha no muro invisível que separa os intérpretes dos espectadores” (Monterde apud Paz, 1989, p.462). Assim como Velásquez pintou no quadro o próprio ato de pintar, o teatro desse período criou o teatro dentro do teatro.

Um detalhe interessante que a autora faz “escapar” na fala dos personagens deste sainete, diz respeito à outra comédia, conhecida como *La segunda Celestina*, representada por aqueles tempos em outro teatro da cidade, “...mestiza y acabada a retazos.”¹⁶³ (Anexo D, p.152, v.62-63), ou seja, escrita por um espanhol e por um mexicano, unindo-se os pedaços, podendo-se daí concluir que a obra foi terminada por sor Juana e representada no México entre 1680 e 1683, antes de *Los empeños de una Casa*.

¹⁶² Esta comédia/ tão longa e tão sem traço.

¹⁶³ Mestiça e acabada a retalhos (tradução nossa)

3.5 - Comédia Principal:

Típica comédia de enredo, *Los Empeños de una Casa*, de forma geral, apresenta uma trama simples: Don Pedro, irmão de doña Ana, está apaixonado por doña Leonor que não o ama e está apaixonada por don Carlos. Doña Ana, já esquecida de sua paixão por don Juan, também está interessada em don Carlos. don Pedro, através de estratagemas nem sempre muito honestos, consegue obrigar doña Leonor a refugiar-se em sua casa, após pegá-la em flagrante fugindo da casa paterna com don Carlos. Na casa de don Pedro e doña Ana, todos os personagens se encontram e após muitas confusões, doña Leonor e don Carlos se casam. O cenário de toda a ação é a casa de don Pedro e doña Ana.

Inspirada na comédia escrita por Calderón, denominada *Los empeños de un acaso*, sor Juana altera o título e escreve uma divertida comédia de capa e espada. Segundo José Juan Arrom, citado por Arango L (2000), a comédia da monja mexicana é uma peça digna de figurar entre as melhores obras escritas pelos discípulos do mestre espanhol. Ao adotar um título semelhante, a poetisa mexicana assume o modelo que segue e dá pistas do espírito brincalhão com o qual cria sua peça. Comparando as duas comédias, nota-se como pontos de correspondência, além da semelhança do título, a escolha da Espanha como centro da ação, o mesmo número de personagens, sendo que em ambas encontram-se como agentes da problemática da narrativa, duas damas e três cavalheiros.

Também no que tange à métrica, a peça segue o modelo espanhol, em especial estética calderoniana, estruturada em longos monólogos e tramas complexas.

Castañeda (2009) aponta as seguintes semelhanças no enredo das duas peças:

- Galã A corteja dama A, cujo nome é Leonor nas duas narrativas.
- Galã B, cujo nome é Juan nas duas peças, corteja dama B, que é irmã do galã C.
- Galã C corteja dama A. Em vários sentidos acaba sendo percebido como figura ridícula e quando chega o desfecho e se anunciam os casamentos, galã C é o único a receber *calabazas*.¹⁶⁴

Sor Juana faz uma referência direta ao autor de *Los empeños de un acaso*, através do personagem Castaño:

¹⁶⁴ Em espanhol pode ser compreendido como o equivalente de “levar um fora” em português.

...inspírame alguna traza
 que de Calderón parezca,
 com que Salir de este empeño!
 (ver Anexo D, p.164, v.2394-2396)¹⁶⁵

Castañeda (2009) destaca que sor Juana utiliza a palavra *acaso* quatorze vezes em sua comédia, três delas sugerindo um paralelismo direto com a obra de Calderón. Outra menção significativa do termo pode ser encontrada na Loa que precede a comédia, na qual, das cinco figuras alegóricas que compõem o enredo, uma é o Acaso.

Por outro lado, a grande diferença entre as duas peças se encontra a partir do título. Na comédia de Calderón são os acasos ou sucessos imprevistos que afetam a vida de um dos cavalheiros, orientando o eixo central da trama, acasos que o autor acaba usando de pretexto para que o autor trate do tema da honra, recorrente em sua obra. Sor Juana, possivelmente parodiando o tema da honra, temperando-o com cores mais leves e humorísticas, suaviza o argumento, substituindo as preocupações com a honra por confusões baseadas em equívocos, erros e mentiras. A poetisa reúne todos os personagens sobre a mesma casa, dando-lhes praticamente a mesma importância durante a maior parte do espetáculo. Tal amontoado de personagens e situações cômicas produz um tipo de humor verdadeiramente barroco, coroado pela situação final de don Pedro, único fracassado em suas aspirações amorosas, especialmente no momento em que diante de todos pede à mão do travestido Castaño.

Embora não tenha se afastado muito da estrutura da comédia de Calderón, nota-se claramente nos detalhes e no tom geral da comédia, a originalidade de sor Juana.

3.5.1 - Primeira Jornada:

Já tarde da noite, enquanto espera a chegada do irmão Pedro, Ana explica à sua criada, Célia os acontecimentos anteriores ao momento em questão. Os dois viviam em Madrid, dois anos atrás Pedro esteve em Toledo a negócios e apaixonou-se perdidamente por uma dama que não lhe correspondeu, determinado a conquista-la mudou-se para lá e, após algum tempo, trouxe a irmã para viver com ele. Em Madrid,

¹⁶⁵ Inspira-me alguma manha/ que de Calderon pareça,/ com o qual sair dessa encrenca! (tradução da autora)

Ana relacionava-se amorosamente com don Juana, que a segue secretamente quando ela se muda para Toledo. Ana, porém, já está interessada em outro homem.

Através de subornos, Pedro consegue saber pela criada de doña Leonor, que a jovem planeja fugir com seu amante, don Carlos naquela noite. Don Pedro contrata então alguns homens para que se finjam ser representantes da Justiça e prendam os amantes fugitivos. Após a apreensão, os homens facilitam a fuga para don Carlos, enquanto levam doña Leonor para a casa de don Pedro, onde o mesmo pretende cortejá-la. (ver Anexo D, p.75-80, v.1-180)

Doña Leonor é levada para a casa de don Pedro e em um monólogo particularmente relevante, descreve sua vida, revelando vários aspectos em comum com a vida da própria sor Juana, a autora dando ao trecho um tom bastante autobiográfico. Leonor conta a doña Ana sobre sua relação com Carlos fazendo-lhe inúmeros elogios. Coincidentemente, don Carlos é o novo objeto de interesse de Ana que então se dá conta de ter acolhido em sua casa a própria rival. (ver Anexo D, p.80-90, v.181-546)

Leonor é colocada em um quarto onde Célia, a criada, havia escondido antes don Juan, o ex-amante de Ana.

Nova coincidência traz don Carlos, fugitivo, até a casa de Pedro e Ana. O jovem pede abrigo a doña Ana que o esconde em outro quarto e se aproveita da situação para aproximar-se dele. O engraçado criado Castaño, notando a beleza de Ana e a riqueza da casa, lamenta que seu senhor não tenha se apaixonado por ela antes de envolver-se com doña Leonor. (ver Anexo D, p.90-94, v.547-656)

Aparece então, don Rodrigo, pai de Leonor, com seu criado Hernando, que diante da fuga da jovem, aponta como principal suspeito ao pai, don Pedro, o mais insistente de seus pretendentes. (ver Anexo D, p.94-96, v.661-740)

Em meio a tudo isso, enquanto se continua aguardando a chegada de don Pedro, no quarto escuro, Juan e Ana se esbarram, o cavalheiro confundindo-a com Ana a enlaça nos braços e Leonor começa a gritar, atraindo a atenção de don Carlos, no outro quarto e doña Ana, ambos correm para socorrê-la. Nesse encontro meio às escuras, Ana descobre que don Juan seguiu-a até Toledo, Leonor e Carlos se reconhecem, embora nenhum deles tenha plena certeza da identidade do outro a princípio. Doña Leonor fica enciumada de don Carlos, pois não compreende o que ele poderia estar fazendo naquela casa, acompanhado por doña Ana. Quando a criada chega com a luz, don Juan acredita que don Carlos é amante de Ana e jura vingança. (ver Anexo D, p.96-104, v.741-979)

No auge da confusão, chega don Pedro, revelando que durante a emboscada dos amantes fugitivos, diante da casa de doña Leonor, um parente a reconheceu e don Carlos o atacou, deixando-o à beira da morte. (ver Anexo D, p.104-105, v.980-1040)

3.5.2 - Segunda Jornada:

No dia seguinte, don Carlos que permanece na casa de Pedro e Ana, tenta convencer seu criado, Castaño, de que Leonor também está ali. O criado não acredita nele e pensa que seu senhor enlouqueceu.

Embora perceba o interesse de Ana por ele, don Carlos não cede a ele e continua desejando saber de Leonor, tentando descobrir como ela foi parar naquela casa. Ao encontrar Pedro, doña Leonor reconhece no irmão de Ana seu pretendente rejeitado. O ciúme e a inveja de Ana começam a ficar evidentes nas falas que a personagem dirige a Leonor, que também não lhe vê mais com bons olhos – nos versos 1243-1246, sor Juana coloca através da fala de doña Ana uma forte concepção da época sobre o sexo feminino, afirmando que beleza e entendimento juntos não eram uma boa combinação para uma donzela, trazendo inclusive prejuízo para a infeliz receptora dos dois atributos (esse tema será retomado na parte destinada à análise do imaginário feminino).

Don Pedro aproveita a condição favorável de ter Leonor em sua própria casa e volta a declarar-lhe seu amor, faz de tudo para agradá-la, inclusive trazendo músicos para distraí-la. Nesse interim, com o objetivo de infundir em don Carlos a falsa ideia de que Leonor aceita a corte de don Pedro, Carlos é colocado em um quarto com janela para que possa assistir o que acontece entre Pedro e Leonor. (ver Anexo D, p.116-128, v.1043-1454)

Na apresentação musical, que acaba tendo uma importância central na peça, os músicos perguntam através da canção: “Cuál es la pena más grave que en las penas de amor cabe?”¹⁶⁶ e, na própria canção respondem, sugerindo algumas opções: “El carecer del favor”, “los desvelos a que ocasionam os celos”, “la impaciencia que ocasiona la ausencia”, “el cuidado con que se goza lo amado” e “no gozar a quien me

¹⁶⁶ Qual é a pena mais grave que nas penas do amor cabe? (tradução nossa)

quiere”¹⁶⁷. Os personagens presentes, a partir da canção, elegem sua pena favorita: Don Pedro afirma que sua pena mais severa é não ser correspondido por Leonor, para Ana o que mais lhe pesa é o ciúme e a inveja que sente de doña Leonor, Leonor afirmar que sua maior pena é a impaciência de poder gozar o amor correspondido e don Carlos, em outro plano de cena, afirma que sua maior pena são os cuidados causados pelo ciúme e, que de medo disso, nem se atreve a tê-los. Para dar um tom mais cômico à cena, sor Juana usa os criados, Castaño e Célia, ele afirmando que sua maior pena é não ter com o que se regalar e ela afirmando é “tener doce lacayos sin regalarme ninguno”¹⁶⁸ (ver Anexo D, p.128-135 ,v.1455-1683)

O pai de Leonor, ainda acreditando equivocadamente que foi don Pedro quem raptou-lhe a filha, aparece acompanhado por don Juan, agora seu aliado, para exigir uma reparação de sua honra por meio do casamento.

Don Pedro, que sempre desejou a união, receia que Leonor não aceite em um casamento forçado e pede mais tempo a don Rodrigo, com o pretexto de preparar a dama e convidar alguns amigos. Don Carlos ouve tudo da janela e no afã de impedir o equívoco acaba se mostrando a don Rodrigo e don Juan, don Rodrigo deduz que don Carlos está se relacionando clandestinamente com doña Ana, ofendendo assim a honra de Pedro, que ofendeu sua própria honra. Diante da eminência do retorno de don Pedro, que colocaria em risco a reputação de Ana, uma vez que estava escondendo um homem estranho em sua própria casa, don Carlos novamente se oculta, disposto a encontrar uma maneira de resolver a situação.

Don Pedro, tentando atenuar a raiva de don Rodrigo, diz a ele que Leonor foi até sua casa para visitar doña Ana, pois ficara sabendo que ela não estava bem, afirma que havia lhe enviado um criado avisando de seu paradeiro e que a dama não havia retornado com medo de tê-lo ofendido.

Mostrando-se um tipo de cavalheiro muito mais inteligente e prudente que o típico galã ciumento e impetuoso do teatro da época, o don Carlos de sor Juana, decide tirar secretamente Leonor da casa de don Pedro e ouvir dela sua opinião sobre todo o ocorrido, recusando deixar-se levar por evidências circunstanciais e opiniões precipitadas de outros personagens, sobretudo de seu criado, Castaño, oferecendo à sua dama o benefício da dúvida. (ver Anexo D, p.135-2090,v.1684-2091)

¹⁶⁷ O carecer do favor/Os cuidados causados pelo ciúme/A impaciência causada pela ausência do ser amado/O cuidado com aquilo que agrada o ser amado/ Não se agradar de quem me quer. (tradução nossa)

¹⁶⁸ Ter doze lacaios sem regalar-se com nenhum. (tradução nossa)

3.5.3 - Terceira Jornada:

Doña Leonor, revelando notável iniciativa para um personagem feminino do período, principalmente por representar a “dama boa” (conceito a ser desenvolvido posteriormente, em parte desse estudo destinado a aspectos do imaginário feminino), ao descobrir os planos de seu pai de casá-la com don Pedro e, enganada pelas artimanhas de Ana, que deseja convencê-la de que é a ela a quem don Carlos verdadeiramente deseja, decide cobrir-se com um manto e fugir dali, indo refugiar-se num convento – o convento surgindo como solução para situações desesperadoras na vida de uma mulher, saída muito coerente com a época e com a vida da autora. Leonor pede ajuda à Célia que titubeia e, enquanto a dama vai procurar um manto com o qual possa se disfarçar, a criada a delata a don Pedro.

Em desespero, don Carlos acredita que a única maneira de evitar o casamento de Pedro e Leonor é revelando a don Rodrigo que havia sido ele e não Pedro, quem fugira com a jovem. Escreve uma carta relatando todo o ocorrido e pede a seu criado, Castaño, que a leve ao pai de Leonor. Castaño, ciente de que doña Ana os vigia, invoca Calderón para que ele lhe inspire alguma saída engenhosa. (ver Anexo D, p.164, v.2394-2395) Decide disfarçar-se com a roupa de Leonor, que carrega com ele desde que saiu da casa dela. Enquanto se veste, dialoga divertidamente com o público sobre seus atavios, num recurso de teatro bastante moderno que sor Juana utiliza com extrema habilidade. (ver Anexo D, p.164-167, v.2377-2497)

No instante em que chega don Pedro para impedir a fuga de Leonor, em uma das cenas mais cômicas da peça, o cavaleiro é enganado pelo criado, confundindo-o com doña Leonor. Para livrar-se da situação com don Pedro, Castaño promete casar-se com ele naquela mesma noite. (ver Anexo D, p.167-172, v. 2498-2665)

Neste momento, aparecem duelando don Carlos e don Juan, seus gritos chamam a atenção de don Pedro. Para escapar dele, Castaño apaga a vela. No meio da escuridão, don Carlos pensa em fugir da casa e doña Leonor, escondida pelo manto vai em direção da porta de saída. Ambos se esbarram e don Carlos, tomando-a por doña Ana, decide tirá-la do meio da confusão.

Castaño, incapaz de encontrar a saída, acaba se enfiando em um armário de cozinha. Ainda em meio à escuridão, doña Ana aparece com don Juan, acreditando estar com don Carlos. Quando, finalmente, Célia surge com uma luz, don Pedro fecha a porta do

armário onde se escondeu o atrapalhado Castaño com ele dentro. (ver Anexo D, p.172-178, v.2666-2785)

Don Rodrigo, após dar-se conta das mentiras com as quais don Pedro tentou suavizá-lo, aparece exigindo um casamento naquela mesma noite, ameaçando limpar sua honra com sangue caso don Pedro tente esquivar-se do enlace. Após a luta com don Juan, don Carlos sai com a suposta doña Ana, mas decide voltar para dentro para buscar doña Leonor, encontrando don Rodrigo, entrega a mulher que tem consigo aos seus cuidados, recomendando proteção, uma vez que ela está com “problemas de honra”. Don Rodrigo, também acreditando tratar-se de doña Ana, decide obrigar Carlos a casar-se com ele, assim como pretendia obrigar Pedro a casar-se com Leonor, resolvendo assim toda a situação. Naturalmente, Pedro acolhe a proposta com alegria. (ver Anexo D, p.176, 189, v.2786-3205)

O desfecho é extraordinariamente rápido e cômico. Os casamentos são organizados com total rapidez, mas de forma completamente equivocada. Don Rodrigo entrega a mulher sob o manto a don Carlos e ela aceita prontamente ser esposa de don Carlos. Doña Ana, percebendo que perdia don Carlos, imediatamente muda de humores e se reconcilia com don Juan. Pedro desafia Carlos e enquanto sacam suas espadas, Castaño sai do armário ainda vestido de mulher. Pedro, ainda confundido pede sua mão em casamento. Castaño e Leonor saem de debaixo dos mantos, revelando suas verdadeiras identidades.

Ao final, Ana se casa com don Juan, Leonor com Carlos e Castaño com Célia. Don Pedro é punido por suas artimanhas com a solidão.(ver Anexo D, p.189-194, v.3206-3371)

4 – Los Empeños de una Casa: Expressões de Amor e do Feminino

Neste segmento são apresentados os principais personagens, bem suas atuações e a dinâmica de suas relações, demonstrando a importância da composição de cada um deles na compreensão dos temas propostos para estudo mais aprofundando: o amor e a representação do feminino.

Don Pedro, considerado ‘el gran caballero’¹⁶⁹ da obra mostra-se, de forma geral, um personagem bastante comum, tipo facilmente identificado em diversas obras do teatro do período. Sua composição segue a tipologia do galã: destemido, guiado por suas paixões, defensor da honra, porém artiloso e disposto a utilizar métodos nem sempre muito honestos para alcançar seus objetivos. Aristocrata rico e bem sucedido, ao apaixonar-se por doña Leonor e ver-se não correspondido, muda-se de cidade para poder continuar a cortejá-la até conseguir convencê-la a lhe aceitar em casamento, representando o tipo do homem que vê a mulher como um troféu a ser conquistado, não se mostrando capaz de dimensionar o direito de escolha feminino. Embora não chegue a comprometer sua honra, é ciumento, invejoso e envolve-se em intrigas e ardis para impedir que a dama fique com seu rival. São suas artimanhas e estratégias que direcionam a ação do enredo, embora ele só apareça, de fato, no final da primeira jornada. Tanto ele quanto a irmã apresentam um senso moral de certa forma flexível. Sor Juana o compreende como o grande vilão da história e o pune, ridicularizando-o no final e condenando-o a ficar sozinho.

Já em doña Leonor, a grande protagonista da peça, personagem feminina mais importante, verdadeiro amálgama de elementos se conjugam. Embora ao descrever a si mesma, na primeira jornada, relate sua beleza quase sobre-humana, não se estende em seus aspectos físicos, priorizando seus atributos intelectuais e sua busca pelo conhecimento. Demonstra preocupar-se com sua honra e reputação, embora inicie a narrativa fugindo de casa com don Carlos, mostrando que aceita correr riscos em prol da busca pela própria felicidade. Afirma ter ascendência nobre, embora de uma família empobrecida, fato reafirmado pelo criado Castaño ao lamentar o fato de seu senhor não ter se apaixonado por doña Ana, também bela e muito mais rica. (ver Anexo D, p.83, v.271-282) Fala de si mesma num tom de extrema modéstia que acaba gerando um efeito paradoxal, diante das informações espetaculares com as quais se descreve: belíssima, sapientíssima, douta, admirada, aplaudida, louvada. Sem dúvida, o que mais chama a atenção nessa espécie de monólogo inicial é o fato de parecer uma confissão pessoal de sor Juana. Ao comparar essa autodescrição com alguns trechos da *Respuesta a sor Filotea*, escrita muitos anos depois, pode-se identificar uma grande semelhança entre os dois textos. Embora ao leitor moderno a personagem possa parecer submissa às circunstâncias e prisioneira dos costumes, existem em sua composição vários traços de emancipação e independência, os quais serão mais discutidos na parte deste estudo destinado ao imaginário feminino. Leonor, embora sem dúvida represente o tipo da *dama boa*,

¹⁶⁹ O grande cavalheiro (tradução nossa)

representa também o tipo da *dama sábia*, porém não se encaixa no paradigma de nenhuma delas. Isso é notável na comparação com outras obras da época, já que a personagem nem representa a mulher ingênua, delicada e indefesa, sempre bondosa e respeitadora dos costumes, dependente e protegida pelos homens, nem a mulher inteligente, que por ser sábia demais é incapaz de se enamorar, é rejeitada pelos homens e, portanto, não consegue um final feliz para si, como acontece com esse tipo de personagem em várias obras do período, como, por exemplo, em *LaDama Boba*, de Lope de Vega. O uso do manto para disfarçar-se e fugir para o convento também parece bastante simbólico e outra oportunidade da autora de trazer através de Leonor sua própria figura, uma vez que sor Juana também se escondeu atrás de um manto (hábito) e fugiu para um convento. Tendo em vista que Castaño também se oculta atrás do manto e a temática do disfarce e do travestismo é recorrente no período, o uso por parte da autora sugere um simbolismo específico a ser analisado a seguir.

É a própria Leonor quem melhor descreve don Carlos – o que em si já é interessante, pois aqui é o personagem feminino quem tece louvores tanto ao amado, quanto a si mesma, ao descrever-se – e esta descrição é considerada um dos mais belos exemplos da estética barroca contida nessa obra (ver Anexo D, p.86, v.393-464) As elaboradas metáforas cultistas são utilizadas de forma refinada, entalhadas num jogo de antíteses, tecendo de forma argumentativa (conceptismo) a imagem do cavalheiro ideal do barroco. Na trama, don Carlos mostra-se fiel e apaixonado, disposto a perder a vida para proteger sua amada, confiável, surpreendentemente reflexivo e, ao demonstrar consciência de suas limitações (ciúmes, por exemplo), consegue administrá-las, agindo com inteligência e resolução, algo que diferencia a peça de sor Juana de outras da época. Embora alguns teóricos considerem don Carlos uma escolha convencional para uma dama não convencional, como a personagem de Leonor se mostra, um galã como qualquer outro, inclusive empobrecendo o potencial inovador da personagem, o que parece ser reafirmado por Paz (463), a leitura mais atenta da peça em comparação com outras do período, parece não confirmar essa opinião. Don Carlos apresenta uma sensatez e uma força de caráter que lhe permitem oferecer a Leonor, mesmo diante de evidências circunstanciais, o benefício da dúvida, algo bastante original para um teatro cuja defesa e manutenção da honra a qualquer preço e a compreensão da mulher como objeto de afeto, porém de posse, parece imperar. O personagem também respeita e aguarda que a mulher opine sobre seu próprio destino, fazendo suas escolhas, algo que o típico galã da época, como don Pedro, sequer considera.

Doña Ana, rival declarada de Leoñor, inicialmente corresponde ao protótipo de dama das comédias de enredo. É uma aristocrata, vive sozinha com o irmão e embora se preocupe com sua reputação, permite-se pequenas aventuras, como o cortejo de don Juan em Madrid. De forma geral, apresenta uma personalidade e um quadro de valores muito semelhantes ao do irmão, diferenciando-se dele apenas em certa leviandade, considerada pelo perfil da época, tipicamente feminina, com a qual orienta seu comportamento amoroso. Enquanto Pedro é irredutível em seu desejo por Leonor, Ana transita entre don Juan e don Carlos com extremo desprendimento. No geral, a personagem pode ser descrita como uma dama mimada, hipócrita e ardilosa, tramando para tirar don Carlos da rival, fazendo-a crer que é por ela que o cavalheiro se interessa. Assim como o irmão, também se revela ciumenta e competitiva, interessando-se mais por don Carlos pela inveja que sente de Leonor que por um real desejo (ver Anexo D, p.91, v.571-572). O próprio don Juan, que a ama, a considera esquiva, ingrata e falsa, naturalmente após ver-se rejeitado por ela. Também mostra-se bastante independente e voluntariosa, tomando várias decisões durante a trama, sempre ativa em prol de alcançar seus objetivos, quase nunca muito nobres. Mostra-se um contraponto bem trabalhado para doña Leonor, que a despeito de sua inteligência e conhecimento, não possui interesses escusos, nem atitudes falsas ou egoístas. Ainda assim, sor Juana não parece compreendê-la como vilã, permitindo à personagem uma redenção e um final feliz.

O pai de doña Leonor, don Rodrigo, representa a ordem e a honra, surgindo como aquele que tem o direito e a autoridade para solucionar os conflitos do enredo. Logo que surge na comédia já revela não ser uma figura convencional, pois ao queixar-se da fuga da filha, justifica a permissividade com a qual tratou sua sede de conhecimento com a crença de que, em vista da pobreza dele, a inteligência dela seria um dote ainda maior que sua beleza. Parece bastante óbvio que dificilmente um pai do século XVII, diante da completa ruína financeira, atribuiria ao conhecimento e inteligência de uma filha, um dote relevante, uma vez que a ideia de que “mujer que sabe más de la cuenta dificilmente puede encontrar marido”¹⁷⁰, popularizada por Lope de Vega na comédia *La dama boba*, era o mote da época sobre o tema. Dessa forma, parece bastante razoável que sor Juana utiliza don Rodrigo para apregoar um valor de sua própria ideologia, reforçando a ideia de que em toda a peça, a autora distribuiu anamorfoses satirizando o sexismo e destilando em doses sutis suas próprias ideias sobre a condição feminina. Don Rodrigo foi um pai liberal que permitiu que a filha fosse admirada, confiante em sua sensatez e recato, mostrando-se, compreensivelmente, bastante ofendido

¹⁷⁰ Mulher que sabe mais que a conta, dificilmente pode encontrar marido. (tradução nossa)

pela fuga da filha com o homem amado. Pronto para a vingança acaba cedendo aos conselhos de seu fiel criado Hernando, procurando uma solução menos dramática e mais prática para o problema sem prejudicar a honra da filha. Sor Juana novamente inova, desta vez no trato com o qual resolve o tema da honra em sua comédia, minimizando a sede de heroísmo, característica dos personagens masculinos do teatro barroco espanhol, numa abordagem mais discreta e pragmática, muito mais característica do feminino. Assim, a forma como soluciona a questão da honra, embora naturalmente não haja nenhum questionamento direto ao tema, propõe uma mediação, ao invés do enfrentamento, uma busca pelo que seria mais conveniente na situação individual ao invés de satisfazer a expectativa social – certamente uma visão muito mais feminina do tema da honra que, ainda que condicionasse de forma absoluta a vida da mulher, tinha como interlocutor supremo sempre o homem. Ao utilizar-se da voz de don Rodrigo, um pai atípico com ideias atípicas, para discutir tais questões, sor Juana ao mesmo tempo que escapa de críticas diretas e censuras, consegue fazer-se ouvida. Seu criado Hernando é o típico criado antigo da casa, completamente fiel ao seu senhor, experiente e sensato.

O outro galã, Don Juan, corteja doña Ana em Madrid e a segue até Toledo. Galã convencional, valente e vingador, sempre pronto a sacar da espada e duelar pela honra, ciumento e de boa aparência, mas que cede facilmente à sedução de sua eleita quando esta julga conveniente retomá-lo, revelando-se fraco e manipulável.

Castaño, criado de don Carlos, embora possa ser compreendido como o típico *gracioso*, o bufão do teatro espanhol, com todas as tradicionais características do tipo: preguiça, rudeza, certo jeito grosseiro e trapalhão acompanhado de falas de conteúdo cômico, dando sempre conselhos exageradamente prudentes, pautados em sua extrema covardia, Castaño apresenta algumas características bastante originais que dão um novo colorido ao seu perfil, tornando-o particularmente interessante. Ao travestir-se de mulher, o personagem inverte a habitual ordem do teatro do século XVII, na qual sempre o personagem feminino se vestia de homem sob algum pretexto. Para Weimer (1992), essa inversão é proposital por parte de sor Juana e visa satirizar a misoginia do período. Na cena em que Castaño se transveste, o personagem estabelece inusitado diálogo com o público, sob o pretexto de falar de atavios e vestimentas, tudo isso num recurso de teatro extremamente moderno. Duas vezes nesse diálogo se dirige ao público feminino. Na segunda vez em que se dirige ao público feminino (ver Anexo D, p.167, v.2468-2495), Castaño parece dar uma espécie de dica ou mensagem codificada às damas, únicas capazes de compreender as críticas ao comportamento

sexista da sociedade da época contidas na peça, numa dinâmica parecida com a que ocorria com os elementos indígenas contidos nas obras barrocas da América e que só faziam sentido para os próprios índios. De forma geral, Castaño dá o tom humorístico ao enredo, sendo responsável por todas as cenas particularmente engraçadas e, exatamente por isso, podendo presta-se ao serviço de expressar muitas das ideias originais e críticas veladas de sor Juana, seja por meio de chistes, comportamentos inusitados ou falas de duplo sentido.

Por fim, Célia, serva de Ana e Pedro, é a típica criada alcoviteira, sempre atenta, astuta e discreta. Mesmo não apoiando as inconstâncias de sua senhora ou a teimosia do patrão, mostra-se fiel aos interesses deles mesmo se compadecendo vez ou outra da situação de doña Leonor. Representa outro tipo feminino bastante recorrente no teatro do período. Flerta com Castaño durante a peça e ao final casa-se com ele.

4.1- O tema do amor em *Los Empeños de una Casa*

Em sua tese *La Filosofía del Amor de Sor Juana Inés de la Cruz*, Rosalva Ugalde González, discute os conceitos de amor divino, amor profano e amor ao conhecimento contidos na obra da freira. Dentro do conceito de amor profano, a autora lista uma série de aspectos do amor presentes tanto na obra lírica quanto na teatral de sor Juana, trabalhados com grande eloquência e clareza. Entre eles estão: o amor próprio, o amor de casal, o amor aos filhos, o amor pela humanidade e o amor pela pátria.

Neste trabalho, onde se analisa especificamente a peça ‘Los Empeños de una Casa’, será comentada a perspectiva da poetisa sobre o amor próprio e sobre o amor de casal, ambos presentes no texto mencionado.

Sobre o conceito de amor profano na compreensão de sor Juana, Gonzalez afirma: “El ser humano en la filosofía del amor de sor Juana es una construcción ontológica, cuya materia prima es el amor. Amar para sor Juana es la forma humana de vivir.”¹⁷¹(2009, p.97) O erotismo para sor Juana, aqui compreendido de forma muito mais abrangente do que a contida apenas na expressão sexual, é uma força, uma energia vital, presente em todas as coisas e

¹⁷¹ O ser humano na filosofia do amor de sor Juana é uma construção ontológica, cuja matéria-prima é o amor. Amar para sor Juana é a forma humana de viver. (tradução nossa)

seres, preservando-as, sendo amplamente encontrada na expressão artística e em qualquer trabalho científico. Os tipos de amor analisados aqui serão o amor próprio e o amor de casal, nos vários aspectos presentes na peça.

- Sobre o amor próprio:

Juana Inés vivia em uma época em que a misoginia era parte central da manutenção do sistema social, algo que a poetisa combateu a vida inteira, tenazmente, defendendo desde cedo a si mesma, seu direito de ser mulher e de se educar, dedesenvolver seu potencial com liberdade e de buscar sua felicidade, ainda que cerceada pelas circunstâncias. Essa defesa estendeu-se às outras mulheres. Num momento em que todas as mulheres eram desvalorizadas por conta do ‘pecado original’ e através da disseminação de teorias estapafúrdias sobre a capacidade e condição feminina, sor Juana exalta sua capacidade intelectual, sua beleza e seu direito à expressão, a um projeto de vida próprio – algo completamente incabível naquele contexto exclusivamente masculino onde a mulher era objeto e ferramenta, nunca sujeito.

Ella no aceptó la marginalización de las mujeres, fundamento del patriarcado, sino que lo desafió con las armas de su visión vanguardista y talento creativo expresado en su filosofía del amor.¹⁷²(Gonzalez, 2009, p.98)

Um grande exemplo disso é a forma como constrói doña Leonor e, como a própria personagem descreve a si mesma, com plena consciência de seus dilemas sim, mas também com total domínio de suas grandes virtudes. Importante destacar que a personagem não é descrita por outro personagem, mas a si mesmo se apresenta, demonstrando maturidade, autoconfiança e, acima de tudo, verdadeira aceitação de si, aspecto esse que até hoje as mulheres, em geral, demoram muito a conquistar em sua experiência de vida, isso se, algum dia, conquistam.

Desde pequena, Juana Inés demonstrou profundo amor próprio, no sentido de lutar pela superação de todos os obstáculos de sua trajetória, sempre buscando aquilo pelo que ansiava seu coração, a instrução e a expressão, o direito de construir sua obra como poeta e pensadora, tão bem relatada nas duas cartas anteriormente citadas: “no sé si la razón. O si el amor propio (que este talvez con capa de razón nos arrastra)...” (*Carta de Monterreyapud González*, p. 117)

¹⁷² Ela não aceitou a marginalização das mulheres, fundamento do patriarcado, senão que o desafiou com as armas de sua visão vanguardista e talento criativo expressado em sua filosofia do amor. (tradução nossa)

Nas entrelinhas de todos os argumentos com os quais defende suas escolhas e direitos é perceptível a influência do conceito de amor próprio contido em Descartes:

Como una de las partes principales de la sabiduría consiste en saber de qué modo y por qué causa cada uno debe estimarse o menospreciarse. Sólo hallo en nosotros una cosa que puede darnos motivo justo para estimarnos y es el uso de nuestro libre albedrío y el imperio que tenemos de nuestra voluntad. Únicamente por las acciones que dependen de nuestro libre albedrío podemos ser alabados o censurados y este albedrío, al hacernos dueños de nosotros mismos, nos hace en algún modo semejantes a Dios siempre que por cobardía no perdamos los derechos que nos confiere.¹⁷³

Por eso, creo que la verdadera dignidad, la que hace que un hombre se estime en el más alto grado en que legítimamente puede estimarse, consiste sólo: parte en que el hombre conoce que lo único que verdaderamente le pertenece es esta libre disposición de su voluntad, y que sólo debe ser elogiado o censurado porque use bien o mal de ella, y parte en que siente en sí mismo una firme y constante resolución de usarla bien, esto es de no carecer jamás de voluntad para acometer y ejecutar todas las cosas que juzgue mejores; lo cual es seguir perfectamente la virtud.¹⁷⁴

Ao defender-se do autoritarismo de Núñez de Miranda, sor Juana deixa claro que não abriria mão de gerir ela mesma sua vontade, direito este compreendido como dado pelo próprio Deus: “¿Cuál era el dominio que tenía Vuestra Reverencia para disponer de mi persona, y del albedrío...que Dios me dio?”¹⁷⁵(*Carta de Monterrey* apud González, p.117) São Tomás de Aquino, outro teórico que muito influenciou a época e a freira, dizia que o livro arbítrio se tratava de ‘força seletiva’¹⁷⁶ e, para a poetisa, o livro arbítrio era um dom divino doado pelo próprio criador a todas as suas criaturas. Pico de la Mirandola comenta que o exercício de nossa liberdade ou nossa vontade de ser, pode nos conceder o poder de moldarmos nosso desejo, de sermos o que queremos ser.¹⁷⁷ Nesse sentido o ser humano seria um demiurgo, criador de si mesmo. Sor Juana ao não abrir mão de seu livro arbítrio conservou em si mesma a possibilidade de tornar-se aquilo que desejava ser.

¹⁷³Como uma das partes principais da sabedoria consiste em saber de que modo e porque causa cada um deve estimar-se ou menosprezar-se. Só encontro em nós uma coisa que pode nos dar motivo justo para estimarmos e é o uso de nosso livre arbítrio e o império que temos de nossa vontade. Unicamente pelas ações que dependem de nosso livre arbítrio podemos ser louvados ou censurados e este arbítrio, ao nos fazer donos de nós mesmos, nos faz, de algum modo, semelhantes a Deus sempre que por covardia não percamos os direitos que nos confere. René Descartes, *Las pasiones del alma*, AT, XI, 445

¹⁷⁴Por isso, creio que a verdadeira dignidade, a que faz com que um homem se estime no mais alto grau em que legítimamente pode estimar-se, consiste apenas: parte em que o homem reconheça que a única coisa que verdaderamente lhe pertence é esta livre disposição de sua vontade, e que apenas deve ser elogiado ou censurado por usá-la bem ou mal, e parte em que sente por si mesmo uma firme e constante resolução de usá-la bem, isto é, de não carecer jamais de vontade para cometer e executar todas as coisas que julgue menores; o que significa seguir perfeitamente a virtude. R. Descartes, *op. cit.* AT, XI, 446.

¹⁷⁵ Qual era o domínio direto que tinha Vossa Reverendíssima para dispor de minha pessoa, e do arbítrio...que Deus me deu. (tradução nossa)

¹⁷⁶ Summa Teológica

¹⁷⁷ M.Ficino

- Sobre o amor de casal:

De fato, sor Juana demonstra profundo conhecimento da natureza humana, tanto em sua poesia, como em sua obra teatral. Ao abordar com grande diversidade as possíveis situações que compõem o quadro das relações amorosas, expressa com grande acuidade suas muitas possibilidades e dá a cada uma delas um trato coerente com a realidade. Dilemas como os ciúmes, a correspondência amorosa, a morte do ser amado, o desengano, o medo de amar, a moral duvidosa e a paixão irracional, são todos citados e bem descritos em sua obra, revelando uma compreensão muito própria e madura da problemática amorosa.

Em ‘Los empeños de una Casa’ várias destas configurações são apresentadas através dos acontecimentos do enredo, entre elas estão: o amor ausente, o ciúme, e desengano, a questão da honra e da dupla moral, a infidelidade e o amor como sofrimento.

Tanto doña Leonor quanto dom Carlos, após a separação inicial, depois da tentativa de fuga fracassada, acabam distanciados e sem nenhuma notícia um do outro. Para tornar a situação ainda mais conflituosa, dom Carlos vê sua amada em casa de dom Pedro, recebendo dele atenções e investidas.

Diante da ausência do amante, a incerteza da manutenção do afeto e a ansiedade pelo regresso da parte evadida é motivo de grande sofrimento, como a poetisa ilustra muito bem neste trecho do poema 70 de sua obra:

¿Para qué examinas
si habrá quien merezca
de sus bellos ojos
atenciones tiernas?

(...)

¿Para qué ventilas
la cuestión superflua
de si es la mudanza
hija de la ausencia?

Yo ya sé que es frágil
la naturaleza,
y que su constancia
sola, es no tenerla.

(...)

Pero también sé
que ha habido firmeza;
que ha habido excepciones
de la común regla
Pues ¿por qué la suya
quieres tú que sea
siendo ambas posibles,
de aquélla y no de ésta?
Mas ¡ay! que ya escucho

que das por respuesta
que son más seguras
las cosas adversas.¹⁷⁸
(OC, I, p.266-267)

A dor da ausência, quando em seu ápice, pode aproximar-se da experiência da morte, ainda que a esperança de retorno permaneça latente:

¡Ay dura ley de la ausencia!,
¿quién podrá derogarte,
si a donde yo no quiero
me llevas, sin llevarme,
con alma muerto, vivo cadáver?¹⁷⁹ (OC, I, p.293)
Ven, pues, mi prenda amada:
que ya fallece mi cansada vida
de esta ausencia pesada,
ven, pues: que mientras tarda tu venida,
aunque me cueste su verdor enojos,
regaré mi esperanza con mis ojos.¹⁸⁰ (OC, I, p.458)

Na concepção de sor Juana, o ciúme é considerado como um elemento fundamental no amor de casal, como uma dor necessária do sentimento amoroso que caracteriza este tipo de amor:

Ellos solos se han con él
como la causa y efecto
¿hay celos? luego hay amor;
¿hay amor? luego habrá celos.
De la fiebre ardiente suya
son el delirio más cierto;
que, como están sin sentido,
publican lo más secreto.¹⁸¹
(OC, I, p.18)

Este sofrimento é compartilhado, tanto o que sente ciúme quanto aquele que o causa é afetado.

¹⁷⁸ Para que examinais/se haverá quem mereça/de seus belos olhos/atensões ternas;/(...)Para que ventilas/ a questão supérflua/de se é a mudança/filha da ausência/ Eu já sei que é frágil/a natureza,/ e que sua constância/só, é não tê-la./(...) Mas também sei/ que há existido firmeza;/que há existido exceções/ da regra comum./Pois, por que a sua/queres tu que seja/sendo ambas possíveis,/de aquela e não desta?/ Mas, ai! Que já escuto/ que das por resposta/ que são mais seguras as coisas adversas. (tradução nossa)

¹⁷⁹ Ai, dura lei da ausência!/quem poderá derrotar-te,/se aonde eu não quero/me levas, sem levar-me,/com alma morto, vivo cadáver? (tradução nossa)

¹⁸⁰ Vem, pois, minha prenda amada,/que já falece minha cansada vida/de esta ausência pesada;/vem, pois: que mesmo que tarde tua vinda,/ainda que me custe seu verdor enojos,/regarei minha esperança com meus olhos. (tradução nossa)

¹⁸¹ Eles só se vão com ele/como causa e efeito./Há ciúmes? Logo há amor;/Há amor? Logo haverá ciúme./Da febre ardente sua/são o delírio mais certo;/que, como estão sem sentido,/publicam o mais secreto. (tradução nossa)

Baste ya de rigores, mi bien baste:
 no te atormenten más celos tiranos,
 ni el vil recelo tu quietud contraste
 con sombras necias, con indicios vanos,
 pues ya en líquido humor viste y tocaste
 mi corazón desecho entre tus manos. ¹⁸²(OC, I, p.407)

Na peça temos alguns momentos de ciúmes protagonizados por don Juan, antigo amante de doña Ana, que ao dar crédito aos rumores, causa dor a si mesmo e aborrecimentos à sua dama; por don Carlos que, diferentemente de don Juan, considera que o ciumento não só ofende ao seu par como a si mesmo; por doña Ana, que a perceber que don Carlos prefere Leonor passa a planejar meios de seduzi-lo e por doña Leonor, que ao pensar que o amado preferia doña Ana se magoa, embora não desista dele.

Don Carlos:
 Calla, Castaño, la boca
 que es muy bajo quien sin causa,
 de la dama a quien adora,
 se da a entender que la ofende,
 pues en su aprensión celosa
 ¿qué mucho que ella le agravie
 cuando él a sí se deshonor?¹⁸³
 (OC, IV, p.91)

Considerando que o personagem don Carlos é a escolha amorosa de doña Leonor, heróina da peça, personagem em quem sor Juana projeta seu ideal de representação feminina, pode-se entender que a poetisa não considera o ato de se provocar ciúmes uma estratégia interessante para a preservação do ‘fogo amoroso’, como apregoavam as regras do amor cortês.

Outra expressão possível para o ciúme, explorada por sor Juana na peça, é o ciúme invejoso, ocorrido quanto não existe uma correspondência para o amor, o amante rejeitado sentindo o desprezo da pessoa desejada e inveja por quem goza a eleição da pessoa amada.

Doña Ana:
 Sintiendo más que el desdén
 que otro gozase el favor
 (que como este fiero engaño
 es envidioso veneno,
 se siente el provecho ajeno

¹⁸² Basta já de rigores, meu bem, basta:/não te atormentem mais ciúmes tiranos/ nem o vil receio tua quietude contraste/com sombras néscias, com indícios vãoos,/pois já em líquido humor viste e tocaste/meu coração desfeito em tuas mãos. (tradução nossa)

¹⁸³ Cala, Castanho, a boca/que é muito baixo quem sem causa,/da dama a quem adora,/se dá a entender que a ofende,/pois, em sua apreensão ciumenta,/que é muito que ela o ofenda/quando ele a si mesmo se desonra? (tradução nossa)

mucho más que el propio daño)¹⁸⁴
(OC, IV, p.29)

Doña Ana:
El mayor mal viene a ser
una celosa pasión;
pues fuera de la razón
de que del bien se carece,
con la envidia se padece
otra pena más mortal.¹⁸⁵
(OC, IV,p.94)

Na compreensão da poetisa, a ausência constitui-se um sofrimento maior que o ciúme:

El ausente, el celoso, se provoca,
aquél con sentimiento, éste con ira;
presume éste la ofensa que no mira,
y siente aquél la realidad que toca.

Éste templa, tal vez, su furia loca,
cuando el discurso en su favor delira,
y sin intermisión aquél suspira,
pues nada a su dolor la fuerza apoca.

Éste aflige dudoso su paciencia,
y aquél padece ciertos sus desvelos;
éste al dolor opone resistencia,

Aquél, sin ella, sufre desconsuelos;
y si es pena de daño, al fin, la ausencia,
luego es mayor tormento que los celos.¹⁸⁶(OC, I, p416-417)

Sor Juana também trata do desengano amoroso, sempre indesejado, mas sempre uma experiência capaz de gerar profundo crescimento e que, dependendo do caso, acaba trazendo na própria perda, o alívio necessário:

Ya, desengaño mío
llegastéis al extremo
que pudo en vuestro ser
verificar el serlo.
(...)

En la pérdida misma

¹⁸⁴ Sentindo mais que o desdém/ que outro gozasse o favor/(que como este feroz engano/é invejoso veneno,/se sente o proveito alheio/muito mais que o próprio dano) (tradução nossa)

¹⁸⁵ O maior mal vem a ser/uma ciumenta paixão;/pois fora da razão/de que do bem se carece,/com a inveja se padece/outra pena mais mortal. (tradução nossa)

¹⁸⁶ O ausente, o ciumento, se provoca,/aquele com sentimento, este com ira;/presume este a ofensa que não vê,/e sente aquele a realidade que toca./Este tempera, talvez, sua fúria louca,/quando o discurso em seu favor delira;/e sem intermissão aquele suspira,/pois nada a sua dor a força diminui./Este aflige duvidoso sua paciência,/ e aquele padece certos seus desvelos;/este à dor opõem resistência,/aquele, sem ela, sofre desconsolos;/ e se é pena de dano, ao fim, a ausência,/ logo é maior tormento que o ciúme. (tradução nossa)

los alivios encuentro:
 pues si perdí el tesoro,
 también se perdió el miedo.

No tener que perder
 me sirve de sosiego,
 que no teme ladrones,
 desnudo, el pasajero. ¹⁸⁷(OC, I, p.288-289)

Em *Los Empeños de una Casa*, apenas don Pedro termina condenado às dores do desengano amoroso, após ter agido com várias astúcias tentando suplantar a escolha amorosa de Leonor e, portanto, recebendo a paga por sua vilania.

Tanto doña Ana quanto seu irmão Pedro, com anuência e ajuda da criada Célia, comportam-se, na peça, de forma leviana ao perseguir seus anseios amorosos. Doña Ana age como a típica coquete da época, lançando mensagens dúbias aos pretendentes, deixando relações mal resolvidas e tentando manipular os acontecimentos a seu favor através de intrigas e mentiras. De forma ainda pior, dom Pedro desconsidera a escolha de Leonor e parece valorizá-la ainda mais por sua negativa.

O poema ‘Hombres Necios’, anteriormente citado neste trabalho, ilustra bem essas complexidades das questões morais envolvidas no amor e, embora nele sor Juana se posicione abertamente em favor das mulheres, na peça também descreve essa ambiguidade de caráter em alguns personagens femininos. O poema denuncia a dupla moral como forma de dominação, uma vez que o grupo que dita regras sociais sente-se livre para transgredi-las impunemente, exigindo, porém, daqueles que lhes estão submetidos o pleno cumprimento da norma, sob pena de sanções sociais. Na visão de sor Juana, seguindo a perspectiva masculina, a mulher honesta era a que recusava o homem, enquanto a desonesta o aceitaria de imediato – embora a conduta feminina acabasse sendo desagradável de qualquer maneira.

Hombres necios que acusáis
 a la mujer sin razón,
 sin ver que sois la ocasión
 de lo mismo que culpáis:
 (...)
 Queréis, con presunción necia,
 hallar a la que buscáis,
 para pretendida Thais,
 y en la posesión Lucrecia.
 (...)

¹⁸⁷ Já, desengano meu,/chegastes ao extremo/que pude em vosso ser/verificar o ser-lo./(...) Na perda mesmo/os alívios encontro:/pois se perdi o tesouro,/também se perdeu o medo./Não ter o que perder/me serve de sossego;/que não teme ladrões,/desnudo, o passageiro. (tradução nossa)

Con el favor y el desdén
 tenéis condición igual,
 quejándoos, si os tratan mal,
 burlándoos, si os quieren bien.¹⁸⁸
 (OC, I, p.320-321)

Na peça, sor Juana não pune Leonor, que escolhe manter-se fiel a don Carlos e recusa Pedro, também não castiga doña Ana, que entusiasma-se com don Carlos, esquecendo don Juan, aceitando-o de volta quando aceita que don Carlos prefere Leonor. Sendo assim, na prerrogativa de sor Juana, a escolha feminina sempre é respeitada e, mesmo quando equivocada, pode ser redimida.

Na última estrofe do poema *Hombres necios*, a poetisa acusa o homem, de com sua arrogância, unir em si mesmo o diabo, a carne e o mundo, tríade infernal que representa todas as tentações às quais o cristão deve vencer para aproxima-se de Deus, invertendo os papéis, uma vez que este lugar sempre é atribuído ao feminino. Sor Juana sugere, em seu poema, que a imagem sedutora e maléfica construída para a mulher durante séculos não passa, na verdade, de uma projeção masculina de sua própria condição e atuação dentro das relações amorosas:

“(…) Discreta pero firmemente, la religiosa opera una pequeña revolución copérmica (*sic*) en su último verso atribuyendo al hombre, a su vez, el papel de objeto de deseo, objeto de pecado, objeto de escándalo: “juntáis diablo, carne y mundo”. La tríada maléfica que, casi siempre, según los hombres de Iglesia, ha caracterizado a la carne femenina, esta vez es atributo de los hombres”¹⁸⁹(Benassy-Berling apud Gonzalez, 2009, p. 156)

Octavio Paz comenta a originalidade e a coragem de sor Juana neste poema:

“(…) el poema fue una ruptura histórica y un comienzo: por primera vez en la historia de nuestra literatura una mujer habla en nombre propio, defiende su sexo y, con gracia e inteligencia, usando las mismas armas que sus detractores acusa a los hombres por los vicios que ellos achacan a las mujeres. En esto sor Juana se adelanta a su tiempo: no hay nada parecido, en el siglo XVII en la literatura femenina de Francia, Italia e Inglaterra”.¹⁹⁰(Paz apud Gonzalez, 2009, p.156)

¹⁸⁸ Homens néscios que acusais/a mulher sem razão,/sem ver que sois a ocasião/do mesmo que culpais:/(...) Quereis, com presunção néscia,/achar a que buscais,/para pretendida, Thais,/e na possessão, Lucrecia./(...) Com o favor e com o desdém/tendes condição igual,/queixando-se se os tratam mal,/burlando-se se os querem bem. (tradução nossa)

¹⁸⁹ Discreta, mas firmemente, a religiosa opera uma pequena revolução copérmica em seu último verso, atribuindo ao homem, por sua vez, o papel de objeto de desejo, objeto de pecado, objeto de escândalo: ‘juntais diabo, carne e mundo’. A tríade maléfica que, quase sempre, segundo os homens da Igreja, tem caracterizado a carne feminina, desta vez é atribuída aos homens. (tradução nossa)

¹⁹⁰ ...no poema foi uma ruptura histórica e um começo: pela primeira vez na história da nossa literatura uma mulher fala em seu próprio nome, defende seu sexo e, com graça e inteligência, usando as mesmas armas que seus detratores, acusa os homens pelos vícios que eles achacam às mulheres. Nisto sor Juana se adianta a seu tempo, não há nada parecido, no século XVII, na literatura feminina da França, Itália e Inglaterra. (tradução nossa)

Na percepção da poetisa, a culpa da mulher que cedia ao homem no caso da paixão amorosa era, na verdade do homem, inclusive nas relações ocorridas no contexto da prostituição. Sob este ponto de vista, torna-se compreensível que a autora não atribuisse punição ao comportamento de doña Ana, que na verdade, agia apenas com a mesma liberdade de escolha com a qual o homem tinha e tem. Vale salientar que a fidelidade de don Carlos a Leonor e sua atitude coerente com suas escolhas internas, garante que doña Ana também organize suas atitudes de forma mais honrada e retome a relação com don Juan, com quem tinha se comprometido.

A fuga de doña Leonor para casar-se com o eleito de seu coração era considerado um grave delito para a época, mas ao contrário do que acontece na obra de outros dramaturgos do mesmo período, na obra de sor Juana, a honra não está acima do amor, antes o amor está acima da honra. Leonor exerce sua autonomia. Na peça, os diferentes conceitos de honra, adotados pelos diversos personagens expressam a debilidade dos postulados sob os quais a ideia de honra se mantinha. Quando don Juan, acreditando ter sido traído, deseja vingança, sor Juana argumenta contra a irracionalidade deste conceito de honra:

Si sólo basta a ofenderme
la presunción, ¿cómo piensa
mi honor, que puede en mi agravio
la duda ser evidencia,
cuando la evidencia misma
del agravio en la nobleza,
siendo certidumbre falsa
se hace duda verdadera?
Que como al honor agravia
solamente la sospecha,
hará cierta su deshonra
quien la verdad juzga incierta.¹⁹¹(OC, IV, p.131)

Sor Juana, ao oferecer outra luz ao conceito de honra, revela a fragilidade da compreensão patriarcal diante da grandeza do amor e, ao defender a união da razão e da paixão como possível diretriz do relacionamento amoroso, como o que ocorre na relação de Carlos e Leonor, abre novos caminhos para o pensamento.

A questão da infidelidade surge na peça como possibilidade e é doña Ana quem descreve o fato de que o objeto amoroso alheio é sempre o mais desejado:

¹⁹¹ Se só basta a ofender-me/ a presunção, como pensa/minha honra, que pode em minha ofensa/ a dúvida ser evidência,/ quando a evidência mesma/ da ofensa na nobreza,/ sendo certeza falsa/se faz dúvida verdadeira?/Que como a honra ofende/somente a suspeita,/fará certa a desonra/quem a verdade julga incerta. (tradução nossa)

(...) Si sin triunfo rendirle pretendía,
 sabiendo ya que vive enamorado
 ¿qué victoria será verle apartado
 de quien antes por suyo le tenía?
 Pues perdone Don Juan, que aunque yo quiera
 Pagar su amor, que a olvido ya condeno,
 ¿cómo podré si ya en mi pena fiera
 Introducen los celos su veneno?
 Que es Carlos más galán; y aunque no fuera,
 tiene de más galán el ser ajeno.¹⁹²
 (OC, IV,p.44)

Sor Juana afirma o perigo da infidelidade em qualquer relação amorosa e com isso acaba por criticar o excessivo controle feito na tentativa de inibi-la, mas que acabava por destruir o amor.

Para a poetisa, o amor é fonte de sofrimento constante, uma vez que, mesmo se retribuído o amante prefere ser carrasco de si mesmo a perder o ser amado.

Con el dolor de la mortal herida,
 de un agravio de amor me lamentaba;
 y por ver si la muerte se llegaba,
 procuraba que fuese más crecida.

Todo en el mal el alma divertida,
 pena por pena su dolor sumaba,
 y en cada circunstancia ponderaba
 que sobraban mil muertes a una vida.

Y cuando, el golpe de uno y otro tiro,
 rendido el corazón daba penoso,
 señas de dar el último suspiro,

No sé con qué destino prodigioso
 volví en mi acuerdo y dije: ¿Qué me admiro?
 ¿Quién en el amor ha sido más dichoso?¹⁹³
 (OC, I, p.414)

Na peça é a própria Leonor quem expressa esse apego desmedido que paga qualquer preço para manter ao seu lado quem ama:

¹⁹² Se sem triunfo render-me e ele pretendia,/sabendo que já vive enamorado/que vitória será ver-lhe separado/de quem antes por seu lhe tinha?/Pois perdoe-me, dom Juan, que ainda que eu queira/pagar seu amor, que a esquecimento já condeno,/como poderei se já em minha pena feroz/introduzem os ciúmes seu veneno?/ Que é Carlos mais galã; e ainda que não fosse, tem de mais galã o ser alheio. (tradução nossa)

¹⁹³ Com a dor da mortal ferida,/de uma ofensa de amor me lamentava;/e por ver se a morte se chegava,/procurava que fosse mais crescida./Toda no mal a alma divertida,/pena por pena sua dor somava,/ e em cada circunstância ponderava/ que sobravam mil mortes a uma vida./ E quando, o golpe de um e outro tiro,/rendido o coração dava, penoso,/sinais de dar seu último suspiro,/não sei com que destino prodigioso/voltei em meu despertar e disse:/De que me admiro? Quem no amor tem sido mais ditoso? (tradução nossa)

Doña Leonor:
 Tente, Carlos, que yo quedo
 de más, y seré tu esposa:
 que aunque me hiciste desprecios,
 soy de tal condición
 que más te estimo por ellos.¹⁹⁴
 (OC, IV,p. 171)

Em sua obra, sor Juana ainda trata dos amores efêmeros, da questão da espera amorosa e até do suicídio cometido por amor, afirmando que a morte de ser amado poderia ser uma razão justificável para um ato tão desesperado. Para Gonzalez (2009), os posicionamentos nada ortodoxos da freira com relação ao suicídio seriam uma evidência de que a poetisa tenha causado a própria morte, como resultado da perda de seu maior amor, a busca pelo conhecimento. (p.186)

4.2 - Aspectos do Imaginário Feminino em ‘Los Empenõs de una Casa’:

A mensagem dirigida às mulheres pelos poetas religiosos é a seguinte: se a mulher quer ser feliz e respeitada tem que deixar o mundo, tem que desistir da sua liberdade, do ar livre e de todo prazer do corpo, sublimando o desejo sexual em amor espiritual. É a negação completa do poder e do corpo da mulher, cujo ideal de vida tem que ser o da clausura, da reclusão por trás do espaço cercado e debaixo do teto (o espaço geográfico mais restringido ainda) do convento. (Lemaire apud Gotlib, 2011, p.24)

Ao relacionar-se mulher e literatura um conhecimento emancipatório passa a emergir. Seja como autora, crítica ou personagem, a mulher aí nomeada, aí representada, passa a ser da maior importância na construção dos sistemas a partir dos quais o ser humano se faz sujeito. Se as mulheres são as histórias que lhes são contadas, tanto ao verem-se representadas nelas, quanto naquilo que lhes contam, então as narrativas podem se tornar uma fonte de identificação. Essa ‘outra mulher’ que habita os textos é um repertório de possibilidades e perigos para o devir feminino. (Funck, 2011, p.72)

No complexo grupo social que formava a Nova Espanha, as mulheres brancas foram ao mesmo tempo privilegiadas e desvalorizadas. Havia apenas duas escolhas possíveis para mulheres da alta classe: o matrimônio ou o convento. Embora a subordinação feminina se justificasse com argumentos diferentes dos que se usava para tratar da questão dos índios e

¹⁹⁴Tente, Carlos, que eu continuo/ mais, e ainda serei tua esposa:/que ainda que me fizeste desprezos,/sou de tal condição/que mais te estimo por eles. (tradução nossa)

negros, a solução prática era muito semelhante. De qualquer forma, tratava-se de ‘controlar’ o irracional.

Recluidas en su convento, encerradas en sus casas, emparedadas en los recogimientos, las mujeres se concentran en lugares estancos. Existe una intención precisa en esa separación. Cuidadosamente puestos en su lugar estos grupos están marcados, como también lo están sus funciones. ¿Y cuáles son estas funciones? Ambos grupos, mujeres y naturales, tienen como tarea una productividad, las mujeres la maternidad, los indios la extracción de los tesoros de la tierra, tan naturales como ellos. ¿Qué utilidad tienen entonces en este contexto las monjas? (Glantz, 1994, p.XXXVI)

As freiras eram mulheres das classes dominantes que se enclausuravam para buscar a Deus, em oração, contemplação e disciplina. Membros de uma minoria, num país onde um seletto grupo branco temia a contaminação racial e ideológica, tais mulheres brancas eram objeto de obsessiva vigilância. Para proteger esse limite entre o mundo racional (masculino) e irracional (feminino e/ou selvagem), a Igreja utilizou-se do púlpito, do confessionário e de alguns gêneros literários (sermões), todos vedados às mulheres. A diferença entre os sexos baseada em maior ou menor racionalidade também implicava outras dicotomias: o permanente e o efêmero, a esfera pública e a privada. Ainda que instadas ao silêncio, nos conventos se produziu uma forma muito peculiar de cultura feminina. “Fue allí, en el siglo XVII, donde el misticismo fue aceptado como una forma de conocimiento para el que estaban dotadas especialmente las mujeres.”¹⁹⁵(Franco, 1989, p.14)

A mulher ao ser excluída do mundo racional e, portanto, do estudo profundo, cede lugar ao espaço dos sentimentos. A experiência mística prescinde da erudição, não se capta pelo discurso. Misticismo e racionalidade não dialogam. Através da devoção as freiras pareciam transcender ao poder de seus confesores que logo as obrigam a manter diários de suas experiências místicas, escritos nos quais não tinham nenhum prazer ou direitos de autoria. O misticismo é então considerado uma forma de conhecimento para o qual as mulheres estavam especialmente dotadas.

Debilitadas por los ayunos, castigados sus cuerpos por el cilicio y la flagelación, no sólo trascendían la vida, postradas ante las imágenes rutilantes, no sólo trascendían la vida monótona del convento y su inferioridad en la jerarquía de la Iglesia, sino que vivían momentos de intensidad más allá de las palabras. Para el confesor, el problema era grave. ¿Cómo saber si se trataba de un don de Dios o de una parodia satánica? Esta duda dio origen a una forma singular de escritura: el ‘testimonio’, en que, a

¹⁹⁵ Foi ali, no século XVII, onde o misticismo foi aceito como uma forma de conhecimento para o qual estavam dotadas especialmente as mulheres. (tradução nossa)

petición del sacerdote, la monja se esforzaba por describir sus sentimientos.¹⁹⁶(Franco, 1989, p.14)

Tais histórias de vidas das monjas místicas se constituíam não só em testemunhos pessoais, mas uma categoria peculiar de literatura fantástica, repletas de sonhos, visões e fantasia. Embora na Nova Espanha, os romances estivessem proibidos, essas histórias de monjas místicas, especialmente a da paradigmática Santa Teresa de Ávila, proporcionava um repertório imaginário, um vocabulário e uma estrutura comportamental, em tudo muito parecidos aos das novelas românticas e góticas da Europa protestante.

Las mujeres, que no aparecían como protagonistas de los relatos épicos de la Reconquista y la Conquista, se imaginaban a sí mismas en el papel de heroínas: tenían fantasías de escape en las que casi siempre se alejaban de sus familias e iban a vivir a un desierto como ermitañas, o morían como mártires en tierras de infieles.¹⁹⁷(Franco, 1989, p.14)

De modo geral, a fábula mística transcendia a palavra oral ou escrita e, portanto, qualquer racionalidade, excluindo a mulher do discurso. Ao aceitar o silêncio e a negação de si mesmas tais monjas místicas do século XVII sancionavam o poder instituído da racionalidade masculina e a exclusão das mulheres do discurso público.

A representação ou imaginário feminino construído a partir dessas obras literárias, trazia a mulher como submissa ao poder de Deus e do homem, separada de qualquer conhecimento racional, seu silêncio, devoção e obediência agraciados por experiências sobrenaturais que a separavam do corpo carnal, redimindo-a de sua condição inferior e pecaminosa, dando-lhe o estatuto de santa.

Sor Juana concebe para si mesma outra possibilidade, abraça a luta pelo direito à racionalidade. Tal atrevimento não apenas foi mal visto, como ela bem sabia, como acabou conduzindo a freira a um enfrentamento direto com a instituição da Igreja, em especial com os confessores, que em se tratando das freiras místicas se constituíam em absoluta autoridade.

¹⁹⁶ Debilitadas pelos jejuns, castigados seus corpos pelo silício e pela flagelação, prostradas ante as imagens rutilantes, não apenas transcendiam à vida monótona do convento e sua inferioridade na hierarquia da Igreja, senão que viviam momentos de intensidade mais além das palavras. Para o confessor o problema era grave. Como saber se se tratava de um dom de Deus ou de uma paródia satânica? Esta dúvida deu origem a uma forma singular de escritura: o 'testemunho', em que, a petição do sacerdote, a monja se esforçava por descrever seus sentimentos. (tradução nossa)

¹⁹⁷ As mulheres, que não apareciam como protagonistas dos relatos épicos da Reconquista e da Conquista, se imaginavam a si mesmas no papel de heroínas: tinham fantasias de escape nas que quase sempre se afastavam de suas famílias e iam viver em um deserto como ermitãs, ou morriam como mártires em terras de infiéis. (tradução nossa)

Conforme comentado no capítulo anterior, sor Juana não apenas soube usar com maestria todos os espaços que lhe permitia o discurso da corte e da religião, como a literatura se transformou em suas mãos num jogo de máscaras que lhe permitia assumir, através da voz de seus personagens e poemas, qualquer identidade e gênero, logrando expressar através deles o que pensava e sentia. Embora sua liberdade fosse precária, pois era passível de supervisão e censura por parte da Igreja, conseguiu de várias maneiras, em diversos gêneros e com habilidade indiscutível, defender a racionalidade feminina.

Su status devaluado de mujer y la facultad que le daba la escritura la llevó a comprender que muchos de los argumentos sobre la mujer no eran más que una racionalización de los intereses masculinos. Esto la conduce a separar con gran penetración el 'verdadero' conocimiento de su uso práctico, penetración tanto más asombrosa cuanto que la logró por sí sola. (...) su defensa de la razón como algo distinto de la racionalización patriarcal era, potencialmente, un camino mucho más productivo para las mujeres que el camino de las místicas.¹⁹⁸(Franco, 1989, p.15-16)

Em *Los Empeños de una Casa*, de forma bastante especial, sor Juana maneja essa possibilidade de criar uma nova representação do feminino baseada em suas próprias perspectivas. Para tanto faz uso de uma espécie de autorretrato na composição de doña Leonor e utiliza-se, para descrevê-la, de uma série de exceções que acabam por fornecer a moldura certa para o quadro que deseja formar. Logo de início, diante da situação constrangedora em que chega até a casa de doña Ana, Leonor se vê obrigada a explicar-se, nessa autodescrição não são utilizadas quaisquer metáforas convencionais, algo que chama a atenção em uma autora que conta em sua obra de várias composições líricas de retratos femininos. Recusando-se a fazê-lo, deixando ao espectador e ao outro personagem a tarefa de intuir a beleza de Leonor, sor Juana começa a desenhar um retrato moral de sua personagem, onde a primeira mensagem é a de que a beleza, por maior que seja não será a única ou máxima virtude. Ao ocultar a descrição física da personagem, reitera a importância que para ela e, portanto, para doña Leonor, tem a beleza do entendimento. (Glantz, 1994, p.XLV)

Conforme a personagem vai descrevendo sua trajetória para doña Ana, mais vai se aproximando de sua autora, porém essa aproximação mantém uma distância segura por onde

¹⁹⁸Seu status desvalorizado de mulher e a faculdade que lhe dava a escritura a levou a compreender que muitos dos argumentos sobre a mulher não eram mais que uma racionalização dos interesses masculinos. Isto a conduz a separar com grande penetração o 'verdadeiro' conhecimento de seu uso prático, penetração tanto mais assombrosa pelo fato que de tê-la logrado por si só. (...) sua defesa da razão como algo distinto da racionalização patriarcal era, potencialmente, um caminho muito mais produtivo para as mulheres que o caminho das místicas. (tradução nossa)

sor Juana pode transitar suas ideias. Pela voz de Leoñor, a poetisa vai desconstruindo o mito construído para ela mesma e vai configurando também uma representação daquilo que compreende que deva ser a idealidade feminina. Aspectos como sua origem nobre, mas sem riqueza, sua beleza que provém em parte do povo e a admissão de que sua erudição era fruto de dedicação, não de um dom sobrenatural, vão revelando em Leoñor uma intenção de realismo, desfazendo a tendência hagiográfica que permeava o relato da vida de sor Juana, ainda mais sendo uma freira e, também, construindo a possibilidade de um caminho para a mulher de racionalidade que não a obrigasse a ingressar num convento.

A representação feminina erigida por sor Juana nas personagens femininas de sua peça mostra: Em Leonor, uma mulher que, ainda que seja bela e possua outras virtudes desejáveis, seu maior dote sempre será sua inteligência e cultura. A erudição e a sede de conhecimento será algo que norteará sua jornada de vida. Dotada de espírito livre, terá envergadura moral, mas aceitará correr riscos na busca pela própria felicidade, demonstrando emancipação e independência. Nem se cogita no texto a vida religiosa como opção. Mulher sábia, ela intuirá o amor verdadeiro e o escolherá a despeito das circunstâncias – uma mulher que possua e exerça a possibilidade de escolha já é em si uma grande inovação. Em Ana, ainda que algo leviana e vaidosa, típica ‘dama de palácio’, também se observa a liberdade de escolha, ação e movimento como *modus operandi*, reforçando a ideia da mulher forte e dona de si mesma. Vale destacar que apesar de seus ardis para conquistar Carlos e enganar Leonor, sor Juana ao final lhe concede redenção e final feliz, demonstrando não ter um julgamento negativo da personagem, ao contrário de Pedro, que acaba sozinho por ter tentado coagir Leonor a ser sua esposa. O amor, nesse molde do feminino, só é aceito quando oferece total complementaridade e comunhão de almas, don Carlos mostrando-se o parceiro ideal, protetor, justo e afetuoso, mas que concede espaço à mulher, respeitando suas escolhas, homem que acredita na honestidade da companheira e não se deixa levar por sentimentos inferiores, como insegurança ou inveja, quando infundados. O aspecto mais original na construção dessa representação é a possibilidade do amor para a mulher que não aceita abrir mão de sua racionalidade, submetendo-a ao homem. Don Carlos não só ama doña Leonor, como é completamente fiel a ela, aguardando ansiosamente o momento de estar com a amada, demonstrando o quanto ela lhe é preciosa e desejada, desconstruindo totalmente a ideia de que a dama sábia era desinteressante para o homem e indesejável, incapaz de ser feliz no amor.

Um aspecto a ser destacado na trajetória de doña Leonor, que oferece importante ponto de compreensão da mentalidade de sor Juana, está contido na cena em que Leonor e

Castaño, ambos cobertos, são confundidos. Ao esconder Leonor e Castaño (servo e mestiço) sob o manto, sor Juana os coloca num patamar de igualdade de condições, ambos invisíveis, ambos passíveis de transformação, ambos sem uma identidade estabelecida. Levando-se em conta que, tanto o índio como a mulher, tidos como irracionais e ameaçadores, eram enclausurados - elas em casas e conventos, eles em espaços separados daqueles em que viviam os brancos, ambos afastados da racionalidade e, conseqüentemente, da possibilidade de formar ou expressar opinião, a respeito de si mesmo e da realidade - faz sentido pensar que por trás dessa cena cômica em que, feminino e masculino, branco e mestiço, sábio e néscio se misturam, jaz uma crítica profunda contra aqueles que insistiam em manter longe da vida pública, dos púlpitos e do discurso, tanto a mulher, quanto o homem não branco. Novamente o desfecho da trama revela a legitimação conferida pela autora a esses personagens, oferecendo aos 'enclausurados' o final feliz, revelando nas entrelinhas de sua peça, constituída em gênero já tão conhecido pelo público, uma mentalidade crítica, original e perigosa para a época. Impossível também não considerar a analogia entre o manto que cobre os personagens, escondendo sua verdadeira identidade, com o hábito utilizado pela poetisa em sua vida religiosa, manto que oculta do mundo, algo que sor Juana precisa esconder para poder revelar, só o caminho da religiosa foi capaz de abrir espaço para a escritora, só dentro das paredes da ortodoxia, sor Juana, ainda que não por muito tempo, pode abrir janelas para a liberdade de sua imaginação e de sua racionalidade – o que seu manto escondeu, sua pena revelou e segue revelando: os segredos para a abertura de um novo caminho possível para a existência da mulher.

5 – Considerações Finais:

O objetivo deste trabalho foi analisar a peça *Los empeños de una Casa*, destacando aspectos relacionados ao tema do amor e ao imaginário feminino constituída por sor Juana Inés de la Cruz, demonstrando também como as características da estética barroca favoreceram a composição de sua obra.

O estudo foi dividido em quatro partes, sendo a primeira dedicada à uma retomada das principais definições, conceitos e manifestação do Barroco, relevantes para a análise proposta. Através dessa compreensão foi possível absorver peculiaridades na composição de personagens e do enredo de seus textos dramáticos, bem como da construção de alguns de seus poemas que, sem essa imersão estética e contextual, certamente não teriam sido possíveis.

A segunda parte foi desenvolvida visando estabelecer um conhecimento mais profundo de aspectos da vida e da obra de sor Juana, utilizando para isso seus próprios textos e os de pessoas próximas, contemporâneos ou que de alguma forma tenham se relacionado com ela de maneira efetiva, também de teóricos especializados. A partir de suas cartas mais emblemáticas e de trechos de suas obras foi possível ampliar a percepção de sua pessoa, de seus anseios, de suas ideias, e de suas principais motivações, gerando um arcabouço interpretativo mais eficiente para a análise da peça, propriamente dita.

As duas últimas partes foram desenvolvidas para a análise de *Los Empeños de una Casa*, sendo o terceiro capítulo designado para aspectos mais formais e de enredo e o quarto para análise de personagens e dinâmica de relações, para discutir as concepções do amor trabalhadas por sor Juana na peça e as questões relacionadas ao imaginário feminino.

Ao encerrar este estudo tem-se a perfeita noção da infinidade de possibilidades contidas em Sor Juana. A cada aproximação novas questões, novos temas e novas oportunidades de pensamento vão surgindo, tal qual um labirinto barroco, onde quanto mais se caminha, mais desdobramentos se encontram e a sensação é sempre mista: de prazer, de ansiedade e de desafio. Sor Juana, em sua vida e em sua obra, é fonte inesgotável de conhecimento, exatamente pelo espaço que abriu a ele em sua existência. Seu saber e contribuição são atemporais porque trazem contidos neles aspectos intrínsecos da natureza humana, elementos que não mudaram e não mudarão - sentimentos, impressões e experiências fundamentais.

De alguma forma, sor Juana fala com o leitor a partir daquilo que de mais próprio existe nele, como se sua palavra fosse capaz de reconstruir a integridade de quem a lê. Por meio de suas paixões e lutas, de sua consciência e desejo, de sua liberdade e compromissos, de seu lirismo e filosofia, se constitui um fluxo de troca constante, um enfrentamento que promove a reflexão. Sua palavra, expressão máxima de seu ser, insta ao não conformismo, à negação das definições rasas, ao olhar de múltiplas perspectivas, característico do universo Barroco. Sua vida e sua obra, construídas sobre o pêndulo das incertezas, ainda que emolduradas pela pretensa perenidade da ortodoxia, nos avisa das ilusões do retrato. Talvez o que defina sor Juana seja esse subtrair-se à definição, essa recusa em adaptar-se, essa teimosia gentil contida em seu sorriso discreto.

Este estudo, buscando conhecer sor Juana por meio de sua própria voz, acabou por permitir uma perspectiva de seus sonhos e desejos mais profundos e mais antigos, aspectos relacionados a uma realidade de mundo onde a emancipação seja sempre possível, onde o talento seja sempre aproveitado, onde a liberdade de escolha seja sempre respeitada – um lugar onde qualquer ser humano, independente de gênero, raça, origens ou condição social, possa existir como sujeito. Tal sonho - possivelmente acalentado desde o instante em que se deparou com a primeira das inúmeras barreiras que passaria a vida buscando superar, barreiras estas de ordem social, cultural, religiosa e de gênero - manifesta-se em toda a sua obra e de maneira mais explícita na *Respuesta a sor Filotea* e em *Primero Sueño*.

Em sor Juana fé, racionalismo e sensibilidade harmonizam-se de maneira tão funcional quanto os versos de sua métrica perfeita. Em sua compreensão, o amor divino, o amor ao conhecimento e o amor profano se imiscuem e se complementam e, em sua escolha pessoal, o saber humano, resultado de um esforço consciente da razão, ganha proeminência diante da possibilidade da revelação sobrenatural. A poetisa preferia os livros aos exercícios devocionais, prefere a pena às preces e a inteligência à devoção. Sua concepção de saber é muito distinta da do mundo masculino de seu tempo, não há nela interesse escuso, o entendimento não existe como meio de imposição ao outro nem mesmo como meta de aperfeiçoamento pessoal, sua capacidade intelectual nasce sempre da admissão do não saber, o conhecimento existe como forma de aplacar uma sede legítima: o desejo de descobrir o mundo. A busca pelo conhecimento é seu caminho natural para a espiritualidade e essa intuição lhe era tão espontânea que responde com perplexidade às críticas e exigência de seus opositores.

Nota-se em suas concepções e ideais de vida uma solidariedade constante para com as mulheres: vive entre elas, fala delas e com elas, preocupa-se com sua sorte, com sua educação, com sua possibilidade de desenvolvimento pleno, com sua realização no amor e apregoa a emancipação feminina como um direito. Sor Juana nega a perspectiva milenar que nega a inteligência feminina e sua capacidade para a aprendizagem, condenando a mulher ao ostracismo intelectual, ao analfabetismo e à infantilização. Luta bravamente com suas armas argumentativas e literárias, sempre afiadíssimas e certeiras, mas o faz com a doçura e a *discreción* que lhe são características. Não aceita separar a bravura da feminilidade e nisso faz-se mais feminista do que qualquer outra. Ao propor que as anciãs ensinem as mais jovens visa protegê-las dos abusos comuns de sua época, mas presentes em qualquer tempo, muito bem ilustrados no poema *Hombres Necios*.

As escolhas pessoais que levaram Juana Inés ao convento, preço alto pago por uma pequena parcela de liberdade, embora por muito tempo tenham sido explicadas através do espelho baço dos discursos hagiográficos que objetivavam a construção de ícones de santidade, neste estudo mostram não a aquiescência a um sistema de vida restrito e limitante, mas sim a rebeldia e o espírito livre que a caracterizavam. Ao abraçar a vida religiosa para a qual nunca fingiu ser inclinada, fazendo de sua cela uma biblioteca particular e de seus textos um canal robusto de sua expressão, demonstrou a coragem e a força de caráter das quais as cartas escritas a seus opositores são testemunhas.

Ler sua obra é conhecer Juana Inés, ainda que coberta por um hábito.

Em síntese, a nova concepção de vida idealizada por sor Juana para o feminino diz respeito à possibilidade da busca pela felicidade e pela realização pessoal, também à aceitação plena e harmônica por parte da mulher de sua natureza feminina e à busca de um caminho próprio de transcendência motivado pelo amor. No caso da poetisa, o amor que a motivava era a busca pelo conhecimento, mas em sua obra inúmeras formas de amar são ali representadas, todas legítimas e suficientes para dar sentido à vida de um ser humano. Ao compreender-se o texto literário como um importante fator de formação da subjetividade, oferecendo mecanismos discursivos e representacionais capazes de estabelecer os limites entre externo e interno, entre o eu e o outro, também as concepções de mundo e de vida que pautam a existência, a obra literária de sor Juana, aqui representada por uma de suas comédias, considerada em seu contexto estético e de época, rompe um silêncio e abre espaço para o questionamento, a respeito das conformações do sujeito feminino, que seguirá desdobrando-se

até a modernidade. Seu texto documenta as etapas de desenvolvimento vividas por um indivíduo em franco processo de formação – formação esta que para a poetisa só se efetiva através de atividades intelectuais e espirituais que caracterizam uma busca íntima. A mulher prefigurada por sor Juana reconhece e avalia os riscos que se deve correr diante da proibição da emancipação do sujeito, contempla sua própria natureza e a acolhe com generosidade, reconhecendo seus talentos e sendo realista frente às suas fragilidades, anseia pela transcendência e a busca, investiga e dá espaço para aquilo que a move: suas paixões pessoais, seus interesses e projeto de vida. Tal mulher abre-se para a sabedoria e acima de tudo é um ser que ama e que aceita ser amado.

6 - Referências Bibliográficas:

AISPURU, Pilar G. *Entre la calle y el claustro. Cuál es La dicha mayor?* Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1998.

Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/entre-la-calle-y-el-claustro-cul-es-la-dicha-mayor-0/> Último acesso: 23/10/2015.

ALONSO, Dámaso. *Góngora y el 'Polifemo'*. Madrid, Gredos, 1994.

ARANGO L., Manuel Antonio. *Contribución a estudio de la obra dramática de Sor Juana Inés de la Cruz*. New York, Peter Lang Publishing, 2000.

ARENAL, Electa. *Del Emblema al poema leyendo como una mujer la imagen de la mujer*. In: Lorenzano, Sandra et al. *Aproximaciones a sor Juana*. México: FCE, Universidad del Claustro de sor Juana, 2005.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo, 2011, Martins Fontes.

BARRETO, Teresa Cristófani. *Letras sobre o espelho*. São Paulo, 1989, Iluminuras.

BEUCHOT, Maurício. *Sor Juana, uma filosofia barroca*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001.

Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/sor-juana-una-filosofia-barroca-0/> Último acesso: 23/10/2015

BRESCIA, Pablo A.J. *Las razones de Sor Juana Inés de la Cruz*. Biblioteca Virtual Cervantes, 1999.

Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/las-razones-de-sor-juana-ins-de-la-cruz-0/> Último acesso: 23/10/2015.

BOUVIER, Virgínia M. *La Construcción de poder en Neptuno Alegórico y Ejercicios de la Encarnación*. In: Lorenzano, Sandra et al. *Aproximaciones a sor Juana*. México: FCE, Universidad del Claustro de sor Juana, 2005.

CANAVAGGIO, Jean. *Historia de la Literatura Española III: El Siglo XVII*. Barcelona, Editora Ariel, 1995.

CARPEAUX, Otto Maria. *O Barroco e o Classicismo por Carpeaux*. São Paulo, Leya, 2012.

CARPENTIER, Alejo. *Ensayos Selectos*. Buenos Aires, Corregidor, 2003.

CASTAÑEDA, James Agustín. *Festejo de Los Empeños de una Casa*. Newark, Juan de laCuesta, 2009.

CHÁVEZ, Ezequiel. *Ensayo de psicología de sor Juana Inés de la Cruz y de estimación del sentido de su obra y de su vida para la historia de la cultura y de la formación de México*. México: Fondo de la Cultura Económica, 1997.

CHIAMPI, Irlemar. *Barroco e Modernidade*. São Paulo, Perspectiva, 2010.

COLOMBI, Beatriz. *Le Respuesta y sus vestidos: Tipos discursivos y redes de poder em La respuesta a sor Filotea*. Dartmouth.edu. 1995.

Disponível em: <<http://www.dartmouth.edu/~sorjuana/Commentaries/Colombi/Colombi.html>> Último acesso em 12/05/2016.

COOLEY, Jennifer. *La Sombra Fugitiva: Sor Juana y un modelo femenino de laSubjetividad*. In: Lorenzano, Sandra et al. *Aproximaciones a sor Juana*. México: FCE, Universidad del Claustro de sor Juana, 2005.

CRUZ, Sor Juana Inés de la. *Obras completas, I. Lírica personal*. México: FCE,.

CRUZ, Sor Juana Inés de la. *Obras completas, III. Autos y Loas*. México: FCE, 2004.

CRUZ, Sor Juana Inés de la. *Obras completas, IV. Comedias, sainetes y prosa*. México: FCE, 2012.

DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o Barroco*. Campinas, Papirus, 2012.

FORCÉN, Gloria López. *Una comedia entre la aceptación del código dramático y la transgresión: "Los Empeños de una Casa" de Sor Juana Inés de la Cruz*Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid, 2000.

Disponível em:<<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero15/sorjuana.html> > Último acesso: 23/10/2015.

FRANCO, Jean. *Las Conspiradoras: La representación de la mujer en México*. México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

FUENTES, Carlos. *O espelho enterrado: reflexões sobre a América e o Novo Mundo*. Rio de Janeiro, Rocco, 2001.

FUNCK, Susana Bornéo. *O que é uma mulher?* In: Cerrados: Revista do programa de Pós-Graduação em Literatura. – Vol.1, N.1 (1992). Brasília, DF: Universidade de Brasília, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, 1992.

GLANTZ, MARGO. *Sor Juana y otras monjas: La conquista de la escritura*. Debate Feminista Vol. 5.1992.

Disponível em: <<http://www.debatefeminista.com/PDF/Articulos/sorjua1023.pdf>> Último acesso: 12/05/2016.

GLANTZ, MARGO. *Obra Selecta: Sor Juana Inés de La Cruz*. Prólogo. Biblioteca Ayacucho. México, 1994.

Disponível em: <<http://www.biblioteca.org.ar/libros/211689.pdf>> Último acesso: 12/05/2016.

GLANTZ, MARGO. *Sor Juana de la Cruz: Hagiografía ou autobiografía?* Biblioteca Cervantes, 1995.

Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/sor-juana-ines-de-la-cruz-hagiografia-o-autobiografia--0/>> Último acesso: 23/10/2015.

GLANTZ, MARGO. *Ruidos con la Inquisición*. Revista Fractal nº 6, 1997.

Disponível em: <<http://www.mxfractal.org/F6glantz.html>> Último acesso: 12/05/2016.

GÓNGORA, LUIS DE. *Soledades*. Madrid, Catedra, 2014.

GONZÁLEZ, ROSALBA UGALDE. *Le filosofía del amor de sor Juana Inés de La Cruz*. INMUJERES. México, 2008;

Disponível em: <http://cedoc.inmujeres.gob.mx/documentos_download/101081.pdf> Último acesso: 12/05/2016

GUINSBURG, J. CUNHA, N. *Teatro Espanhol do século de ouro*. São Paulo, Perspectiva, 2012.

IMBERT, ENRIQUE ANDERSON. *Historia de la literatura hispanoamericana*. México, Fondo de Cultura Económica, 1995.

JOSEF, BELLA. *O espaço reconquistado. Uma leitura*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1993.

JOSEF, BELLA. *História da Literatura Hispano-Americana*. Rio de Janeiro, Vozes, 1971.

LIMA, JOSÉ LEZAMA. *A Expressão Americana*. Tradução: Irlemar Chiampi. São Paulo, Editora Brasiliense, 1988.

LUCAS, FÁBIO. *Do Barroco ao Moderno*. São Paulo, Ática, 1989.

MARAVALL, JOSÉ ANTONIO. *La Cultura del Barroco: Una estructura histórica*. In: RICO, FRANCISCO et al. *Historia y Crítica de la Literatura Española*. Barcelona: Editorial Crítica, 1983

MENDEZ, María Águeda. *Las mujeres en la vida de AntonioNúñez de Miranda, confesor de sor Juana*. In: Lorenzano, Sandra et al. *Aproximaciones a sor Juana*. México: FCE, Universidad del Claustro de sor Juana, 2005.

MÉNDEZ PLANCARTE, Alfonso. *Estudio Liminar*. In: CRUZ, Sor JuanaInés de la. *Obras completas, III. Autos y Loas*. México: FCE, 2004.

MONGE, Felix, COLLARD, Andree y PARKER, Alexander A. Conceptismo Y Culteranismo. In: RICO, Francisco et al. *Historia y Crítica de la Literatura Española*. Barcelona: Editorial Crítica, 1983.

NERVO, Amado. Juana de Asbaje. 1919. Biblioteca Cervantes Virtual, 1910.

Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/juana-de-asbaje-contribucion-al-centenario-de-la-independencia-de-mexico--0/>> Último acesso em:23/10/2015.

OROZCO, Emilio. Barroco y Manierismo. In: RICO, Francisco et al. *Historia y Crítica de la Literatura Española*. Barcelona: Editorial Crítica, 1983.

PARKER, Alexander A. “Una interpretación del teatro español del siglo XVII”. In: RICO, Francisco et al. *Historia y Crítica de la Literatura Española*. Barcelona: Editorial Crítica, 1983.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo, Perspectiva, 2015.

PAZ, Octavio. *Sóror Juana Inés de la Cruz: as armadilhas da fé*. São Paulo, Mandarim, 1998.

PAZ, Octavio. *O Labirinto da Solidão*. São Paulo, Cosac Naify, 2014.

POU, Pablo Jauralde. *El Madrid de Quevedo*. Edad de Oro, vol.17. Madrid: 1998.

RAMA, Angel. *La ciudad letrada*. Arca. Montevideo, 1998.

Disponível em:

<<http://cmap.javeriana.edu.co/servlet/SBReadResourceServlet?rid=1MKBPG5N0-24J97YC-6MH>>

Último acesso em: 12/05/2106.

REYNA, Mariádel Carmen. *Intromisión en la Clausura*. In: Lorenzano, Sandra et al. *Aproximaciones a sor Juana*. México: FCE, Universidad del Claustro de sor Juana, 2005.

ROZAS, Juan Manuel. “Siglo de Oro: Historia y Mito”. In: RICO, Francisco et al. *Historia y Crítica de la Literatura Española*. Barcelona: Editorial Crítica, 1983.

SAAVEDRA, Miguel de Cervantes. *El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Madrid, Ediciones Castilla, 1967.

SALCEDA, Alberto G. *Introducción*. In: CRUZ, Sor Juana Inés de la. *Obras completas, III. Autos y Loas*. México: FCE, 2012.

SALOMON, Noël y CHEVALIER, Maxime. *Creación y Público: Para una sociología literaria de los Siglos de Oro*. In: RICO, Francisco et al. *Historia y Crítica de la Literatura Española*. Barcelona: Editorial Crítica, 1983.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Barroco: do quadrado à elipse*. Rio de Janeiro, Rocco, 2000.

SCHMIDHUBER DE LA MORA, Guillermo. *La primera dramaturga en lengua moderna. Sor Juana Inés de la Cruz*, 2005.

Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/portales/homero_aridjis/obra/la-primera-dramaturga-en-lengua-moderna-sor-juana-ins-de-la-cruz-0/> Último acceso: 23/10/2015.

TAPIÉ, Victor-Lucien. *O Barroco*. São Paulo, Cultrix, 1983.

TEODORO, Janice.

VALLÉS, Alejandro Soriano. *La Fe de sor Juana*. Dartmouth.edu. 1991.

Disponível em: <<http://www.dartmouth.edu/~sorjuana/Commentaries/Soriano/Soriano.htm>> Último acceso: 12/05/2016.

VIEIRA, Antonio. *Sermões: Tomo I*. São Paulo, Hedra, 2014.

VILLA, Augusto Vallejo. *El Acta de Bautizo de Inés, hija de la iglesia de la Parroquia de San Vicente Ferrer de Chimalhuacán*. In: Lorenzano, Sandra et al. *Aproximaciones a sor Juana*. México: FCE, Universidad del Claustro de sor Juana, 2005.

VOSSLER, Karl. *La Decima Musa del México: Sor Juana Inés de la Cruz, 1936*. Universidad de México.

Disponível em: <<http://www.dartmouth.edu/~sorjuana/Commentaries/Vossler/Vossler.html>> Último acceso: 23/10/2015.

WARDROPPER, Bruce W. *Temas y problemas del Barroco español*. In: RICO, Francisco et al. *Historia y Crítica de la Literatura Española*. Barcelona: Editorial Crítica, 1983.

WEIMER, Christopher Brian. *Sor Juana as Feminist Playwright: The Gracioso's Satiric Function in Los Empeños de una Casa*, 1992.

Disponível:<<https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/view/947>> Último acesso:
23/10/2015.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

7 – Anexos

Anexo A – HOLBEIN, Hans. *Os Embaixadores*. 1553. Tinta a óleo, Carvalho. 2,07 x 2,1 m.
National Gallery, National Portrait Gallery: Londres.



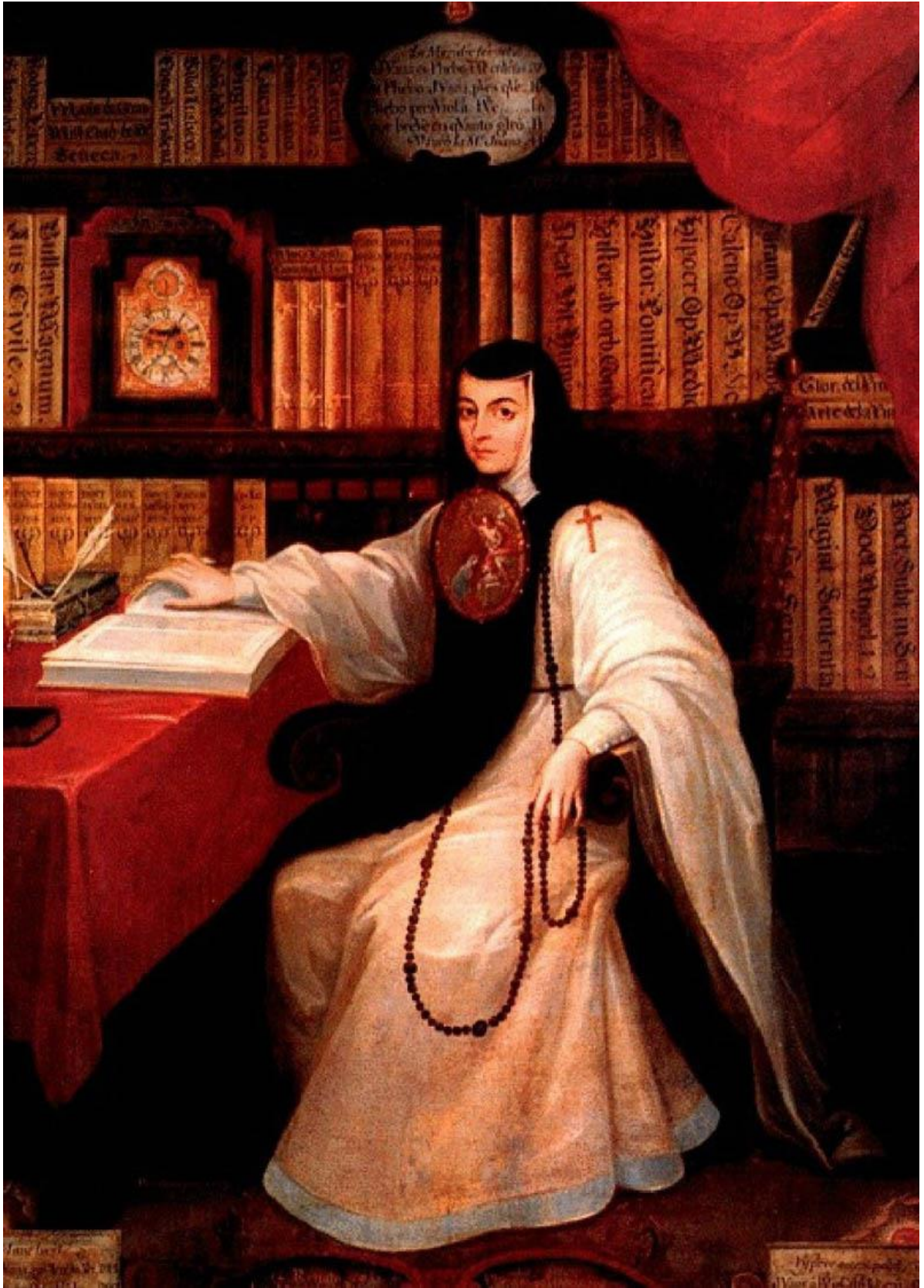
Anexo B – Anexo B – EL GRECO. *El entierro del Señor de Orgaz*. 1587. Óleo sobre tela.

4,80 x 3,60 m. Igreja de São Tomé: Toledo.



Anexo C – Anexo C – CABRERA, Miguel. *Retrato de Sor Juana*. 1750. Oil on Canvas.

3,90 x 5,50 m. Museu Nacional de História, Chapultepec Castle. Cidade do México.



Anexo D – Anexo D – Los Empeños de una Casa: Peça, Sor Juana Inés de la Cruz.

CASTAÑEDA, James Agustín. *Festejo de Los Empeños de una Casa*. Newark: Juan de La Cuesta, 2009.

Disponível em: < http://www.cervantesvirtual.com/portales/sor_juana_ines_de_la_cruz/obrador-din/los-empenos-de-una-casa--0/html/07a80f4a-6a7d-4029-8fd5-5a0017ec6fb6_2.html>

Último acesso: 24/07/2016.