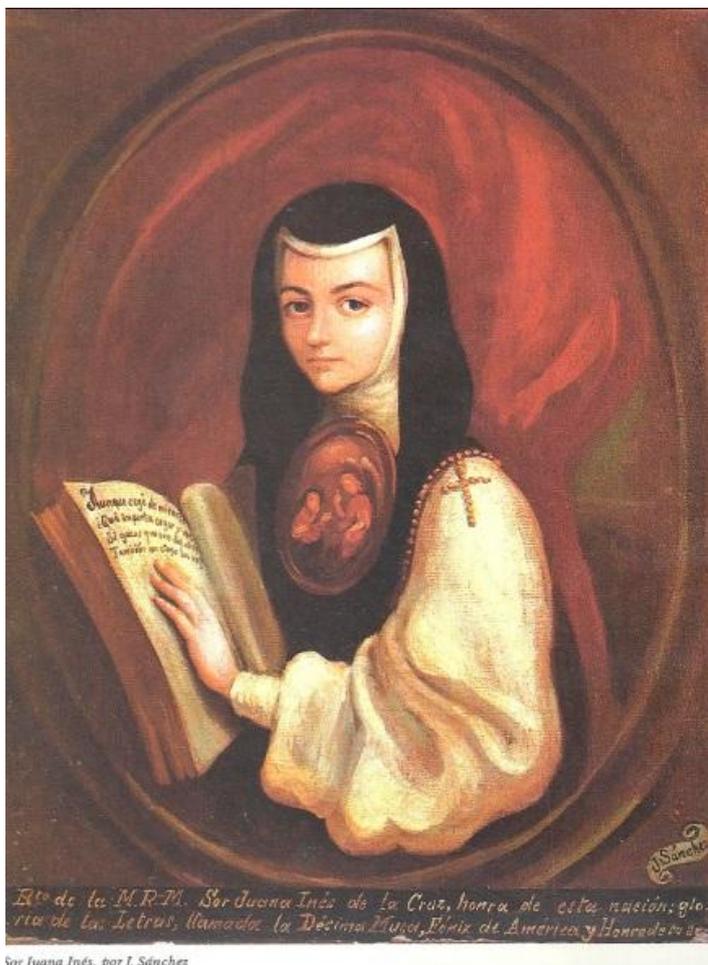




Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em Literatura
Dissertação de Mestrado

AS MÚLTIPLAS VOZES DE SÓROR JUANA INÉS DE LA CRUZ:
Um estudo de sua obra na leitura do auto sacramental *El divino Narciso*



SIMONE REBELLO ROCHA MANGUEIRA

BRASÍLIA

2014

SIMONE REBELLO ROCHA MANGUEIRA

**AS MÚLTIPLAS VOZES DE SÓROR JUANA INÉS DE LA CRUZ:
Um estudo de sua obra na leitura do auto sacramental *El divino Narciso***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Literatura.

Área de concentração: Literatura e outras Artes.

Orientadora: Profa. Dra. Elga Pérez-Laborde.

BRASÍLIA

2014

Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em Literatura

SIMONE REBELLO ROCHA MANGUEIRA

**AS MÚLTIPLAS VOZES DE SÓROR JUANA INÉS DE LA CRUZ:
Um estudo de sua obra na leitura do auto sacramental *El divino Narciso***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Literatura; área de concentração: Literatura e outras Artes.

Banca Examinadora:

Dra. Elga Pérez-Laborde – Orientadora
Instituto de Letras – TEL/UnB

Dr. Sidney Barbosa – Membro Interno
Instituto de Letras – TEL/UnB

Dr. Marcus Santos Mota – Membro Externo
Instituto de Artes – CEN/UnB

Dra. Sylvia Helena Cyntrão – Suplente
Instituto de Letras – TEL/UnB

Aprovado em: 28 de março de 2014.

AGRADECIMENTOS

Deixo aqui meus sinceros agradecimentos a todos que de alguma forma contribuíram para que a conclusão desse trabalho se fizesse possível.

A Deus, Pai de infinita bondade, por essa oportunidade de estudar sobre a vida de uma escritora, figura caleidoscópica, como sóror Juana Inés de la Cruz e em especial sua obra *El divino Narciso*, pois, não por acaso, cheguei até aqui. Sem Sua permissão e auxílio seria impossível.

Aos meus pais, Orlando e Elisabete, pela educação e oportunidades de estudo que me proporcionaram desde minha infância e por todo o apoio dispensado ao longo desse processo de realização do mestrado.

Ao meu marido, Alden, que sempre me incentivou no sentido de um contínuo desenvolvimento intelectual, por seu carinho, paciência e atenção ao longo dessa trajetória.

Aos meus filhos, Gabriella e Guilherme, pela amizade e carinho com que me facilitaram o percurso até a conclusão da dissertação.

Aos professores com que tive o prazer de estudar: Doutora Elga Laborde, Doutor Piero Eyben e Doutora Cristina Stevens.

Aos professores doutores Sidney Barbosa, Marcus Mota e Sylvia Cyntrão, pela aceitação do convite para comporem esta banca.

À *Universidad del Claustro de Sor Juana*, sediada na Cidade do México, por me haver recebido com a devida atenção e excelente atendimento e me proporcionado a possibilidade investigar e colher material de estudo para minha dissertação.

Aos críticos de sóror Juana Inés de la Cruz que produziram estudos, pois sem o auxílio de suas obras essa dissertação seria impensável. Quero mencionar os livros que foram imprescindíveis para conhecer e elaborar o contexto histórico e a crítica da obra *El Divino Narciso* de Soror Juana Inés de la Cruz em um contexto mais amplo que abraça além da obra principal do estudo como *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, de Octavio Paz; *Sor Juana, Dramaturga –Sus comedias de falda y empeño*, de Guillermo Schmidhuber.

À própria sóror Juana por haver nos deixado tamanho legado literário para nossa reflexão, conhecimento e crescimento em todos os sentidos.

Finalmente, à minha orientadora, Profa Dra Elga Pérez-Laborde, pela amizade, carinho, paciência na orientação e incentivo que tornaram esse trabalho factível.

*Óyeme con los ojos,
Ya que están tan distantes los oídos,
Y de ausentes enojos
En ecos, de mi pluma los gemidos;
Y ya que a ti no llega mi voz ruda,
Óyeme sordo, pues me quejo muda.*

Sor Juana Inés de la Cruz, "Amado dueño mío".

RESUMO

A presente dissertação está direcionada à leitura e análise do auto sacramental *El divino Narciso* (1691) de s^oror Juana Inés de la Cruz, uma das obras da literatura da língua espanhola no gênero das representações de *Corpus Christi*, dentro do processo de evolução do teatro. Para realizar tal tarefa, foram abordados conceitos estéticos do barroco, de gêneros como a *loa* e o auto sacramental, além de aspectos críticos, intertextuais, assim como vivenciais, históricos e sociais, que envolvem sua obra geral como poeta, dramaturga e mulher de vanguarda, considerada até mesmo uma precursora do feminismo em termos americanos. A pesquisa enfoca ainda, os temas contidos nesse auto, ligados à mitologia asteca e à clássica; ao mistério do dogma católico, à tentativa de evangelização, às alegorias, metáforas e outros recursos do barroco, presentes nesse texto teatral. Realizou-se a análise desse texto com o apoio teórico filosófico, dramático e poético de Walter Benjamin e de Jacques Derrida, numa reflexão moderna e contemporânea, respectivamente; do poeta Octavio Paz e do dramaturgo Guillermo Schmidhuber, nos contextos biográficos, líricos e teatrais.

Palavras-chave: Barroco. Auto sacramental. Feminismo. Sor Juana.

ABSTRACT

This dissertation presents the reading and analysis of the auto sacramental *El Divino Narciso* (1691) of Sor Juana Inés de la Cruz, a play of the Spanish literature drawn up for Corpus Christi, a Catholic celebration of great importance in the evolution of the theater. For this task, the aesthetics of the Baroque, from genres such as the *loa* and auto sacramental were covered, as well as critical and intertextual aspects, just as experiential, historical and social aspects, involving her general work as a poet, playwright and avant-garde woman. She is considered a precursor of American feminism, in a retrospective look with philosophical, poetic and dramatic theoretical support. The research also looks through the optics linked to Aztec and Classic mythologies; to Catholic dogma mystery, to tentative evangelization, to allegories, to metaphors and other resources of the Baroque. The theory of the philosophers Jacques Derrida and Walter Benjamin, as well as the studies of the poet Octavio Paz and of playwright Guillermo Schmidhuber were used as study support. **Keywords:** Baroque. Auto sacramental. Feminism. Sor Juana.

Keywords : Baroque , auto sacramental , feminism , Sor Juana.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
BREVE MEMORIAL	9
CAPÍTULO 1 – O BARROCO: A DINÂMICA DE UM MOVIMENTO ESTÉTICO...	12
1.1 ETIMOLOGIA	12
1.2 BARROCO E HISTÓRIA	13
1.3 BARROCO AMERICANO	19
1.4 BARROCO NA LITERATURA	21
1.5 BARROCO NOVO-HISPÂNICO	25
5 BARROCO E TEATRO	30
1.7 AUTO SACRAMENTAL COMO DRAMA SIMBÓLICO	32
1.8 PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA, DOGMA E LITERATURA	44
1.9 OCTAVIO PAZ NAS ARMADILHAS DE SÓROR JUANA	45
CAPÍTULO 2 – PERFIS DE SÓROR JUANA INÉS DE LA CRUZ	50
2.1 CONTEXTO HISTÓRICO	50
2.2 MULHER EM BUSCA DA LIBERDADE	57
2.3 FEMINISTA FORA DE CONTEXTO	63
2.4 MAIS DRAMATURGA QUE POETA	76
2.5 EM TORNO DA FREIRA	81
CAPÍTULO 3 – EM TORNO DE <i>EL DIVINO NARCISO</i>	85
3.1 O ESPAÇO CRÍTICO	85
3.2 WALTER BENJAMIN E O UNIVERSO MITOLÓGICO	106
3.3 APORIA E HOSPITALIDADE NO CONTEXTO DE NARCISO	110
CONSIDERAÇÕES FINAIS	121
REFERÊNCIAS	124
BIBLIOGRÁFICAS	124
ELETRÔNICAS	127
AUDIOVISUAL	129
AUDIO	129
IMAGEM DA CAPA	129

INTRODUÇÃO

Um dos objetivos da presente dissertação é a leitura e análise do auto sacramental *El divino Narciso* de sóror Juana Inés de la Cruz, uma obra dramática que precisa ser divulgada e examinada por seu cabedal de aspectos que até hoje, passados mais de trezentos anos, ainda está longe de esgotar seu estudo. Entretanto, para tal tarefa resultou importante percorrer os aspectos estéticos, vivenciais, poéticos, históricos e sociais, que envolve sua obra geral como poeta, dramaturga e mulher de vanguarda, considerada hoje, num olhar retrospectivo, uma precursora do feminismo.

A obra *Sor Juana de la Cruz o Las trampas de la fe* de Octávio Paz foi fundamental no desenvolvimento desse trabalho porque, como ele sugere, sua obra representa uma tentativa de restituição, segundo explicação final de seu prólogo, do mundo de sóror Juana:

[...] *mi ensayo es una tentativa de restitución; pretendo restituir a su mundo* (de sóror Juana), *la Nueva España del siglo XVII, la vida y la obra de sor Juana. A su vez, la vida y la obra de sor Juana nos restituye a nosotros, sus lectores del siglo XX, la sociedad de la Nueva España en el siglo XVII. Restitución: sor Juana en su mundo y nosotros en su mundo. Ensayo: esta restitución es histórica, relativa, parcial. Un mexicano del siglo XX lee la obra de una monja de la Nueva España del siglo XVII*¹ (PAZ, 1983, p.18, grifo do autor).

Trabalhamos com muitas outras obras na sua língua original, como a de Octavio Paz e a própria obra de Juana Inés de la Cruz, na edição em espanhol. Nesse contexto, as traduções que aparecem nas notas de rodapé sem qualquer referência são todas nossas, menos as do auto sacramental *El divino Narciso* que exige um domínio especial de tradução para a recriação poética, ou seja, ser poeta e ainda mais, ser poeta barroco.

Iniciamos o trabalho com o capítulo teórico sobre o Barroco com alguns de seus matizes, bem como sobre o conceito e origem dos autos sacramentais – em função da obra literária escolhida da ampla produção da escritora. Em geral, para a leitura e interpretação dos diversos aspectos abordados trazemos quatro autores significativos que serviram de base para análise e reflexão em diversos contextos: Pedro Calderón de la Barca (1600-1681), Walter Benjamin (1892-1940), Jacques Derrida (1930-2004) e Octavio Paz (1914-1998). Escritores

¹ Meu ensaio é uma tentativa de restituição; pretendo restituir seu mundo (mundo de sóror Juana), a Nova Espanha do século XVII, a vida e a obra sóror Juana. Sóror Juana por meio de sua vida e sua obra nos restitui a seus leitores do século XX, a sociedade da Nova Espanha no século XVII. Restituição: sóror Juana em seu mundo e nós em seu mundo. Ensaio: essa restituição é histórica, relativa, parcial. Um mexicano do século XX lê a obra de uma freira da Nova Espanha do século XVII.

todos, que permitem confirmar a universalidade, o peso histórico e a vigência do ato criativo comprometido com as verdades da época da poeta e sua vida.

Pedro Calderón de la Barca porque influenciou de forma significativa a autora com sua linguagem erudita e estilo; Walter Benjamin, porque em sua obra *A origem do drama barroco alemão* (1984) traz aspectos calderonianos que auxiliaram na análise da obra; Jacques Derrida por seus conceitos de aporia e hospitalidade, cujo sentido permite desvendar conflitos interculturais que Sórora Juana vivenciou e soube recriar no auto sacramental *El Divino Narciso*; e Octavio Paz por ser um estudioso da poeta mexicana com vistas à restituição do seu mundo, como antes citado.

No capítulo 2, como o próprio título expressa, – “Perfis de Sórora Juana Inés de la Cruz” – tratamos sobre algumas das várias facetas de Sórora Juana, ela como mulher, feminista, poeta, dramaturga e freira. Torna-se complicado separar exatamente um perfil do outro se tratando de um espírito complexo e irreverente como sórora Juana, mas essas mesmas características aparentemente contraditórias de sua personalidade a tornam um desafio permanente.

Nesse capítulo, discorreremos sobre ela como mulher porque foi uma figura a frente de seu tempo; feminista porque defendeu causas impossíveis e até hoje considerada a primeira feminista da América mostrando, novamente, sua posição de vanguarda; poeta pela sua poesia barroca erudita; dramaturga porque é uma autora prolífica, sem deixar de ser poética e a dissertação está direcionada para uma obra teatral; freira porque foi o caminho que encontrou para desenvolver-se intelectualmente como era seu profundo desejo sem deixar de ser irmã de suas pares, pois, também soube ser devota religiosa.

No capítulo 3, analisamos *El divino Narciso* enfocando a obra em seus variados aspectos, ligados à mitologia asteca e clássica, ao mistério do dogma católico, à tentativa de evangelização, às alegorias, metáforas e outros recursos do barroco, com o apoio de Benjamin e Derrida numa visão mais moderna e contemporânea, respectivamente.

Breve memorial

O percurso da pesquisa iniciou-se com a aquisição do tomo III das Obras Completas de Sor Juana Inés de la Cruz com seus autos e loas e o livro de Schmidhuber. A partir desse material houve a escolha de *El Divino Narciso* como obra principal desse estudo. Ao longo do curso a pesquisa foi-se construindo na medida de vivenciar experiências diversas com as disciplinas, as bibliografias e a participação em eventos internacionais, que propiciaram um

envolvimento temático maior. Durante essa etapa oportunizou-se a participação em quatro congressos internacionais:

- a) No Congreso Internacional Extraordinario de la AITENSO – Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro com o tema *El teatro barroco: textos y contextos*, na Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), em Vitória – ocasião em que foi apresentada parte da pesquisa sob o título *Lo sagrado y lo profano en la obra El divino Narciso*, publicada posteriormente na edição de internet e também nas Actas Selectas del Congreso em formato de livro *El teatro barroco: textos y contextos*.²
- b) Em duas edições do Congreso Internacional de Humanidades. Palabra e Cultura na América Latina: Heranças e desafios: na XV, no Chile, em 2012, cujo tema era “Valores y creencias en el contexto sociolingüístico y cultural latino-americano” com o artigo *Loa El divino Narciso: Estrategia Teatral para Evangelización de América*³; e
- c) Na XVI no Brasil, em 2013, sob o lema “O poder da comunicação em contextos latino-americanos” com o artigo intitulado *O comunicado literário/feminista de sórora Juana Inés de la Cruz*, em processo de publicação na Revista Contextos.
- d) Nas III Jornadas del Teatro del Siglo de Oro Español y Novohispano, no México em outubro de 2013, dentro do tema “Dramaturgia y teatralidad en el Siglo de Oro: El teatro y las artes”, com artigo *Estructura y aporía en la obra El divino Narciso*, sob o foco teórico de Derrida, que passou a fazer parte de um capítulo desta dissertação com a intenção de incursionar numa leitura contemporizadora da obra.

Estar nas terras de sórora Juana demonstrou-se ocasião favorável para compra de muitos livros nas livrarias e nos sebos ou “librerías de viejos” como denominam os hispânicos, que auxiliaram no fechamento da dissertação, além de verificar em suas fontes aspectos presentes na obra *El divino Narciso*, como a presença da Quetzalcóatl nas Pirâmides do Sol e da Lua e poder visitar e colher muito material na Universidad del Claustro de Sor Juana.

O poema de Guillermo Schmidhuber de la Mora contido no prólogo de sua obra *Sor Juana, Dramaturga* retrata essa sórora Juana multifacetada e desafiadora, que permite acessar a obra *El divino Narciso* como o corolário da pesquisa. Seu autor explica o estudo que deu

² Vitória: PPGL AITENSO, 2014, pp. 281-294.

³ Disponível em: <<http://revistas.umce.cl/Comunicaciones/article/view/59/70>>. Acesso em: 19 jul. 2013.

origem à obra sobre a freira dramaturga, como sua contribuição pessoal para a celebração barroca e pós-moderna do *Terceiro centenario da morte de sor Juana 1695-1995*. Ele anuncia: “Durante esse ano (1995), minha esposa e eu demos várias conferências de festejo barroco a duas vozes, cujo final terminava com estas palavras [que é o poema] que incluo como arremate deste prólogo: [...]” (SCHIMIDHUBER DE LA MORA, 1996, p. 9).

Este festejo propone en el Sarao final que sor
 Juana es la mezcla
 y la unidad,
 el producto
 y la génesis,
 lo criollo
 y lo mestizo
 el pueblo
 y la individualidad de mujer
 la monja virgen
 y la matriarca de la mexicanidad,
 una poeta
 y la primera de nuestras voces nacionales.
 Al cerrarse este festejo barroco,
 proponemos que los siglos de oro de la
 literatura hispana no terminen con la
 muerte de Calderón de la Barca en 1681,
 como tradicionalmente se hace,
 sino con la muerte de sor Juana en 1695,
 para así incluir entre tantos ingenios, a
 una mujer genial.

¡Viva sor Juana! (SCHIMIDHUBER DE LA MORA, 1996, p. 10).

CAPÍTULO 1 – O BARROCO: A DINÂMICA DE UM MOVIMENTO ESTÉTICO

Devemos provar que em torno de uma só imagem pode-se construir uma poética. [...] É preciso entrar no reino poético para tornar-se sensível à sua coerência.

Gaston Bachelard (1998)

1.1 Etimologia

Habitualmente, considera-se o termo “barroco” proveniente de “pérola irregular ou imperfeita”, um término de origem ambígua e obscura. Há possibilidade de se derivar do português antigo, do espanhol, do árabe ou do francês.

Outra possibilidade parece ter sua origem na fórmula mnemotécnica “Baroco”, usada pelos escolásticos para designar um dos modos do silogismo, o que daria ao vocábulo um sentido pejorativo de raciocínio estranho, que confunde o falso com o verdadeiro.

A palavra rapidamente se incorporou às línguas francesa e italiana, mas nas artes plásticas, só foi usada no fim do período barroco, quando novos classicistas começaram a criticar excessos e irregularidades de um estilo que já era visto como decadente.

No próprio local de origem, na Itália, durante muito tempo o Barroco foi considerado como o período em que a arte chegou ao seu nível mais baixo, avaliada como pesada, artificial, de mau gosto e dada a extravagâncias e contorções injustificáveis e incompreensíveis.

A amenização dessa carga pejorativa ligada ao conceito do Barroco só começou em meados do século XIX a partir dos estudos de dois suíços: o historiador e professor de história da arte Jacob Burckhardt e de um dos mais influentes historiadores de arte Heinrich Wölfflin. Este o descreveu contrapondo-o ao Renascimento e definiu cinco traços principais: o privilégio da cor e da mancha sobre a linha; a profundidade sobre o plano; as formas abertas sobre as fechadas; a imprecisão sobre a clareza; e a unidade sobre a multiplicidade. Pareceu-lhe, com as artes visuais como foco principal em sua teoria, que havia entre os barrocos um forte desejo de atingir uma unidade sintética em suas obras, coordenando e subordinando os elementos díspares na direção de um conjunto unificado com reflexão na busca por princípios de composição mais eficientes.

1.2 Barroco e História

Barroco é um estilo artístico. Surgiu entre o final do século XVI e meados do século XVIII, inicialmente na Itália, e propagou-se pelos países católicos da Europa e da América.

Barroco é a arte do claro-escuro, de contrastes, paradoxos e afirmações faiscantes. Para alguns críticos, o barroco não oferece a resposta da arte à história, mas um momento da história da arte em que o barroco representa o ponto extremo de um processo de refinamento estético iniciado no Renascimento.

Seu estilo correspondente ao absolutismo e à Contra-Reforma, está marcado por seu esplendor exuberante. De certa maneira o Barroco foi uma continuação da Renascença, pois ambos os movimentos compartilharam de grande interesse pela arte da Antiguidade clássica, apesar de interpretá-la de forma diferente.

O Barroco trata dos mesmos temas que o Renascimento, porém demonstra maior dinamismo e dramaticidade, contrastes mais fortes, exuberância, realismo e uma tendência ao decorativo. Expressa uma tensão entre a materialidade opulenta e as demandas de uma vida espiritual.

O contraste violento entre severidade e dissolução aparece em todas as manifestações da Idade Barroca – século XVII – e é comum a todos os países e todas as classes. Algumas vezes se destacou a extrema religiosidade da época e sua sensualidade não menos extrema (PAZ, 1983, p. 105).

Entretanto, Paz comenta que, o caso da sociedade barroca do século XVII não é único: rigorismo e libertinagem, pessimismo radical e sensualidade exaltada, ascetismo e erotismo, são atitudes que geralmente se dão juntas. Há várias correspondências entre os maneirismos artísticos, e as conjunções de signos de *corpo* e *não-corpo*. Nas épocas antibarrocas há uma rígida separação entres esses dois signos, a matéria e o espírito. Esta separação, na esfera da arte, se expressa como uma clara distinção entre o desenho e a cor. Os períodos maneiristas, pelo contrário, o mesmo nos domínios da arte e do pensamento que nos da moral e do erotismo, estão regidos pelo princípio de *coincidentia oppositorum*.⁴

⁴ Segundo Nicolau de Cusa (1401-1464), a "unidade dos contrários", a *coincidentia oppositorum*, ou "unidade suprema", é o próprio Deus. A divindade é a possibilidade de todas as coisas, *opossesit (posse-est)*, isto é, o "poder ser" de um modo real e absoluto. Mas essa potência não se resume nem a um *maximum* nem a um *minimum*, porque abarca todas as manifestações possíveis do ser. No infinito, o número máximo coincide com o mínimo, porque nada no infinito pode ter limite, isto é, se transformar em uma unidade quantificável, pela mesma razão que não pode haver dois infinitos. Deus é, assim, o ponto de convergência de todas as oposições, de todas as contradições, de todas as contrariedades e graus possíveis. Por isso, o homem desejoso de elevar sua alma até a unidade suprema deve renunciar a toda afirmação e a toda negação. Deve meditar a ponto de privar-se das mais fundamentais contrariedades em seu espírito, e então Deus aparecerá aos poucos, como a água

Há pesquisadores que consideram o Barroco não apenas um estilo artístico, mas todo um período histórico, todo um novo modo de entender o mundo, o homem e Deus. Persiste no estilo Barroco um respeito pela tradição clássica, mas também um desejo de superá-la com a criação de obras originais dentro do contexto social e cultural modificado em relação ao período antecedente.

A orientação da igreja na direção de produzir uma arte que interagisse com o povo, baseada no apelo para o sensacionalismo e para uma emocionalidade intensa influencia na arte. O Barroco surge nesse ambiente ambíguo em que se pregava a fé, mas se utilizava de tudo para a sensibilização sensorial do público leigo. As imagens naturalistas se tornam meio de serem imediatamente compreendidas pelos incultos, apesar da utilização de recursos dramáticos e de ilusionismo com efeitos grandiosos e teatrais com foco no apelo visual e emotivo para estimular a piedade e a devoção. Por isso, verificamos os grandes painéis dos tetos nas igrejas de estilo barroco se abrir para visões do paraíso, cheia de santos, anjos e do Cristo.

Por um lado, as monarquias absolutistas se mostram importantes para a formação da arte barroca porque procuravam construir palácios monumentais para exibir o poder e a grandeza dos Estados centralizados. O Palácio de Versalhes que Luís XV construiu na França é o maior exemplo disso.

Por outro lado, surge o início da afirmação da burguesia como classe economicamente influente que passou a se educar e abrir um novo mercado para a arte. Entretanto, tinha preferências estéticas diferentes da nobreza e se tornou importante para a formação de escolas barrocas ligadas ao realismo.

Outra vertente, ainda, foi o surgimento de um renovado interesse no mundo natural e uma ampliação dos horizontes culturais por intermédio da exploração do globo e do desenvolvimento da ciência que atraíram uma consciência da insignificância do homem em meio à imensidão do universo e da complexidade da natureza. A filosofia se mostra importante nesse aspecto.

No campo da economia, há o despontar da formação de um sistema de mercado internacional por meio do desenvolvimento do sistema colonial nas Américas e Oriente, com bases na escravidão para seu movimento. Com a entrada de grande quantidade de ouro, prata

e diamantes das colônias na Europa, o sistema mercantil enriqueceu o continente, modificou as relações sociais e políticas e financiou um grande florescimento artístico.

No período principal da vigência do Barroco foi nos séculos XVII e XVIII, numerosas mudanças continuaram marcando a situação política europeia juntamente com um conflito constante. No período entre 1562 e 1751, não houve paz na Europa exceto por quatro anos. Inclusive houve a Guerra dos Trinta Anos, (1618-1648) com envolvimento de nove Estados europeus, desencadeada pela disputa entre católicos e protestantes, mas que logo se transformou em questões dinásticas e nacionalistas. Na conclusão do confronto, a Paz de Vestfália colaborou com o fortalecimento de Estados absolutistas e enfraqueceu outros, mas reconheceu a impossibilidade de reunificar o Cristianismo, que foi deslocado como força política pelas realidades práticas da política secular.

Nesse contexto de mudanças efervescentes se juntaram à religião, à filosofia moral e às ciências para estudarem a adaptabilidade dos indivíduos nessa realidade e pesquisar a natureza e motivações do ser humano com foco na descoberta da melhor doutrinação religiosa e melhor controle das massas pelas elites.

Nessa ocasião, segundo o historiador José Antonio Maravall (1911-1986), a cultura da época valorizava o autoconhecimento como um caráter tático, racional e utilitarista porque a partir deste se alcançaria o autodomínio e seria possível conhecer o íntimo de todos os homens para dominar a natureza e o ambiente social mais facilmente.

Esse autoconhecimento possibilitaria também que se fizessem previsões sobre tendências e comportamentos futuros, individuais e coletivos, para aproveitar oportunidades e evitar desgraças. Nesse sentido, a cultura barroca pode ser considerada pragmática e regulada pela prudência. Diversos políticos e moralistas barrocos a enalteceram como meio de se manter alguma ordem e controle num mundo em eterna mudança.

Houve um intenso estudo da anatomia humana e sua ampla divulgação em livros científicos e gravuras atraiu a atenção dos artistas. Multiplicaram-se representações do corpo morto em detalhe, e a descrição artística da morte e dos cadáveres e esqueletos utilizaram-se para meditar sobre o porquê da existência e da condição humana.

O mesmo impulso científico fomentou o interesse pela psicologia e pela análise das emoções e motivações por meio da fisionomia física do indivíduo, reputada como reflexo do estado de espírito.

Embora a religião ainda preservasse uma grande ascendência sobre as pessoas, o crescente racionalismo e o pragmatismo promovido pela ciência e pela nova realidade política

a fez declinar. Foram desafiadas antigas crenças profundamente enraizadas. Era a época chamada de revolução científica.

O Renascimento preparou um ambiente propício para a disseminação de novas ideias sobre ciência e filosofia e fica aberta a dúvida sobre a natureza do conhecimento e suas relações com a fé, a razão, a autoridade, a metafísica, ética, política, economia e ciência natural. O questionamento marca as obras de grandes cientistas e filósofos como Descartes, Pascal e Hobbes, cujas bases fornecem um novo método de pesquisa e um novo modo de pensar. As pesquisas centradas no racionalismo expandido para todos os domínios do entendimento e da percepção repercutem na maneira como o homem via a si mesmo e o mundo.

Esse espírito analítico da época também influenciou na teoria da arte, fortalecendo uma tendência que se iniciou suavemente no século XVI. As academias de arte apareceram no período barroco, se fundou o academicismo, método de ensino normatizado que teve grande influência sobre toda arte europeia pelos séculos que viriam.

Para Pierre Félix Bourdieu (1930-2002), a criação do sistema acadêmico contribuiu para a formulação de uma teoria em que a arte era uma encarnação dos princípios da beleza, da verdade e do bem. A ênfase no virtuosismo técnico e na referência aos modelos da Antiguidade Clássica, que ligavam arte e ética, desencadeou uma visão de ordem social concebida em fundamentos morais e do artista como um pedagogo, um erudito e um humanista.

As academias, que se multiplicaram pela Europa e Américas a fins do século XVII, foram importantes para a elevação do status profissional dos artistas. Não estavam mais próximos aos artesãos, mas, perto dos intelectuais.

Apesar de todo esse histórico sobre o Barroco, críticos e historiadores de arte contemporâneos contestam sua existência como movimento artístico. Afirmam que o termo nunca existiu durante o período referido, que entre 1580 e a metade do século XVIII, nenhum texto ou obra denomina-se barroco.

Entretanto, o conceito de barroco mudou a partir dos estudos de Heinrich Wölfflin, em seu livro *Reinassance und Barock* (1888), hoje já não está unicamente como o estilo depois do Renascimento e anterior ao Classicismo, mas foi enriquecido por uma compreensão mais profunda e uma apreciação maior.

Numa visão geral, o Renascimento buscava criar, por meio da arte, um mundo de formas idealizadas e purificadas de suas imperfeições e idiossincrasias individuais, dentro de

uma concepção fixa do universo. Contrário a isso, durante o Barroco, a mutabilidade das formas e da natureza e o dinamismo de seus elementos concentraram a atenção. Ainda que os modelos do Classicismo idealista sejam uma referência importante, a interpretação barroca lhe trouxe uma feição em muitos pontos anticlássica, pela ênfase da emoção, no drama, no movimento, no ostentoso e no teatral. Também, por sua grande ligação ao ornamento complexo e ao virtuosismo, por seu registro das formas com suas imperfeições naturais e pela liberdade concedida ao artista para experimentar a conciliação da realidade com o mundo transcendental.

As construções monumentais erguidas durante o período barroco, como os palácios e os grandes teatros e igrejas, inclusive os planos ambiciosos de reurbanização de cidades inteiras, buscavam impactar os sentidos por sua exuberância e grandiosidade. Propunham, em realidade, uma integração entre várias linguagens artísticas e prendia o observador numa catarse, retórica e apaixonada.

Para Nicolau Sevcenko, brasileiro, paulista e doutor em História Social, nenhuma obra de arte barroca pode ser analisada de forma apropriada, se está desvinculada de seu contexto por sua natureza sintética, aglutinada e envolvente. Entretanto, segundo o pesquisador, a dificuldade de análise de todas essas características reside na complexidade de suas definições por serem aplicáveis para alguns outros estilos além do Barroco aliado à ausência de uniformidade em seu uso entre os historiadores da arte. Isso prejudica muito a compreensão do estilo como um movimento unificado (MASSAUD, 2004, p. 52-53).

Em princípio, Sevcenko parece demonstrar que existiu pouca unidade em tudo o que comumente se denomina “arte barroca”. Ao mesmo tempo em que o conceito “barroco” tem sido transportado para áreas alheias à arte, como a política, a psicologia, a ética, a história e a ideologia social, ou seja, vai além de ser um estilo artístico, mas caracteriza um período histórico.

No entanto, há o conceito “barroco” como qualificativo genérico independente da época em que aparece periodicamente na história da arte e da cultura desde tempos remotos até a contemporaneidade, em oposição à sua antítese, o “clássico”.

Muitos críticos consideram o Barroco, mais do que um estilo particular, um princípio constante na história da arte e da cultura que enfatiza o drama, o contraste, a vitalidade exuberante, o exagero, em contraposição periódica com o princípio classicista que prima pela economia, equilíbrio e harmonia.

Escritores modernos e contemporâneos têm retornado a princípios formais e estéticos “barrocos” para salientar sua diferença em relação à escola clássica. Percebe-se que ao longo

do século XX vários escritores retornam a princípios formais e estéticos “barrocos” ao fazerem uso de recursos retóricos tipicamente encontrados nas artes visuais e literárias do século XVII, que pouco ou nada se relacionam ao clássico.

O professor Gregg Lambert, PhD em Literatura Comparada com ênfase em Teoria Crítica, argumenta que um “design barroco” fica claro na contemporaneidade quando se usa metalinguagem, a intertextualidade, a “pintura dentro da pintura”, ou o texto dentro do texto.

Michel Foucault (1926-1984) ressalta essa transformação epistemológica quando disse que no período moderno os limites da verdade já não se encaixam nas categorias clássicas. Isso significa que, atualmente, existe uma forma de conhecimento que está permanentemente se expondo a sua própria anulação pela retórica.

A hipótese de um retorno ao Barroco parece mais plausível ao perceber-se que é muito mal estabelecida a própria definição do barroco histórico. Inclusive supõe-se que o Barroco como uma entidade particular trata-se mais de um artefato, de uma ficção da crítica, que de uma realidade viva.

Esse problema de definição do Barroco deriva, em parte, de sua heterogeneidade, das numerosas abordagens entre as várias regiões em que foi cultivado e entre os artistas individualmente. No caso de Juana Inés, como verificaremos mais adiante, em virtude dessa heterogeneidade, ela pode ser considerada, simultaneamente maneirista e barroca, conceptista e cultista porque consegue captar a diversidade e se multiplicar em estilos e identidades, inclusive, conflitantes, como as alcunhas que lhe atribuem: freira jerônima, poeta americana, Décima Musa, Fênix da América ou Fênix Mexicana.

Apesar de tantas contradições internas e discórdia entre a crítica a respeito de sua definição, por uma necessidade prática o conceito de Barroco permanece válido na vasta maioria da literatura especializada, e por mais acalorados que pareçam os debates, sua legitimidade raramente é posta em questão.

Existe uma grande polêmica quanto ao encerramento do período barroco. Seu início não possui tantas contestações e se fixa na passagem do século XVI para o XVII. Algumas apontam do fim do século XVII para o início do século XVIII, outras assinalam seu término em meados do século XVIII e há outras, ainda, que vão mais à frente.

Parte dessa polêmica permanece por causa da indefinição do Rococó, corrente que surgiu em meados do século XVIII e a crítica não decidiu se representa a fase final do Barroco ou se é um estilo independente. Na Europa, o Barroco estava definitivamente enterrado no início do século XIX, porém escolas provincianas na América, como em alguns pontos do Brasil, utilizaram-se da técnica barroca até o início do século XX. Desse modo, faz-

se uma tarefa árdua indicar quando termina o Barroco, pois cada região se desenvolveu ao longo de linhas próprias e os conceitos definidores dos estilos ainda são imprecisos e controversos.

1.3 Barroco americano

Em virtude da colonização da América por países europeus, o Barroco transportou-se para o Novo Mundo onde encontrou um terreno especialmente favorável nas regiões dominadas por Portugal e Espanha, ambos países monárquicos e católicos, por extensão sujeitos à Roma e adeptos do Barroco contra reformista mais típico.

Artistas europeus migraram para a América com a grande penetração de missionários católicos e fizeram escola, muitos eram artistas habilidosos. Criou-se um Barroco multiforme e influenciado pelo gosto popular. Os principais centros cultivadores do Barroco americano foram Peru, Equador, Paraguai, Bolívia, México e Brasil.

Houve um especial interesse pelo “Barroco missioneiro”, no Brasil, Bolívia, Argentina e Paraguai em aldeamentos indígenas organizados por missionários católicos com o objetivo de convertê-los à fé cristã e aculturá-los ao modo de vida ocidental. Para isso houve a formação de um Barroco híbrido com influência da cultura nativa, onde surgiram muitos artesãos e músicos índios, até literatos, alguns de grande habilidade e talento próprio.

Converteram-se muitos silvícolas, criou-se uma forma de devoção mestiça, carregada de misticismo, superstição e teatralidade que se desenvolvia com missas festivas, concertos sacros e autos de mistérios.

Em Cuzco, a participação de índios incas mostrou um povo de sofisticada cultura com sua própria contribuição estética. Produziu-se uma escola original, sincrética e de tendência fortemente ornamental, cuja influência espalhou-se a partir do século XVII por todo Vice-Reino do Peru e até hoje permanece em atividade, com poucas modificações em seus princípios estéticos.

O Barroco parece resistir e torna-se cada vez mais popular, tanto em sua manifestação histórica como em suas atualizações. Muitos autores latino-americanos consideram que o Barroco permanece vivo. Interpretam-no como um princípio organizador específico em seus países e o percebem como uma manifestação de autenticidade e originalidade de suas culturas, que entendem ser “neobarrocas” por serem regidas pelos princípios da poesia, do exotismo, do excesso visual, da alegria, da originalidade e da mestiçagem.

A Contra Reforma deu grande atenção à imaginária sacra por causa da tradição que afirmava que as imagens de santos, pintadas ou esculpidas, eram intermediárias na comunicação dos homens com as esferas espirituais.

Essa imaginária era elemento central no culto católico e fazia parte de um conjunto de instrumentos usados para invocar emoções específicas nos fiéis e levá-los à meditação espiritual. O cardeal italiano Gabrielle Paleotti faz um tratado teórico em que defende a ideia de que as imagens ofereciam ao fiel inculto a *Biblia pauperum*, uma espécie de Bíblia virtual, que possuíam uma função pedagógica e seu paralelo com o sermão verbal. Entretanto, considerou também a função da *excitatio*, possibilidade de mexer com a imaginação e as emoções do povo, transferindo para arte sacra a tipologia da retórica.

As imagens deveriam ser instrutivas e moralmente exemplares para os fiéis, com o fim de persuadi-los. Por meio da transmissão da fé “correta” aos devotos, o artista teologizava, e o espectador em movimento pela igreja transformava-se em peça do cenário deste teatro de fé, no qual foi fundamental a participação de Sórora Juana.

O teorema jesuítico pós Concílio de Trento e sua nova concepção da imagem em si, os modelos romanos, a representação do poder e a liturgia encontram-se e fundem-se numa síntese: sem a imagem perfeita não há fé correta. A nova ênfase dada às imagens une-se uma visão da sociedade. As mudanças ocorridas até 1600 levaram à construção de uma nova perspectiva eclesiástica e iconográfica que se transformou no ilusionismo perspectivista com elementos de emotividade irracional e transformação plástica de conceitos teológicos intransigentes.

Dentro dessa ótica, surgiu o “sacro monte”, gênero de composição grupal concebido pela Igreja e rapidamente difundido por outros países. Trata-se de um conjunto que reproduz a Paixão de Cristo ou outras cenas piedosas, com figuras multicoloridas em atitudes realistas e dramáticas em um arranjo teatralizado, e destinadas a comover o público.

Com o mesmo espírito, desenvolveu-se um instrumental pedagógico católico inserido nas próprias construções com cenários nos quais eram inseridas as estátuas a fim de criar ainda maior ilusão de realidade, numa concepção verdadeiramente teatral. Algumas vezes, tal composição grupal era confeccionada para ser movida e transportada sobre carros em procissões, criando-se as estátuas de roca em madeira. Para aumentar o efeito mimético, muitas possuíam membros articulados, para que pudessem ser manipuladas como marionetes, assumindo um gestual evocativo. Com o mesmo fim, usavam roupas que imitavam pessoas vivas, pintura para assemelharem-se à pele humana, olhos de vidro ou cristal, lágrimas de resina brilhante, dentes e unhas de marfim.

Existe, ainda, a visão do fantástico no contexto americano. O conceito e a agudeza são as sereias e os hipogrifos⁵ da linguagem, as equivalências verbais das fantasias da natureza. Nesse amor pela estranheza reside tanto o segredo da afinidade da arte barroca quanto a sensibilidade *crioula*⁶ como a razão de sua fecundidade estética. Para a sensibilidade barroca o mundo americano era maravilhoso não somente pela sua geologia desmensurada, sua fauna fantástica e sua flora delirante senão pelos costumes e instituições peregrinas de suas antigas civilizações. Desde o princípio, entre todas as maravilhas americanas, havia uma que exaltava os crioulos.

No século XVII, a estética da estranheza expressou com uma variedade de euforias o estranhamento de ser crioulo. Nesse entusiasmo descobre-se um ato de compensação. A raiz dessa atitude é a insegurança psíquica. Visão inversa dos franceses desse mesmo século, os crioulos viam a si mesmos não como a confirmação da universalidade que encarna cada ser humano, mas como a exceção que é cada um.

1.4 Barroco na Literatura

Depois das guerras e tumultos sociais e religiosos do início do século XVII, a literatura desenvolveu-se em vários países e serviu de base para a literatura moderna. Na Itália surgiu a corrente Marinista com o Giambattista Marino; na Península Ibérica e colônias americanas, o Cultismo e o Conceptismo de Luis de Góngora, Francisco Quevedo, Padre Antônio Vieira e Gregório de Matos enriqueceram a língua literária do Barroco; na França os ícones são Molière, Racine, Boileau e La Fontaine; nos Países Baixos foi a Idade de Ouro da poesia com Henric Spieghel, Joost van den Vondel, Daniël Heinsius e Gerbrand Bredero; na Inglaterra aparece a poesia metafísica por John Dryden, John Milton, John Donne e Samuel Johnson.

A razão do seu surgimento radica no conflito existente entre a tradição clássica do Renascimento e as novas descobertas da ciência, as mudanças na religião e o desejo de inovar.

⁵ Hipogrifos são criaturas imaginárias híbridas, de aparência metade cavalo e metade águia, que se assemelha a um cavalo alado.

⁶ Crioulo se origina do termo castelhano “*criollo*”; ou do francês “*créole*”; ou ainda do italiano “*creolo*” como substantivo possui o significado de descendente de pais europeus, nascido fora da Europa, especialmente descendentes de espanhóis na América colonial. Como adjetivo, “*crioula*”, significa que é característico da cultura e da tradição de um país hispano-americano. Os filhos dos grandes aristocratas europeus – em especial espanhóis – que tinham filhos nascidos nas terras americanas chamavam a seus filhos de “*criollos*”.

Havia uma necessidade cristã de rejeitar o modelo clássico por sua origem pagã, considerada uma influência corruptora e enganosa.

Há autores que consideram a presença do maneirismo nesse contexto. Entretanto, outros, consideram que o maneirismo, longe de constituir um estilo intermediário entre o renascentista e o barroco, é uma modalidade deste último. Segundo um desses críticos, o maneirismo seria o componente engenhoso, intelectual, paradoxo do barroco, tal como o representam Donne, Herbert, Sponde e Quevedo. O outro componente, que Warnke chama de “High Baroque”, é o gongorismo dos manuais antigos de literatura mexicana: um modo “decorativo, exclamatório, extravagante, tipificado por Crashaw, Marino, D’Aubigné, Góngora [...]” (WARNKE, 1972 *apud* PAZ, 1983, p. 75) As diferenças entre uma e outra maneira já eram conhecidas e podem, segundo Paz, resumir-se da seguinte forma: a primeira modalidade, o maneirismo, é conceitual, paradoxal, filosofante; a segunda, “*high baroque*” ou gongorismo é metafórica, pictórica e acentuadamente estética. Na primeira triunfa o conceito; na segunda, a imagem. Uma dirige-se ao intelecto, outra a vista e aos sentidos.

Um dos críticos, Erwin Panofsky, assinala que “é muito difícil separar as características realmente novas e diferentes da soma total dessa literatura e quase impossível condensá-las em um só conceito” (PANOFSKY, 1968 *apud* PAZ, 1983, p. 75).

O trânsito do estilo renascentista ao maneirista transcorre insensível, o mesmo acontece na paisagem do maneirismo ao barroco. Há elementos maneiristas no barroco – inclusive se poderia dizer que o barroco oferece uma nova combinação dos elementos maneiristas – assim como se encontram traços barrocos no maneirismo. No entanto, para introduzir um pouco de ordem convém, segundo Paz, separar o maneirismo do barroco. O primeiro é consequência extrema do Renascimento, tanto na sua negação quanto no seu exagero. Ao mesmo tempo, é o antecedente necessário do barroco. No entanto, Paz aconselha tomar tudo isso com cautela. Não se devem prender às diferenças entre o maneirismo e o barroquismo, pois são estilos fronteiros que às vezes se confundem. A linha divisória entre um e outro é indefinida e há uma zona em que, como no poema famoso, “*no es agua ni arena/la orilla del mar*”⁷ (PAZ, 1983, p. 76). Schimdhuber designa esse período como detentor das duas vertentes: o barroco e o maneirismo e para ele, sóror Juana pertence às duas.

Maneirismo e barroco representam o triunfo da subjetividade do criador ante a dupla tirania do princípio estético e do modelo natural. Conforme Paz afirma, existe a aparição periódica de tendências maneiristas e classicistas na história da literatura do Ocidente, desde

⁷ Não é água nem areia/a beira do mar.

Licofrón⁸ até Mallarmé e Pound, que revela uma série de ritmos na história dos estilos. Sua relação com as mudanças históricas e sociais é menos clara. De alguma maneira, para esse autor, os períodos maneiristas correspondem a épocas de crise e mesmo assim, há uma relação manifesta entre a emersão do subjetivismo e as diferentes expressões que assumiu o maneirismo como barroquismo, romantismo, simbolismo e vanguardismo.

As semelhanças entre a doutrina estética do barroco como expressaram no século XVII e as ideias dos vanguardistas são notáveis. Para Gracián, poeta, teólogo e filósofo espanhol desse século, “o conceito é um ato do entendimento que exprime a correspondência que se acha entre os objetos” (PAZ, 1983, p. 78). A agudeza será tanto maior quanto menos visível seja essa correspondência. A conhecida definição da imagem poética de Pierre Reverdy é uma variante da fórmula de Gracián: “A imagem não nasce da comparação senão da aproximação de duas realidades [...] a imagem será tanto mais forte e eficaz quanto mais afastados entre si encontrem-se os objetos e mais necessárias apareçam as relações entre eles” (PAZ, 1983, p. 79). Não é provável que Reverdy tenha lido a Gracián, segundo Paz. A coincidência entre a poética barroca e a vanguardista não procede de uma influência da primeira sobre a segunda. Existe uma afinidade que opera tanto na esfera intelectual quanto na ordem da sensibilidade. O poeta barroco quer assombrar e maravilhar; exatamente o mesmo se propôs Apollinaire ao exaltar à surpresa como um dos elementos centrais da poesia. Sórora Juana surpreende até os dias de hoje. O poeta barroco quer descobrir as relações secretas entre as coisas. Isso parece estranho se realizada uma análise sobre as origens tão distintas do barroco e da vanguarda: um vem do maneirismo e a outra descende do romantismo. A resposta a esse pequeno mistério encontra-se, talvez, no lugar preeminente que ocupa a noção de forma tanto na estética barroca quanto na vanguardista. Barroco e vanguarda são dois formalismos. Ambos conceitos configuram uma harmonia de contrários que estão presentes na obra de Juana Inés de la Cruz.

Paz afirma que ainda que barroquismo e romantismo sejam dois maneirismos, as semelhanças entre eles recobrem diferenças muito profundas. Os dois proclamam, frente ao classicismo, uma estética do irregular e do único; os dois apresentam-se como uma transgressão às normas. Na transgressão romântica o eixo da ação é o sujeito enquanto que a transgressão barroca termina na aparição de um objeto insólito. O barroco representa a arte da metamorfose do objeto; a poética romântica, a negação do objeto pela paixão ou pela ironia; o

⁸ Licofrón ou Licofronte de Calcis foi um poeta grego do século III a.C.

sujeito desaparece no objeto barroco. O romantismo é expansão; o barroco, implosão. O poema romântico é tempo derramado; o barroco, tempo congelado (PAZ, 1983).

Para Paz, as palavras talento e conceito definem a poesia barroca; sensibilidade e inspiração, a poesia romântica. O talento inventa; a inspiração revela. As invenções do talento são conceitos – metáforas e paradoxos – que descubrem as correspondências secretas que unem aos seres e às coisas entre eles e consigo mesmo; a inspiração está condenada a dissipar suas revelações – salvo se encontre uma forma que as contenha, ou seja, o romantismo está condenado a redescobrir o barroquismo. Isso foi o que fez, na época moderna, Baudelaire. O maneirismo passional romântico desembocou em um formalismo em que veio o simbolismo primeiro e, logo, o vanguardismo.

Como a arte clássica, o barroco aspira a dominar o objeto, não pelo equilíbrio, mas pela exasperação das contradições. Dessa maneira, é concomitantemente romântico e clássico, como o vanguardismo. Para Paz, uma memorável sentença de Gracián expressa a dupla tensão de todos os maneirismos, sua origem romântica e sua ambição clássica “o talento tenta excessos e consegue prodígios” E Helmut Hatzfeld teria cometido uma extravagância ao chamar Cervantes e Racine de barrocos e Góngora de maneirista (HATZFELD, 1964 *apud* PAZ, 1983, p. 76).

Em suma, em uma história geral da literatura do ocidente e da antiguidade greco-romana como a que propõe Curtius nas citações de Paz: o barroco prematuro do século XVI e o barroco maduro do XVII seriam manifestações cíclicas do maneirismo numa história particular das literaturas europeias e americanas durante os séculos XVI e XVII, convém diferenciá-los como dois momentos distintos: maneirismo e barroco.

A literatura barroca preocupou-se com a forma e o virtuosismo linguísticos, o que implicava a utilização permanente de figuras de linguagem e outros artifícios retóricos, como a metáfora, a elipse, a antítese, o paradoxo e a hipérbole, sem perder de vista o detalhe e a ornamentação como partes essenciais do discurso e como formas de demonstrar erudição e bom gosto. Há um caráter muito experimental e ousadia ao manipular a língua, sem precedentes na literatura do ocidente. No barroco, em oposição ao Renascimento, a literatura centrava-se no cotidiano e cultivava temas naturalistas e de crítica social em contrapartida ao idealismo cavaleiresco. Foram criados gêneros naturalistas como a chamada “novela picaresca” e o romance polifônico moderno como *Don Quixote*, de Cervantes, considerada na sua primeira parte maneirista, enquanto na segunda, mais *barroca*.

A comédia nova criada por Lope de Vega corresponde a essa tendência anticlássica no final do século XVI e começo do XVII, divulgada por meio da sua *Art Nouveau* de fazer

comédias, que rompe com as unidades aristotélicas de ação, tempo e espaço. A conquista da América colabora para o surgimento do gênero das crônicas como as de Frei Bartolomé de las Casas e do inca Garcilaso de la Vega.

Paz revela que os estilos artísticos são sempre transnacionais e o barroco o foi fortemente; que a estética barroca aceita todos os particularismos e todas as exceções – entre elas o “vestido de plumas mexicano” de Góngora – precisamente por ser a estética da estranheza.

San Juan de la Cruz, Santa Teresa de Ávila, que exaltam o culto da mística e da ascética, e Sórora Juana Inés de la Cruz em sua poética mística/irreverente, florescem notavelmente na poesia sacra próprias dos séculos XVI e XVII. Embora, no século seguinte, os gêneros satíricos e sentimentais tornaram-se favoritos na proporção que a religião decaía. Os ideais clássicos fortaleciam-se novamente, consolidava-se a sensibilidade do Rococó e o pensamento iluminista começava a predominar.

1.5 Barroco novo-hispânico

A história da literatura registra que no século XVI predominam as formas renascentistas, aclimatadas na língua espanhola por Garcilaso e que com Fernando de Herrera alcançam uma espécie de perfeição um tanto artificial e empetecada. A poesia de Garcilaso e, mais ainda, a de Herrera são expressões do maneirismo mais que da maturidade do classicismo. Dessa forma, as raízes da poesia mexicana não se encontram nem na Idade Média nem em um impossível “classicismo”, mas, no trânsito entre o Renascimento e o Barroco, no maneirismo do século XVI. A paisagem em direção à poesia barroca realiza-se por meio dos poetas novo-hispânicos maneiristas Terrazas e Balbuena em sua forma mais radical e acabada.

A poesia barroca novo-hispânica foi uma poesia transplantada com olhos fixos nos modelos peninsulares, sobretudo em Góngora, ainda que a influência do poeta de Córdoba tenha sido enorme e central, não foi única. Lope, Quevedo e outros, principalmente Calderón, cuja obra teatral significa o ponto culminante do modelo teatral barroco, estão presentes. Surpreende a abundância de poetas clérigos (PLANCARTE, 1943, 1947 *apud* PAZ, 1983, p. 80). Segundo esse enfoque, quase todos são medianos, mas escrevem num dos melhores momentos da língua espanhola e suas composições são, geralmente, superiores às do neoclassicismo e às do romantismo novo-hispânicos.

Alguns escrevem uma poesia que pertence ao século anterior com ecos de San Juan de la Cruz. Quase todos, no entanto, abandonam-se às complicações e artifícios do culteranismo, ou seja, ao aspecto do barroco voltado para o jogo de palavras, para o rebuscamento da forma, para a ornamentação estilística, para o preciosismo linguístico, para a erudição minuciosa. Retrata-se a realidade de modo indireto, realçando mais a maneira de representar que propriamente o apresentado. Constitui o aspecto sensual do Barroco, voltado para a descrição do mundo por meio das sensações (analogias sensoriais como metáforas), num estado de verdadeiro delírio cromático, apoiado em sugestões intensivas de cores e de sons.

Esse processo de identificação (ilusória, sensorial, não racional) apoia-se nos jogos de palavras, nos trocadilhos, nos enigmas, nas metáforas e nas perífrases ou circunlóquios (torneio em redor do termo próprio e adoção de muitas palavras para evitá-lo). O abuso artificioso da fantasia no campo psicológico da representação sensível faz do poeta gongórico um verdadeiro alquimista, que busca extrair do real uma natureza supranatural, imaterial e arbitrária. O aspecto exterior, imediatamente perceptível, no Barroco cultista ou gongórico é o abuso no emprego de figuras de linguagem.

O culteranismo surge na Espanha durante o barroco e preocupava-se com a forma, utilizando recursos literários em abundância em busca de uma arte complexa dirigida às minorias intelectuais e elitistas. Deriva-se da palavra luteranismo, presume-se que para comparar com os culteranos como hereges da verdadeira poesia. Culteranismo e conceptismo definem-se também como correntes literárias próprias do barroco. O primeiro baseia-se principalmente na forma das palavras, enquanto, o segundo, no significado ou conceito das palavras. O culteranismo dificulta de maneira cortês o entendimento da obra literária, não mediante a concisão e a concentração de significado, como era o habitual, mas mediante sua dispersão e organização em forma de enigma para exercitar a cultura e a inteligência ao decifrar uma forma mais dilatada e sensorial.

O estilo culterano é uma amplificação parafrástica, porque não pretende explicar, mas deleitar com o exercício intelectual do enigma. Conhece-se a esta estética também como Gongorismo por causa de seu maior expoente espanhol, o poeta cordobês Luis de Góngora, que contribuiu a formulá-la e dar-lhe sua forma definitiva.

Em outros países existiu uma estética semelhante: na Itália o Marinismo (por causa do poeta Gianbattista Marino, 1569-1625); o preciosismo na França (Vicent Voiture, 1598-1648) e o Elfuismo na Grã Bretanha (John Lyly, 1553-1606), por certo que desde um precedente do século XVI espanhol, frei Antônio de Guevara. O culteranismo, profundamente estudado por Dámaso Alonso a raiz da celebração dos trezentos anos da morte de Góngora em

1927, caracteriza-se pelo abuso ou concentração de alguns recursos retóricos utilizados pelo maneirismo: ornamentação sensorial do verso (aliterações, epítetos, etc.); preferência por uma sintaxe de largos e labirínticos períodos de complexa travação das estratégias formais; latinização da sintaxe mediante um extremo e violento hipérbato e o uso de certas fórmulas (A se não B, etc.) e construções próprias do latim; abuso dos cultismos ou palavras extraídas sem mudanças do latim, que dessa maneira passaram a enriquecer o idioma; uso da metáfora pura e da imagem mais audaz; sublimação do aspecto humilde e injurioso do nobre; abundância de perífrases na forma de alusões e esquiva de termos léxicos ou referentes mitológicos e culturais; e uma intertextualidade abundante entre autores latinos, gregos e modernos. Sórora Juana, autora das enigmáticas *silvas*⁹ que compõem seu poema *Primero sueño* seguiu essa estética.

Na primeira metade do século há dois poetas barrocos considerados autênticos: Luis de Sandoval y Zapata (meados do século XVII- 1620 ?-1671) e Agustín de Salazar y Torres (1642-1675). Sandoval y Zapata, autor mexicano de vários sonetos faz pensar em Quevedo e em Lope. A obra de Sandoval y Zapata viu a luz só no século XX. Teve mais sorte Agustín de Salazar y Torres, que nasceu na Espanha, foi levado para o México com três anos, deixou Nova Espanha antes de completar 20 anos e morreu com trinta e três anos. Octávio Paz o considera espanhol e mexicano e declara que ele distinguiu-se por suas invenções métricas. Foi elogiado por Calderón e imitado por sóror Juana.

Entre os poetas da primeira parte do século XVII, Octavio Paz cita Matías de Bocanegra, autor da *Canción a la vista de un desengaño*, obra didática e rica em pequenos achados verbais. Também menciona outros clérigos como Diego de Ribera, elogiado por sóror Juana; o jesuíta Francisco de Castro que escreveu um longo poema para a Virgem de Guadalupe – *La octava maravilla*.

Na segunda metade do século, houve ainda mais poetas, mas nenhum notável, salvo sóror Juana. Um coro de vozes impessoais a rodeiam ainda que bem entonadas. O mais famoso, Carlos de Singüenza y Góngora (1645-1700), considerado uma das grandes figuras do século XVII, não por seus poemas – bem construídos, dignos e sem graça–, mas por suas obras científicas e históricas. Juan de Guevara (1654-1688) deve ser lembrado por ter escrito sonetos de um gongorismo valente e engenhoso. O capitão Alonso Ramirez de Vargas (1668-1696) foi poeta de festejo e celebração pública. Outros poetas do mesmo gênero e pompa civil foram Francisco de Azevedo e Gabriel de Santillana. Essa lista poderia prolongar-se com

⁹ Composição poética cuja métrica combina série indefinida de versos septissílabos e hendecassílabos (SÁNCHEZ, 2001).

outras obras decorosas e medianas. Poesia ornamental, declamatória e declamada em concursos e cerimônias.

A universidade e a Igreja produziram uma literatura de concurso. No século XVII abundavam as competências poéticas, chamadas “justas” e “palestras” à maneira dos torneios feudais. Esse foi um dos traços da época.

Talento e conceito são términos que expressam não somente o caráter das obras poéticas, mas também da prosa, principalmente a sagrada. As preocupações do século XVII assumem a forma do sermão. Sórora Juana, como mulher, não podia dizer sermões, mas podia escrever críticas sobre eles. Foi isso, exatamente, o que ela fez em sua célebre *Carta atenagórica*.

Sórora Juana escreveu a *Carta atenagórica* a petição do bispo Manuel Fernández de Santa Cruz, em novembro de 1690, no convento de Santa Paula de la Orden de San Jerónimo, na Cidade do México. Atenagórica significa digna da sabedoria de Ateneia. A carta é uma crítica ao sermão de Mandato do português Antônio Vieira sobre as finezas de Cristo. Trata-se de um escrito cheio de declarações feministas ardentes. Esta obra marca o início do fim da produção literária sorjuanina. Pouco tempo depois, em 1693, a autora empreenderá uma série de obras pequenas, de estilo direto e claro, chamadas de *Supererogación* (ações executadas além da obrigação) nas que pretende agradecer a Deus pelas muitas dádivas recebidas. No entanto, sórora Juana emprega argumentos irônicos e trata com cortesia a todos os envolvidos. A estudiosa italiana, Alexandra Riccio, afirma que sórora Juana critica indiretamente, muitos aspectos sociopolíticos do sistema colonial, o que finalmente lhe granjeou reprovações e ordens de seus superiores para que deixasse de escrever. Essas alusões podem ser observadas na *Carta*, mas também em suas loas e autos sacramentais.

Em março de 1691, como continuação dessa carta, sórora Juana redigiu a *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*, na qual defende seu vasto conhecimento de várias áreas e se permite discorrer sobre temas teológicos que não devem circunscrever-se unicamente aos homens.

Exemplo notável de como a poeta se apropriou das formas predominantes masculinas da cultura de seu século, a *Carta* revela outro traço dessa sociedade – a teologia como máscara da política. A discussão sobre temas teológicos e a utilização de conceitos escolásticos de extraordinária abstração e sutileza tinham como objeto recobrir as diferenças reais entre os indivíduos e os grupos. A teologia teve a função poética da disputa pela interpretação de uma passagem das Escrituras como forma em que se manifestavam os pleitos de interesses e as querelas de pessoas.

Entre a sensibilidade crioula e o estilo barroco existe uma conjunção como mais um aspecto desse cenário. A explicação disso não se encontra no nacionalismo crioulo. Segundo Paz, com base nos limites e ambiguidades do patriotismo crioulo, este estava dividido em sua fidelidade ao Império e sua necessidade vital de diferenciar-se do mundo espanhol, sua lealdade de súdito à coroa e seus sentimentos de justiça e dignidade pessoal, ofendidos pela dominação da burocracia de Madrid.

Não obstante, somente até início do século XVIII se manifestam plenamente as tendências separatistas dos crioulos. O acento particular de muitas obras da época, o que se pode chamar de *criollismo* do barroco novo-hispânico, foi involuntário. Em realidade, a aparição desses particularismos foi uma consequência da própria universalidade da estética barroca.

Na atualidade, a polêmica intelectual esparge-se nas páginas dos jornais e revistas. No século XVII as diferenças ventilavam-se no púlpito e só ocasionalmente passavam à imprensa.

O Barroco da Nova Espanha, no dizer de Octavio Paz, foi o período mais rico em figuras literárias e o mais longo, pois se estende até meados do século XVIII. Trata-se de um período prolífico e original. Costuma-se dizer que o barroco mexicano é um capítulo do barroco espanhol – Luis de Góngora, Francisco de Quevedo, Lope de Vega, Calderón de la Barca – e, dentro dessa originalidade, sóror Juana Inés de la Cruz.

As obras de Luis de Sandoval y Zapata, em meados do século XVII, e sóror Juana Inés de la Cruz possuem uma diferença essencial em relação as de Terrazas e Balbuenas: são mais complexas e apresentam-se como formas fechadas em que reina a lei do contraste. Nas obras destes últimos há uma multiplicidade de elementos flutuantes, característica central do maneirismo, segundo Harold B. Segel (PAZ, 1983, p. 76).

No entanto, a crítica com frequência observou em algumas ocasiões como elogio e em outras para lamentação, que o barroco mexicano exagera seus modelos peninsulares. De fato, a poesia de Nueva Espanha, como toda a arte de imitação, tratou de ir além de seus modelos e, desse modo, foi extremamente barroca, foi o ápice da estranheza. Este caráter extremado dá prova de sua autenticidade, algo que não se pode dizer nem da poesia neoclássica nem da poesia romântica mexicana, conforme os estudos de Paz.

A singularidade da estética do barroco mexicano correspondia à singularidade histórica e existencial dos crioulos. Entre eles e a arte barroca havia uma relação clara, não de causa e efeito, mas de afinidade e coincidência. Respiravam com naturalidade no mundo da estranheza porque eles mesmos eram e se viam como seres estranhos.

Em resumo, Octavio Paz descreve a literatura do século XVII como minoritária, masculina, douta, conceptualista, conceituosa, engenhosa, clerical e cortesã. Somado a isso, ele enfatiza a importância da palavra falada da cultura de púlpito e de cátedra, mas também de tertúlia. A divisão tripartite da sociedade reaparece nas formas de intercâmbio intelectual, ou seja, o sermão, na Igreja; a lição, na sala de aula; a tertúlia, na corte e na casa do magnata. O convento ocupa um lugar intermediário entre a corte e a Igreja. Ainda que se trate de uma instituição essencialmente religiosa, não é segredo que os conventos, especialmente os de freiras, além de serem estabelecimentos de atividade econômica e mercantil, eram centros de intensa vida mundana. A equivocada correspondência entre a “corte” celestial e a terrena duplica-se nos conventos da cidade do México.

1.6 Barroco e Teatro

Apesar de o drama barroco utilizar motivos clássicos, há uma tentativa de conduzir-se para o mundo moderno. Em contrapartida ao drama clássico, em que o destino é uma das principais forças propulsoras da ação e que por ser cego não há nada capaz de se opor, no drama barroco o interesse passa pelas dificuldades inerentes ao exercício do poder, da vontade e da razão diante da realidade. Especialmente da realidade política, corrupta, cruel, cínica e do descontrole das paixões gerador de uma tensão entre o desejo por um mundo harmonioso, belo e santificado e a impressão de que tudo se dirige para catástrofe e destruição, com total desesperança para o homem.

A alegoria como um recurso típico do Barroco serve para expressar esses conflitos ao transportar os fatos concretos para um plano abstrato e mais abrangente, que possibilita múltiplas interpretações e relacionamentos simultâneos de vários níveis de realidade porque não oferece uma resposta unívoca ao tema em questão. Por isso permanece a incerteza, a ambiguidade e a mutabilidade como elementos auxiliares na crítica social sem expor figuras públicas verdadeiras e na exploração da psicologia humana em todos os extremos contrastantes de virtudes e vícios com todas suas nuances.

Por esses motivos, nas alegorias dramáticas barrocas há grande número de imagens de ruínas e de morte, porém sempre com a perspectiva de renascimento e de uma ação humana significativa.

Nos dramas sacros católicos são frequentes temas como sacrifício, martírio, abstinência, penitência, melancolia, renúncia ao mundo material com esperanças dirigidas para a esfera transcendental divina. As narrativas possuem imagens trágicas e dolorosas

principalmente se esses dramas eram para serem representados em festividades religiosas como a Paixão de Cristo, por exemplo, em que procissões de devotos se autoflagelavam em conjunto com outras provas de fé teatralizadas por meio de rituais com excessos emocionais.

No drama Barroco o desenvolvimento narrativo aparece marcado pela lei de causa e efeito, apesar da existência de surpresas entremeadas na trama com reviravoltas imprevistas encaixadas razoavelmente dentro dos limites da lógica.

No Barroco os personagens são mais humanos, não há mais a questão de que o herói será sempre um herói e suas ações serão necessariamente virtuosas, assim como o bandido nem sempre terá más intenções. Os personagens não são mais tipos fixos, há personalidades mescladas com partes boas e ruins acompanhadas de mudança de comportamentos, humores e motivações que podem ser abruptas e drásticas.

Perde-se a questão do início, meio e fim definidos em que o clímax reside no final. Os dramas barrocos, por exemplo, podem começar com uma impressão de causalidade. Entretanto, esses traços são muito genéricos e podem ocorrer casos particulares com estruturas e desenvolvimentos variados, como próprio do Barroco.

O teatro barroco aproveitou a técnica da construção de cenários com perspectivas ilusionistas da época renascentista. Eram cenários obtidos por meio de painéis pintados, ou com construções tridimensionais, estes menos comuns, sobre palcos que, no fim do século XVI, tiveram um aumento na importância da cenografia de impacto realista na representação teatral.

No século XVII essa cenografia obteve relevo ainda maior. Como os tabladros teatrais não estavam sujeitos a limitações de espaço, houve um desenvolvimento de cenários fantasiosos e bizarros, em que a imaginação encontrou liberdade para manifestar-se. Na medida em que os cenários móveis tornavam-se mais complexos, evoluíam as casas teatrais, que antes eram construções temporárias ou de proporções modestas.

À proporção que o Barroco progredia os parâmetros dos motivos clássicos renascentistas e a concepção da ação numa unidade de tempo e espaço definida por Aristóteles na Grécia Antiga, foram sendo gradativamente abandonados.

Na celebração palaciana, o coro e a canção também apareciam em cena. Mas os homens e mulheres reais, que cantavam ou recitavam diante dos convidados do festejo – quem compartilhava a mesma natureza humana com o público – eram por sua vez teatralizados, ao ser apresentados junto com os personagens metateatrais da loa ou da comédia. Consequentemente, neste espectro de personagens privilegiava-se o abstrato sobre o concreto, e o universal sobre o individual, característico também do pensamento barroco.

O teatro sacro desenvolvido pelos jesuítas como estratégia contra reformista foi uma tendência de vasta repercussão no período barroco. Apesar de manter traços do drama clássico na forma, na técnica e na linguagem, seus temas eram religiosos com propósitos doutrinários. Muito cultivado em todos os colégios mantidos pelos padres, o drama jesuítico tornou-se parte da tarefa missionária na América e no Oriente, cuja forma adaptou-se aos costumes locais e incorporou as inovações na arte dramática profana.

Esse teatro foi recebido na Espanha com entusiasmo e fundiu-se à tradição dos autos sacramentais cuja origem encontra-se na Idade Média. Dessa forma, os autos espanhóis transformaram-se em obra de arte erudita e figuravam entre os principais gêneros dramáticos da Espanha barroca, produzidos em parte pelos melhores poetas do Século de Ouro.

Paralelamente houve uma expansão vigorosa do teatro profano na Espanha com sucesso de público cujo estilo era apaixonado, romântico e lírico, com temas múltiplos que em geral envolviam o amor e a honra, num tratamento realista e vivaz. Lope de Vega, Tirso de Molina e Calderón de la Barca são os grandes expoentes do gênero.

1.7 Auto Sacramental como drama simbólico

Loveluck ([1953 ou 1954], p. 9) define o auto sacramental dentro de um gênero de representação dramática simbólica entre entidades abstratas de difícil encenação e leitura. Faz-se necessário, para sua montagem, um conhecimento do mistério ou dogma da Eucaristia em relação ao conjunto de dogmas do qual faz parte essencial.

Confirma essa teoria Ricardo Arias na introdução de *Calderón de la Barca – Autos Sacramentais* ao mencionar que “no começo de seu magistral estudo, Alexander Parker reconhece a dificuldade de falar dos autos sacramentais em geral de maneira acertada. Cada obra se deve ler como unidade autônoma e completa” (PARKER, 1943, p. 69 *apud* ARIAS, 1978, p. viii-ix).

Pfandl acrescenta que os autos sacramentais são os únicos dramas verdadeiramente simbólicos da literatura mundial que

[...] emprestam vida alegórica e, portanto, perceptíveis aos sentidos, ao conjunto dogmático do catolicismo e contêm o mundo e a natureza, os afetos e os sentimentos, a inteligência, a vontade e conjunto da igreja purificante militante e triunfante, abaixo do teto protetor daquela ‘catedral de ideias’ [...] (LOVELUCK, [1953 ou 1954], p. 12).

O hispanista alemão revela, a partir da citação de Loveluck, um fato que em geral escapa, a alguns outros pesquisadores:

Os autores dos autos sacramentais, especialmente aqueles da época em que o gênero estava maduro, aproveitam o conjunto do dogma católico, em toda sua variada extensão, tendo como ponto de partida a exaltação do mistério e dogma da Eucaristia. Nesse aspecto a Espanha pós Concílio de Trento foi, graças aos grandes escritores de autos sacramentais, como Calderón, propagadora daqueles pontos do dogma (LOVELUCK, [1953 ou 1954], p. 12).

González Pedroso, citado por Loveluck, oferece a definição de auto sacramental como drama sagrado em um ato, que tem por objeto louvar o mistério do sacramento da Eucaristia, ou dos quais consta, pelo menos, que se representaram na festividade do *Corpus Christi*. Pedroso complementa esse conceito ao mencionar que podem qualificar-se os autos sacramentais, sem cometer exagero, como composições melodramáticas em virtude da grande importância que nele tinha a música e pelo pomposo cenário que chegou a requerer.

Nicolás González Ruiz, na introdução de *Teatro Teológico Español* oferece mais uma definição: “o auto sacramental será, pois, uma peça dramática alegórica em uma jornada, escrita em louvor ao Sacramento do Altar ou da Santíssima Virgem Maria e representada em ocasião da festividade de *Corpus Christi*” (RUIZ, 1946 *apud* LOVELUCK, [1953 ou 1954], p. 12).

A definição mais importante entre as modernas a oferece Angel Valbuena Prat: “o auto sacramental é uma composição dramática em uma Jornada, alegórica e relacionada geralmente à comunhão” (VALBUENA, 1924 *apud* LOVELUCK, [1953 ou 1954], p. 12)

Mauricio Beuchot, na introdução do trabalho *Los autos de sor Juana: tres lugares teológicos*, apresentado durante o *Congreso Internacional Sor Juana y su mundo*, (*Universidad del Claustro de Sor Juana*, 1995), aponta que a incumbência do auto sacramental é comunicar as ideias filosóficas e teológicas do Cristianismo. Acrescenta, ainda, outro conceito da função dessas obras:

[...] são peças teatrais que transmitem e facilitam a compreensão de certos dogmas cristãos ao povo que os via representar, e ao que deveria entregar esses conteúdos teológicos digeridos e bem dispostos, não somente feitos compreensíveis para a mentalidade dos espectadores, mas com os adornos que os fizessem comoventes e amáveis. Tinham que afetar emocionalmente aos assistentes e não somente chegar a seu intelecto. Era um labor muito parecido ao que faziam os predicadores ou oradores sagrados, que, como dizia um dos maiores entre eles, Frei Luis de Granada, tinham não só que se fazer entender por seus ouvintes, senão mover seus corações ao verdadeiro arrependimento, o ódio ao pecado e o amor à virtude (BEUCHOT, 1995, p. 357).

Devido às controvérsias em torno à origem dos auto sacramentais existe a dificuldade em estabelecer seu princípio com exatidão. Por muito tempo proclamou-se que as atividades teatrais iniciaram-se na Espanha no século XI, ligadas fortemente à atividade religiosa. O dramaturgo Nicolás Fernández de Moratín (1737-1780) observa que “o teatro dedicou-se exclusivamente a celebrar as festividades da Igreja e os mistérios da religião” (LOVELUCK, [1953 ou 1954], p. 13).

Adolfo Bonilla contesta que existem fundamentos que não se devem menosprezar para assegurar a existência de um teatro profano, anterior ao religioso, ‘derivação provável do romano imperial e dos antigos jogos hispânicos’. Neste contexto agrega a ideia de que o teatro não nasceu do eclesiástico, mas, ao contrário, influenciou nele e chegou a introduzir-se em algumas das cerimônias da Igreja. A Bonilla parece-lhe discutível afirmar que o teatro nasceu no seio da religião.

No entanto, os antecedentes permitem estabelecer que o teatro religioso origina e dá ponto de partida para o auto sacramental, passando primeiro pelos autos de Natal, os mistérios e moralidades que, como Menéndez Pelayo sugere, na Espanha, eram denominados *égloga*, *farsa*, *representación*, *aucto* e até *tragicomedia alegórica*, aumentando cada vez mais as alegorias e as simbologias, até chegar aos autos sacramentais, forma teatral depurada.

Essas representações teatrais e as imediatamente posteriores eram de caráter sacro muito variado. Partindo da simplicidade inicial, que encenavam fragmentos da Paixão e do Natal – adoração do menino Jesus, por exemplo -, começam a se formar os ciclos: o da Paixão, o do Natal, etc. Enquanto faz-se mais complexa a possibilidade temática, simplifica-se o aspecto idiomático, passando do latim à língua romance. Esta entende-se como evolução do latim vulgar, como fala cotidiana do vulgo ou comum do povo, oposto ao latim clássico e também do vulgar.

As primeiras representações possuíam a pantomima como característica da obra, ou seja, a palavra na encenação substituída por gestos e expressões faciais e corporais. Depois do silêncio, surgiam cânticos, recitais, esboços musicais com o fim de divulgar os temas piedosos ou criar nos ouvintes um modo de fervor, mais conforme com os propósitos religiosos da Idade Média.

As representações religiosas primitivas não eram desempenhadas em datas específicas do calendário litúrgico. No século XI já havia trabalhos mais maduros e complexos, mas ainda não se conectavam às celebrações religiosas importantes. Somente em 1263, Urbano IV ordenou “que todos os anos, nas quintas seguintes à oitava de Pentecostes, se celebrasse a festividade do Santíssimo Sacramento além da ordinária de cada dia” (LOVELUCK, [1953 ou

1954], p. 15). Em torno de um século mais tarde, o Papa Juan XXIII dispôs uma procissão em que se expusesse o Corpo de Jesus aos fiéis. No entanto, a religiosidade espanhola adiantou-se ao édito papal em muitos anos porque desde o princípio do século XIV, os habitantes de Gerona celebravam grandiosamente o *Corpus Christi*, que Berenguer de Palaciolo, falecido em 1314, estabeleceu como importante festividade.

Em 1355 celebrou-se a festa do *Corpus* em Valencia com encenações religiosas, mesmo sem a necessidade de aludir à festa litúrgica. Na oportunidade entrou em cena o *Entremés¹⁰ del Paradis terrenal¹¹* (PFANDL, 1933, p. 131 *apud* LOVELUCK, [1953 ou 1954], p. 16).

Essas peças pertencentes ao teatro religioso ou sagrado parecem-se com a cena religiosa comum europeia, apesar de algumas apresentarem caráter distintivo, como acontece com a sátira das obras medievais francesas.

Apenas com o advento do auto sacramental em sua forma definitiva, depois do Concílio de Trento¹², quase um instrumento utilíssimo a este, emerge um gênero eminentemente espanhol, no qual combinam-se as formas dramáticas chamadas mistérios e moralidades.

A parte alegórica das *moralidades* combinou-se com o elemento histórico e dogmático dos *mistérios* que engendraram a nova e mais depurada forma do auto sacramental, em que apareceram compenetrados os dois princípios geradores do drama teológico, o elemento bíblico e o escolástico (PELAYO *apud* LOVELUCK, [1953 ou 1954], p. 16).

As representações das festas do *Corpus Christi* dão origem ao que, mais tarde, será auto sacramental em suas formas definitivas assinaladas por Berenguer de Palaciolo e outras mais antigas.

Em geral, atribui-se a algumas peças em que o sacramental aparece muito embrionário, a qualidade de autos no sentido que se conhece atualmente. Não são autos sacramentais as primeiras composições que González Pedroso oferece em sua coleção *Auto de San Marinho*, de Gil Vicente e os anônimos *Farsa del Sacramento de Peralforja*, *Aucto de*

¹⁰ Peça dramática jocosa e de um só ato, que se representava entre uma e outra jornada da comédia, e primitivamente, alguma vez no meio de uma jornada. Disponível em: [Diccionario de la Real Academia Española – <www.rae.es>](http://www.rae.es). Acesso em: 20 jun. 2013.

¹¹ *Paradis terrenal* relaciona-se com o paraíso ou jardim das delícias. Disponível em: [Diccionario de la Real Academia Española – <www.rae.es>](http://www.rae.es). Acesso em: 20 jun. 2013.

¹² O Concílio de Trento, realizado de 1545 a 1563, foi o 19º concílio ecumênico. Considerado um dos três concílios fundamentais da Igreja Católica, foi convocado pelo Papa Paulo III para assegurar a unidade da fé diante da Reforma Protestante, razão pela qual é denominado também de Concílio da Contra Reforma. O Concílio foi realizado na cidade de Trento, na Província autônoma de Trento, na área do Tirol italiano. Disponível em: <http://www.infoescuela.com/historia/concilio-de-trento/>. Acesso em: 16 abr. 2013.

Maná, por exemplo. Nem são, como aponta Pfandl, o que foi denominado *primeiro auto sacramental do teatro* espanhol, farsa conservada, em um volume de vários, na Biblioteca Menéndez Pelayo (Santander). Este gira em torno da Encarnação do Senhor, está mutilado ao princípio e data de 1520. (LOVELUCK, [1953 ou 1954], p. 16-17).

González Pedroso faz um esquema que divide em três a evolução do auto sacramental: de Gil Vicente a Lope de Veja, Lope de Vega e seus contemporâneos e Calderón e os seus. Loveluck opina que não se pode aceitar essa classificação porque parte de um fundamento falso. A obra de Gil Vicente não seria considerado um auto sacramental, nem pela extensão nem pela temática, salvo uma cuja representação realizou-se pela primeira vez durante a festa de *Corpus* de 1504 para a rainha de Portugal.

O momento fundamental no auge dos autos está nos acordos do Concílio de Trento. Depois deste, ocorre o verdadeiro desenvolvimento do gênero. O acordo do concílio e a fixação precisa do dogma da Eucaristia, as ordens de exposição e adoração públicas do sacramento favoreceram sua produção. A fecundidade de muitos autores dramáticos seguiu ininterruptamente o caminho que foi preparado pelos acordos de Trento.

Em função dos acordos do Concílio de Trento, os autos sacramentais, as apresentações de caráter religioso das festas de *Corpus*, começam na Espanha uma transformação naquelas que adotam a glorificação da presença de Deus no sacramento do altar, a essência da consagração e da comunhão e os efeitos da graça que dela derivam (PFANDL, 1933, p. 131 *apud* LOVELUCK, [1953 ou 1954], p. 18).

Pfandl aponta quatro itens essenciais na formação do gênero auto sacramental: a) Sua origem reside no primitivo teatro religioso espanhol – os *mistérios e moralidades*; b) As ordenanças papais e eclesiásticas em relação às solenidades das festas, procissões e representações do dia de *Corpus Christi* marcadas pelas autoridades municipais, que atingem o auge da organização das festas, de acordo com o clero, no período do reinado de Felipe III; c) Aproxima-se da farsa sacramental¹³, por derivar desta em grande parte; e d) Impulso definitivo dos acordos do Concílio de Trento.

Na atualidade os autos sacramentais são lidos, porém houve uma época em que eram representados para centenas ou milhares de espectadores de todos os escalões, de nobres a plebeus, que assintiam avidamente a cena sem perder nenhum detalhe.

Assim como as representações das obras teatrais religiosas, no começo, os autos sacramentais, eram muito simples. Os representantes saíam do interior das igrejas até das

¹³ “Farsa” significa peça teatral de poucos atores apresentada através de um simples diálogo. Disponível em: <<http://www.dicio.com.br/farsa/>>. Acesso em: 05 dez. 2013.

calçadas, ou mesmo longe dos templos, como foi o caso do pseudo *acto sacramental* de San Martín, em que por haver cavalo em cena, foram obrigados a encenarem em lugares externos.

As primeiras representações requereram apenas implementos cênicos e os personagens apresentaram-se em cena vestidos naturalmente com somente uma peruca ou um par de luvas habituais e sem cenografia. Há detalhes de como se faziam estas apresentações, por exemplo, o esboço do grande auto sacramental do Nascimento do final do século XV. Assim era chamado por possuir só uma jornada e pertencer ao ciclo natalino. Foi representado em 1487 diante dos reis católicos.

A companhia desses autos era formada por somente três atores – marido, mulher e filho – que representavam a Sagrada Família. Ainda assim, era uma companhia numerosa se comparada ao *bululú*¹⁴ descrito por Agustín de Rojas Villandrando em sua obra *Viaje entretenido*. González Pedroso ilustra o tema com a demonstração cênica que se realizou nessa oportunidade diante dos reis:

A festa foi custeada pelo arcebispo e o corpo eclesiástico diocesano: Além da Sacra Família, intervieram na obra, Deus Pai, com luvas, vários profetas, com cabeleiras de cerdas e sete anjos, também com luvas nas mãos, e na cabeça, cabeleiras de mulher. Imitaram céu e nuvens, fingiram serem estrelas com lâminas douradas, e no que se refere à maquinaria, usaram um torno mecânico movido por duas alavancas, sobre o que se sentava a Virgem, e umas rodas em que davam voltas os anjos (LOVELUCK, [1953 ou 1954], p. 20).

Mais tarde, na grande época dos autos sacramentais, os detalhes são outros. Em sua preparação participavam as autoridades e dispunha-se de fundos abundantes para sanar os gastos.

O uso de carros ou carretas fez-se geral. Eram arrastados por bois como uma espécie de teatro ambulante. Primeiro foi um, depois já eram dois, até chegar a quatro ou cinco. Havia verdadeiros técnicos em sua preparação e adorno. Com o tempo, as autoridades celebravam certames nos quais recompensavam-se os mais talentosos artistas para conseguir maior brilho nas festas.

Os poetas sempre recebiam cumprimentos e tinham lugar de destaque nessas festas. As remunerações foram crescendo e depois recebiam um apoio municipal com o nome de ‘ajuda de custo’ às instituições públicas, que se encarregavam de pagar diretamente ao poeta que, por sua vez, descontava dos emolumentos destinados à toda a companhia. Havia uma

¹⁴ Ator de teatro que antigamente representava sozinho, nas vilas por onde passava uma comédia, uma loa ou um “entremés”, mudando a voz segundo a qualidade das pessoas que iam falando. Disponível em: <<http://lema.rae.es/drae/?val=faltriquera>>. Acesso em: 05 dez. 2013.

abundância extraordinária de peças dramáticas sacramentais porque estreavam na festa de *Corpus Christi* vários autos inéditos.

Os artifícios cênicos e os implementos de representação fizeram-se cada vez mais numerosos. Ao aproximar-se o grande dia, a presença de carros, carrinhos, tablados e arquibancadas, convertiam os lugares em uma fervura de gente ou em um quadro vivo de costumes.

Para a manufatura dos carros, organizava-se a *obrería de la villa*, ou seja, no momento de ornamentar e pintar os carros por conta do Município ou Prefeitura de Madrid, por exemplo, havia muita reserva e vigilância, fora dos muros da cidade, para que não fosse divulgada a novidade antes da hora e houvesse grande surpresa e efeito.

A realização das festas do *Corpus*, principalmente as caríssimas de Madrid, demandava longos ensaios e preparação. Entre sete e catorze dias antes da esperada ocasião realizava-se a mostra dos carros no ensaio geral. Esta mostra estava destinada à ‘junta de autos’ formada pelas autoridades encarregadas do brilho festivo.

Como os rapazes pícaros (meninos de rua da época) e gente de toda classe se encantavam com esta primeira e quase secreta representação dos autos, que era exibida ao amanhecer, despertava grande interesse muito antes e desejavam estar junto com os nobres e poderosos espectadores. Por esse motivo, procuravam fazer algo de maneira clandestina para atingirem esse objetivo.

Apesar de sua característica de simples ensaio geral, dava-se um realce digno e representavam-se peças escritas especialmente ou cujo tema eram ditas mostras. Há, como exemplo, o *Entremés de la muestra de los carros del Corpus de Madrid* de Lope de Vega.

Primeiro, de rigor, celebrava-se a missa. Quando terminada, os fiéis passavam com o rei à grande procissão em que iam as grandes autoridades eclesiásticas e civis à frente. Somente em caso de grave doença faltavam o monarca e sua família.

Passada a procissão, chegava o momento dos autos sacramentais. Quando Madrid era ainda uma vila, costumavam-se fazer quatro apresentações, por ordem de autoridade, chamados carros ao Rei, ao Conselho, à Vila e ao Povo.

Ocorria a representação de vários autos e o rei era o primeiro a assisti-los, inclusive muitas loas e *entremeses* cheios de elogios e exageros próprios dessa circunstância destinavam-se a sua majestade.

A estrutura dos carros desses autos sacramentais era feita de complicadas armações. O marquês de Villena fez construir em Zaragoza, para celebrar a entrada do rei dom Fernando, um carro fantasiado de enorme castelo com cinco torres, uma delas bastante alta, em cujo

centro havia uma roda giratória com os personagens decorativos simbólicos. Os carros dos autos sacramentais não pararam de crescer com o passar do tempo.

Começou por um carro, dividido em duas seções por meio de cortinas ou de telas pintadas rusticamente. Uma dessas seções era o tablado onde se representava e a outra, que fazia às vezes de um camarim rudimentar, o lugar onde os atores permaneciam escondidos o melhor que podiam. Posteriormente, agregou-se outro carro a esse primitivo e único e logo surgiu o *carrillo*, tablado volante, provido de rodas que facilitava o traslado, entre ambos cenários.

Pouco tempo depois, o número desses veículos complicados passou a quatro que, unidos entre si, formavam uma ou várias perspectivas. Dessa forma, era possível dar a impressão de uma só paisagem ou várias. Eram também factíveis cenários de vários níveis, esboço do que são os grandes teatros da Espanha na atualidade.

O incremento do maquinário teatral nos carros dos autos facilitou muito o desenvolvimento da fantasia dos escritores dramáticos que se excediam nas possibilidades cênicas e técnicas, fato que complicava o trabalho das pessoas que os desenvolviam.

Depois de terminadas as grandes festas de Madrid uma vez retiradas as telas, rodas e tudo de útil para a atividade de teatro, esses carros cruzavam as ruas da cidade, lentos e barulhentos, cambaleando em todas as direções, apenas arrastados pelos bois cansados e muito suados. Depois de compridas horas, sempre oscilando perigosamente suas desmedidas proporções, perdiam-se pelos caminhos de terra, muitas vezes com rumos desconhecidos, onde o interesse dos moradores dos povoados fizesse parar e armar os cenários precursores de uma grande festa.

Segundo Loveluck, com Calderón chega-se ao máximo aproveitamento de toda classe de artifícios e máquinas, que deixam os espectadores abobados que não saberiam de que admirar-se mais: se do alto simbolismo ou do caudal teológico transbordado ou da brilhante cenografia, que uma música reforçava e podia ser suave ou desafinada.

Era grande a empresa de presentear os atônitos espectadores com ascensões de Maria; castelos guarnecidos; paisagens completas com suas montanhas, rios, fontes, etc.; cidades longínquas, como Jerusalém ou Babilônia; ilusionismos; visões fantásticas; animais desconhecidos. Além disso, havia detonações e ruídos que não davam trégua aos ouvidos, como trovões, furacões, relâmpagos, acompanhados de alardes luminosos. Tudo isso impressionava aos que assistiam as esplendorosas festas do *Corpus*.

Houve uma época difícil para a montagem dos autos sacramentais.

Proibidas as comédias de santos durante o reinado de Fernando VI, anos mais tarde, na monarquia de Carlos III, foi proibida a representação de autos porque os teatros eram locais muito impróprios e os comediantes indignos e inconvenientes para representarem os sagrados mistérios.

Assim, com o povo privado de assistir a esse gênero teatral unido a comentários adversos e não merecidos de pessoas que em geral careciam de conhecimento e leitura do assunto, contribuiu-se para fazer cair no esquecimento e desprezo o que foi uma das glórias da encenação espanhola.

Fernández de Moratín (1737-1780) apresentou juízos desfavoráveis aos autos, na época de desvalorização do teatro lopista e calderoniano. Objetava a inclusão de elementos alegóricos nos autos sacramentais e criticava o traço característico dessas peças. E Valbuena afirmava serem, os autos, “composições absurdas” cuja única contribuição era o impedimento da reforma do teatro. Don Gaspar Mechor de Jovellanos (1744-1811), horrorizado com essas representações que eram para ele verdadeiro alimento do povo espanhol da época, qualificou-as como “costumes supersticiosos”. Francisco Martinez de la Rosa (1787-1862), seguindo os conceitos de Moratín, classificou-as também como “absurdas, monstruosas e prejudiciais à dramática” (LOVELUCK, [1953 ou 1954], p. 26).

Como os próprios espanhóis pensavam dessa maneira, havia brecha para os estrangeiros atacarem as desprestigiadas representações. O inglês George Ticknor (1791-1871) considerava os autos sacramentais, como composições grotescas; Sismond de Sismondi, como um conjunto de disparates e reputa Calderón, como um autor que “não acerta a inspirar-lhe outra coisa que horror à religião que professa” (LOVELUCK, [1953 ou 1954], p. 26).

Após esse período, somente no século XX, quando o gênero parecia definitivamente desvalorizado, esquecido e morto o gênero, Angel Valbuena Prat, historiador da literatura espanhola, com sua obra *Clásicos Castellanos*, em dois tomos, de autos calderonianos começa a fazer reviver o auto sacramental, pelo menos em relação a Calderón, o expoente do gênero.

Em seguida apareceram as mais luminosas páginas dedicadas ao auto sacramental com o alemão Ludwig Pfandl, que na *Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro* (1933) trata com penetrante espírito crítico, atitude de simpatia e compenetração os temas profundamente hispânicos. O mais áspero julgamento vertido contra as peças dramáticas sacramentais fica anulado diante da análise que realiza esse estudioso de coração, espírito e interesse espanhóis.

Concomitantemente aos estudos de Valbuena e Pfandl numerosas companhias dramáticas interessaram-se em representar novamente algumas mostras mais notáveis do gênero auto sacramental.

Poetas e escritores espanhóis tentaram reviver de outras formas esse gênero literário. Alfonso Reyes, por exemplo, denomina os autos sacramentais como “dramas alegóricos espirituais”; Valbuena, como neoauto; Miguel Hernández, puríssima voz afogada por prematura morte, igualmente revalorizou os autor sacramentais.

Já Pfandl estuda a estrutura complexa do auto sacramental, cujo valor literário classifica em duas categorias: como dogmática e poética. Aquela envolve o ponto de vista estritamente religioso, mas o hispanista faz notar que esse aspecto não abarca somente o dogma da Eucaristia, mas estende-se a todo conjunto de que este faz parte e que corresponde, de maneira geral, ao sistema que oferece Santo Tomás de Aquino na *Summa Teológica*, dividida em seis partes: 1) *De Deo uno et trino*; 2) *De Deo creatore*; 3) *De Deo redemptore*; 4) *De gratia*; 5) *De sacramentis*; e, 6) *De novissimis (las Postrimerías)*.

O exposto demonstra que há uma variedade de temas de raiz dogmática, suscetíveis de reduzir-se a um desenvolvimento literário. Desse modo, as possibilidades dramáticas estendendo-se e os autores, sempre com olhos na Eucaristia, a relacionavam com outros aspectos do dogma católico.

Pfandl subdividiu as classes poéticas, em lírico-épico, dramático e psicológico. O esquema do hispanista alemão apresenta-se com o aspecto poético ou literário subdividido em elemento lírico, épico e elemento dramático. Este último subdivide-se em dois aspectos: o técnico e o dramático. E este, por sua vez, em simbolismo e alegoria.

O elemento lírico e épico percebe-se na preocupação dos poetas e autores de peças sacramentais em revestir a arquitetura intelectual, dogmática e teológica de suas obras, com uma roupagem formal de formosura, colorido e atração para o espectador. Por meio da lírica procura-se a simplicidade, e a crítica consagrou como máximo expoente a Lope. No auto de Valdivieso (1565-1638) notar-se-á o mesmo desejo de simplificar a temática sacramental com a inclusão de trechos poéticos que, em algumas oportunidades, são glosas de cantigas populares. O mesmo ocorre em *La Siega*, de Lope.

Isso se dá em grau menor em Calderón com frequência arrebatado por uma forte inspiração teológica, que complicava a estruturação de seus autos. Suas concepções intelectuais dominam, geralmente, os elementos retóricos e poéticos aos que se opõe o autor. Entretanto, a melhor lírica calderoniana encontra-se entre as composições dos seus autos.

O aspecto técnico do elemento dramático guarda relação com a cenografia, decorados, aparelhos cênicos e carros, sem deixar de fora a música instrumental ou vocal que acompanhava as representações e conferia-lhes maior relevo, dramatismo ou solenidade.

O simbolismo torna-se fundamental nos autos sacramentais. Possui a condição necessária para converter “as obras visíveis em imagem e semelhança do invisível e assim facilita às potências humanas a penetração no reino da ordem sobrenatural do mundo” (PFANDL, 1933, p. 478 *apud* LOVELUCK, [1953 ou 1954], p. 30).

Desse modo foi possível chegar à cruz, o mais universal dos símbolos cristãos. A simbologia permite uma exposição mais compreensível dos aspectos bíblicos do que quando se faz de um modo literal.

Os elementos simbólicos são muito claros. Jerusalém é apresentado como símbolo do reino celestial, a arca de Noé e o passo do Mar Vermelho, entre outras alegorias bíblicas e não devem confundir-se, relata Pfandl, com as personificações de entidades abstratas como virtudes, vícios e poderes sobrenaturais.

O simbolismo da fantasia de cada poeta tem origem no simbolismo bíblico, o qual permite fazer uma classificação muito extensa: simbolismo histórico, patriótico-poético, mitológico, filosófico, etc.

O alegorismo, próprio das peças sacramentais, está em desacordo com o gosto poético do século XX e, por isso, torna-se anacrônico. Talvez as alegorias do gênero sacramental sejam as características mais distantes do leitor moderno deste gênero.

Há uma dupla corrente desse uso de alegorias. Uma delas baseia-se no próprio homem, em suas qualidades e defeitos. A outra, pertence ao mundo do não-eu humano.

As personificações alegóricas podem estar relacionadas com os conceitos concretos como os elementos fogo, ar, terra e água; ou com entidades completamente abstratas como as mencionadas virtudes, vícios e defeitos.

O elemento psicológico expressa a vida anímica e os “afetos humanos por meio da alegoria como conceito coletivo e representante da massa” (PFANDL, 1933, p. 483 *apud* LOVELUCK, [1953 ou 1954], p. 31). O personagem dos autos sacramentais, seja do bem ou do mal, representa todos os de sua mesma condição. Ou seja, podemos afirmar que os autos sacramentais retratam estereótipos.

Pfandl admirava-se da intensa veracidade com que homens de todas as classes sociais estão representados na cena dos autos. “Nunca mais toda a vida interior converteu-se em espetáculo cênico com tanta vivacidade como nos autos sacramentais” (PFANDL, 1933, p.

483 *apud* LOVELUCK, [1953 ou 1954], p. 31) Por ser reflexo interior tão veraz dos traços psicológicos de todas as classes, o auto foi seu espelho, o que justifica sua popularidade.

O crítico mexicano Alfonso Reyes (1889-1959) em sua obra *Los autos sacramentales en España y América* (1945) esboça a ideia de que, sem dúvida, esses autos sacramentais convinham muito aos conquistadores e aos missionários ou frades porque eles se aproveitavam dessas representações na catequese e na conquista espiritual, secundando a conquista militar.

No México, as primeiras festas com índole na celebração de *Corpus Christi* aparecem em 1529. Anos depois, no dia de São João, foram à cena, em Tlaxcala, quatro autos em prosa. Não se sabe se em língua indígena ou espanhola. Do mesmo modo, há notícia de um *Auto del Juicio Final*, composto em 1540 pelo Frei Andrés de Olmos, em língua aborígine e de sete autos escritos em náhuatl¹⁵, além de numerosas peças menores.

Com as representações americanas ocorreu o mesmo que com a antiga cena sagrada espanhola. As obras rudimentares muito simples apresentavam-se primeiro dentro dos templos, ou nas ruas diante de alguns templos ou palácios. Entretanto, expandiram-se quando se tornaram mais complexas e conseguiram maiores possibilidades cênicas e artísticas. Os missionários puderam aproveitar bem a predisposição dos indígenas para celebrar festas de disfarces cheias de detalhes cômicos, próximas ao grotesco. Contudo, distanciavam-se bastante do auto sacramental peninsular tanto em seu conteúdo temático e desenvolvimento técnico, quanto na oportunidade de suas apresentações, que nem sempre, correspondiam à festa do *Corpus*.

No Peru, o inca Garcilaso de la Vega divulga obras escritas por jesuítas para os índios, às vezes monolíngues, somente em espanhol ou em quéchua e outras bilíngues.

Os espanhóis vindos da península não se esqueceram das magníficas festas do *Corpus* e logo as celebraram, sobretudo na Nova Espanha. A primeira que se tem notícia data de 1526. Vinte anos mais tarde, como na Espanha de Felipe III, propícia e favorece o auto sacramental, estabelecem-se recompensas para o melhor auto apresentado nos concursos anteriores ao *Corpus*.

O teatro barroco pode conduzir a mente ao tédio das intermináveis cerimônias religiosas, ou ao teatro maneirista, aos excessivos protocolos da convivência cortesã.

¹⁵ Náhuatl: macro língua uto-azteca derivada de “nãhua-tl” que significa som claro e agradável e “tlahtōl-li”, língua ou linguagem, que se fala principalmente por nahuas no México e na América Central. Surgiu por volta do século VII. Desde a expansão da cultura tolteca, no final do século X na Mesoamérica, o náhuatl começou sua difusão, nos territórios conquistados pelo império mexica ou império asteca, desde o século XIII até sua caída – 1521 – nas mãos dos espanhóis, motivo pelo qual a língua náhuatl também se conhece com o nome de língua mexicana.

Entretanto, trata-se de festejos – do teatro como festa – e “os autos sacramentais chegaram a conter mesclas de hagiografia piedosamente religiosa e falsamente pagã, com danças e músicas ao vivo; elementos teatrais que contribuíram para que os autos fossem proibidos por Carlos III em 1765” (SCHMIDHUBER DE LA MORA, 1996, p. 62).

Para esse autor os autos eram celebrações que perduravam na memória dos espectadores. Representavam-se nas áreas externas das catedrais, com tanta pompa como ainda hoje se realiza a solene procissão de *Corpus Christi* na cidade de Valencia na Espanha.

O festejo barroco ou maneirista era uma celebração que reunia uma variedade de artes com estímulos sensoriais, arquiteturas e ornamentos, música e canções, bailes e mascaradas, visualização do espetáculo e verbalização dos diálogos das loas, dos autos e das comédias com seus agregados. Enquanto o olfato era estimulado pelas ornamentações florais e o odor acre das multidões. O gosto era deleitado com os sabores dos banquetes palacianos ou as fontes de vinho e água e a divisão de doces para os públicos pobres (DÍEZ BORQUE, 1986, p. 30 *apud* SCHMIDHUBER DE LA MORA, 1996, p. 62).

Em finais do século XVII, esses festejos realizavam-se em diversos lugares, animados por atores profissionais. Loveluck lembra que *El Divino Narciso* de sóror Juana Inés de la Cruz apresenta uma parte dos rastros mais fundos do espírito espanhol na América.

1.8 Pedro Calderón de la Barca, dogma e literatura

Sóror Juana possuía a habilidade de utilizar-se da mitologia, da história e das Sagradas Escrituras como o fazia Calderón, a quem ela segue de perto. Segundo Beuchot, a diferença entre eles reside na maior utilização de vida dos santos, ou de personagens criados pelo próprio dramaturgo, que daqueles sorjuaninos surgidos da mitologia. Esse fato dá a impressão de que Calderón era mais conceptista e sóror Juana mais culterana. Ele, mais parco na busca de recursos expressivos e comunicativos do dogma, e ela, parece explorar com maior liberdade outros lugares teológicos, ou fontes para apresentar os mistérios revelados. A respeito dessa influência de Calderón sobre sóror Juana, Beuchot faz referência a Ureña:

Diante de tudo [a obra de sóror Juana consiste em] duas comédias, e isto é importante: uma freira que escreve ‘comédias de capa y espada’. Em realidade, escreveu uma só, *Los empeños de una casa*. O título nos indica que estamos no reinado de Calderón, quem tem uma comédia de título parecido, *Los empeños de un ocaseo*. A outra comédia, *Amor es más laberinto*, é a elaboração de um tema mitológico, ainda que os personagens se vistam com capa e espada, [...]. Temos ainda três autos sacramentais: *El divino Narciso*, *San Hermenegildo* e *El cetro de José*; os autos sacramentais, cujo principal cultivador foi Calderón, lembrem-nos

também sua proximidade (UREÑA, 1984, p. 57 *apud* BEUCHOT, 1995, p. 356-357).

Schmidhuber identifica sua obra como proveniente do chamado ciclo calderoniano, porém desconhece até que ponto e se foi resultado da leitura ou assistência da apresentação de alguns dos autos e comédias do autor. Mas, por outro lado admite que os elementos dramáticos, linguísticos, retóricos e a metateatralidade, quase todos, mostram influência calderoniana.

Uma das citações de Schmidhuber, obriga a pensar que sóror Juana leu, pelo menos, a comédia calderoniana intitulada *En la vida todo es verdad y todo es mentir*, representada entre 1681 ou 1682 com a loa sorjuanina *Cronología*, embora historicamente não tenha sido comprovado porque as crônicas da época não apontam a celebração aos aniversários do rei nessas datas. Há outras citações de autores do Século de Ouro presentes na obra de sóror Juana que incluem a Góngora.

Entre os muitos admiradores intelectuais de sóror Juana está Luis de Oviedo y Rueda – conde de la Granja – escritor do Peru, que escreveu um romance para ela em que faz menção à dramaturgia sorjuanina e da influência da obra de Calderón sobre ela: “Sólo en Calderón seguís / de la Barca los vestígios / y le habéis hecho mayor/ con haberle competido.”

1.9 Octavio Paz nas armadilhas de sóror Juana

Octavio Paz¹⁶ (1914-1998), foi um dos pensadores que mais colaborou significativamente com o estudo da escritora e sua vida na obra *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. Nela trata sobre seus múltiplos encontros com a que considera mais enigmática e controvertida figura da literatura latino-americana da colônia.

O primeiro artigo que Paz escreveu sobre sóror Juana foi publicado na revista argentina *Sur* em 1950, reproduzido posteriormente no livro de ensaios *Las peras del olmo*. Também ele deu um curso sobre sóror Juana na Universidade de Harvard, por duas vezes, em 1971 e em 1973.

Foram longos anos de preparação e reflexão sobre a obra e vida da Décima Musa, que resultaram na obra mencionada e, como o próprio Paz afirma, não é o primeiro nem será o último livro sobre a Fênix Mexicana. Nele traz posturas interessantes e propõe soluções inteligentes e profundas que auxiliam na solução das inúmeras incógnitas que envolvem sóror

¹⁶ Nascido na Cidade do México, poeta, ensaísta, tradutor, jornalista, diplomata mexicano e ganhador do Prêmio Nobel de Literatura de 1990 pelo conjunto de sua obra apaixonada e com amplos horizontes.

Juana e seus escritos. No prólogo, o autor destaca a palavra sedução como uma ideia muito clara do gênero de atração que desperta a figura de sóror Juana Inés de la Cruz e comenta que o confessor da freira, o jesuíta Antonio Núñez de Miranda, regozijava-se de que ela tivesse tomado os votos porque

*Habiendo conocido [...] lo singular de su erudición junto con su no pequeña hermosura, atractivos todos a la curiosidad de muchos, que desearían conocerla y tendrían por felicidad el cortejarla, solía decir que no podía Dios enviar azote mayor a aqueste reino que si permitiese que Juana Inés se quedase en la publicidad del siglo*¹⁷ (PAZ, 1983, p. 12).

A vida da poeta não cessa de intrigar e apaixonar a todos, eruditos, críticos ou simples leitores, que questionam o porquê da escolha da vida no convento, uma vez que era jovem e bonita. Entre eles, o padre Calleja opinava sobre a vida de Juana Inés como uma gradual ascensão para a santidade e que sua obra converte-se em uma ilustração da vida da freira em um discurso edificante e constitui uma alegoria de sua vida espiritual. Em oposição, Ludwig Pfandl com a influência da psicanálise, descobre em sóror Juana uma fixação da imagem paterna, que a conduz ao narcisismo, concluindo que sua obra é só uma máscara da sua neurose, o que a empobrece sobremaneira.

Paz observa que de uma ou de outra maneira, a obra de sóror Juana na visão desses estudiosos, deixa de ser uma obra literária. Os dois críticos mencionados tão somente leem nela a transposição de sua vida. Uma vida santa para Calleja e um conflito neurótico para Pfandl. A obra converte-se em hieróglifos da vida a serem decifrados.

Paz vê na interpretação biográfica, um possível caminho para se chegar à obra. Apenas, um caminho que se detém em suas portas: para compreendê-la de verdade, devemos transpô-las e penetrar em seu interior. Nesse momento, a obra desprende-se de seu autor e transforma-se em uma realidade autônoma. As obras não respondem às perguntas do autor, mas às do leitor. Este seria o elemento que separa a obra do autor. Uma vez escrita, a obra possui uma vida distinta à do autor: a que lhe outorgam seus leitores sucessivos. Outros veem a obra como uma realidade independente, autônoma, com características próprias, irredutíveis à vida do autor. Paz entrevê nos poemas de sóror Juana certas peculiaridades de origem psicológica. Elas constituem, porém, variedades dos estilos imperantes em sua época. A soma dessas variantes e peculiaridades faz de sua obra algo único e autossuficiente.

¹⁷ Tendo conhecido [...] sua singular erudição junto com sua não pequena beleza, atrativos todos para à curiosidade de muitos, que desejariam conhecê-la e teriam por felicidade cortejá-la. Costumava dizer que não podia Deus enviar calamidade maior a este reino do que se permitisse que Juana Inés ficasse na publicidade do século.

Entretanto, ainda que pareça única – e que, de fato, o seja – torna-se evidente que a poesia de sóror Juana Inés de la Cruz esteja em relação com um grupo de obras, algumas contemporâneas e outras que vem do passado, da Bíblia e dos Pais da Igreja assim como de Góngora e de Calderón. Essas obras constituem uma tradição e por isso aparecem para o escritor como modelos para imitar ou tornam-se rivais para se igualar.

O estudo da produção de sóror Juana impõe-nos fazer uma relação com essas e outras e, por sua vez, estas com a atmosfera intelectual e artística daqueles tempos, ou seja, com tudo isso que constitui o que se chama “o espírito de uma época”. Entre a vida e a obra Paz identifica outros segmentos como a sociedade e a história. Sóror Juana representa para Paz uma individualidade poderosa e sua poética possui inegável singularidade. Ao mesmo tempo, a mulher e seus poemas, a freira e a intelectualidade, inserem-se nessa sociedade: Nova Espanha ao final do século XVII.

Talvez por isso a autora ganhasse também o apelido de Fênix do México, ou seja, emulando um pássaro que voa entre sua vida, seu conjunto literário poético dramático por vezes dogmático, por vezes, secular; a sociedade, seu tempo e tempos futuros; a história; o barroco e tantos outros aspectos. Ave, segundo o mito simbolizador da ressurreição e da imortalidade, possuidora de grande beleza, confirmando a sua própria formosura de ser humana tanto física como espiritualmente, que ao morrer, faz um ninho de aromatas para consumir-se em calor e fogo e depois renascer dessas cinzas perfumadas. Este é o seu legado (FERREIRA, 2008, p. 75).

Paz não pretende explicar a literatura pela história, porém, ao mesmo tempo, reconhece que seria absurdo fechar os olhos diante desta verdade elementar: a poesia é um produto social e histórico. Para o crítico não basta dizer que a obra de sóror Juana seja um produto da história; a história, também é produto de sua obra.

As relações entre obra e história são complexas. Para Paz, a obra nunca aparece separadamente, mas em relação com as outras, do passado e do presente. Assinala mais um aspecto do mesmo modo determinante: a relação com os leitores, quer dizer, a influência do leitor sobre a obra e mesmo desta sobre o autor. Observa ainda um aspecto dividido em duas partes: o que se pode dizer e o que não se pode dizer. As autorizações e as proibições compreendem uma gama de matizes muito rica e varia de sociedade para sociedade. No entanto, um e outro podem dividir-se em duas grandes categorias: as expressas e as implícitas. Estas últimas são as mais reveladoras: o que *por sabido se calla*, o que se obedece automaticamente, sem refletir. O sistema de representações vigente em cada sociedade repousa sobre esse conjunto de inibições que nem sequer requerem o consentimento de nossa

consciência. Esse fator se mostra muito claro em obras que retratam como funcionava a sociedade na época de sóror Juana.

Além dos leitores habituais, muitos deles admiradores, havia leitores temíveis como o arcebispo, o inquisidor, o secretário-geral do Partido e o Politburo que influenciavam em sóror Juana Inés com a mesma força. A ponto de necessitar perceber que o que diz a obra dela está rodeado de silêncio, isto é, do que não se pode dizer. A compreensão dessa obra inclui a da proibição, a mesma que enfrenta ou contesta. O dizer da poeta leva ao que não se pode dizer e este à uma ortodoxia, a ortodoxia a um tribunal e o tribunal à uma sentença.

Nesse contexto, as explicações de Octavio Paz permitem perceber que:

*Esta sumaria descripción de las relaciones entre el autor y sus lectores, entre aquello que se puede decir y aquello que es indecible, omite algo esencial: con frecuencia el autor comparte el sistema de prohibiciones – tácitas pero imperativas – que forman el código de lo **decible** en cada época y en cada sociedad. Sin embargo, no pocas veces y casi siempre a pesar suyo, los escritores violan ese código y dicen lo que no se puede decir. Lo que ellos y sólo ellos **tienen** que decir. Por su voz habla la **otra voz**: la voz réproba, su verdadera voz. Sor Juana no fue una excepción. Al contrario: sus contemporáneos percibieron muy pronto, en su voz, la irrupción de la voz **otra**. Ésa fue la causa de las desdichas que sufrió al final de su vida. Porque esas transgresiones eran y son castigadas con severidad; y más: no es extraño que en algunas sociedades – como Nueva España del siglo XVII – el escritor mismo se convierta en el aliado y aún en el cómplice de sus censores. En el siglo XX, por una suerte de regresión histórica, abundan también los ejemplos de escritores e ideólogos transformados en acusadores de sí mismos. La semejanza entre los años finales de sor Juana y estos casos contemporáneos me hicieron escoger como subtítulo de mi libro el de la sección última: *Las trampas de la fe*. Confieso que esta frase no se aplica a toda la vida de sor Juana y que tampoco define el carácter de su obra: lo mejor de ella misma y de sus escritos escapa a la seducción de esas trampas. Pero me parece que la expresión alude a un mal común a su época y a la nuestra. Vale la pena subrayarlo y por eso la he mantenido: aviso y escarmiento¹⁸ (PAZ, 1983, p. 17-18, grifos do autor).*

Octavio Paz, finalmente, no prólogo afirma que a obra sobrevive a seus leitores, que ao final de cem ou duzentos anos pode ser lida por outros que lhe impõem diferentes sistemas

¹⁸ Esta sintética descrição das relações entre o autor e seus leitores, entre aquilo que se pode dizer e aquilo que é indizível, omite algo essencial: com frequência o autor compartilha o sistema de proibições – tácitas, mas imperativas – que formam o código do **dizível** em cada época e em cada sociedade. Contudo, não poucas vezes e quase sempre apesar de si mesmos, os escritores violam esse código e dizem o que não se pode dizer. O que eles **tem** que dizer. Por sua voz fala a **outra voz**: a voz réproba, sua verdadeira voz. Sóror Juana não foi uma exceção. Ao contrário: seus contemporâneos logo perceberam, em sua voz, a irrupção da voz **outra**. Essa foi causa das desgraças que sofreu ao final de sua vida. Porque essas transgressões eram e são castigadas com severidade; e mais: não é estranho que em algumas sociedades – Como Nova Espanha do século XVII – o escritor mesmo se converta em aliado e ainda no cúmplice daqueles que o censuram. No século XX, por uma sorte de regressão histórica, abundam também os exemplos de escritores e ideólogos transformados em acusadores de si mesmos. A semelhança entre os anos finais de sóror Juana e estes casos contemporâneos me fizeram escolher o subtítulo do meu livro o da última parte: *As armadilhas da fé*. Confesso que esta frase não se aplica a toda vida de sóror Juana e que tampouco define o caráter de sua obra: o melhor dela mesma e de seus escritos escapa à sedução dessas armadilhas. Entretanto, me parece que a expressão alude a um mal comum de sua época e da nossa. Vale a pena enfatizá-lo e por isso a mantive: aviso e corrijo.

de leitura e de interpretação. Esses leitores intolerantes desaparecem e no seu lugar aparecem outras gerações, cada uma, dona de uma interpretação diferente. A obra ultrapassa sua própria história somente para inserir-se em outra história. Ele acredita que a compreensão da obra de sóror Juana inclui, necessariamente, a de sua vida e a de seu mundo. Volta ao conceito de que a obra nunca aparece isoladamente, mas sempre em relação com as outras, do passado e do presente, no caso, daquele presente do século XVII.

CAPÍTULO 2 – PERFIS DE SÓROR JUANA INÉS DE LA CRUZ

A Fênix

[...] é um ser da linguagem, um ser da linguagem poética. Ela não é nada além disso, mas é tudo isso. É um ser dos livros. Renasce sem cessar, renasce poeticamente sempre com um novo adorno [...]

Gaston Bachelard (1988)

2.1 Contexto histórico

Para estudar a vida de sóror Juana há dois textos básicos, ambos do século XVIII: sua carta ao bispo de Puebla, Manuel Fernández de Santa Cruz – *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz* – e a biografia do jesuíta Diego Calleja. Além disso, uns poucos escritos de seus contemporâneos e sua certidão de batismo, seu testamento e o de sua mãe, como os de suas irmãs, alguns contratos de compra e venda, sua profissão de fé e outros escritos de mesma índole. Nesse campo tem sido frutífero o trabalho dos investigadores Guillermo Ramírez Espanha, seu parente distante, e Enrique A. Cervantes. Graças a seus achados, há agora uma ideia mais clara de suas origens e da situação de sua família.

Para situar o mundo de sóror Juana Inés de la Cruz, Octavio Paz discorre sobre a história do México que compara com sua geografia abrupta e tortuosa e afirma que cada período histórico se assemelha a um planalto fechado entre altas montanhas e separado dos outros por precipícios e despenhadeiros. A conquista foi uma grande ruptura, a linha divisória que divide em duas a história do México: de um lado o mundo pré-colombiano e do outro, o vice-reinado católico da Nova Espanha, mundo da poeta e da sociedade atual.

Essa conquista significou um grande corte porque foi uma mudança de civilização. Apesar de que a Nova Espanha seria incompreensível sem a presença do mundo indígena, como antecedente e como presença secreta nos usos, nos costumes, nas estruturas familiares e nas políticas. Ela marca também as formas econômicas, o artesanato, as lendas, os mitos e as crenças, que formaram o México.

Muito dos elementos do mundo pré-hispânico reaparecem na Nova Espanha, porém os elementos desta são mais numerosos, impositivos e decisivos porque entre eles encontra-se o idioma, a religião e boa parte da cultura. Paz conclui que há continuidade dos momentos históricos, mas que ao mesmo tempo, são interrompidos uma e outra vez, pelo que seria mais apropriado falar-se de superposições, ou de justaposição de sociedades distintas.

Segundo o autor, duas palavras definem a expansão hispânica: conquista e evangelização. São palavras imperiais e, assim mesmo, medievais. A conquista da América pelos espanhóis e portugueses se parecem com as cruzadas cristãs e com a guerra santa dos muçulmanos. Inclusive a “sede do ouro” dos conquistadores corresponde às ideias de botim e pilhagem dos guerreiros muçulmanos e cristãos do medievo.

A Nova Espanha foi realmente uma colônia. Foi tratada como outro dos reinos submetidos à coroa espanhola. Em teoria, era como os reinos continentais de Castilla, Aragón, Navarra ou León. Nessa colônia americana não existiam nem uma burguesia nem uma classe intelectual que tivesse elaborado a crítica da monarquia absoluta e da Igreja. Havia uma realidade histórica e social imensa e em constante mudança, em plena expansão durante os séculos XVII e XVIII.

As condições sociais e físicas dessa colônia favoreciam a manifestação de todos os contrastes que se afiguravam no Barroco. Desde o princípio a atração da América foi contraditória: para os missionários franciscanos foi o continente em que se cumpriram as profecias de Joaquín Flora (1132-1202) e, portanto, a consumação do Apocalipse. Para a maioria dos laicos e para muitos religiosos, porém, a América representava a ilusão – quase sempre falaz – do rápido enriquecimento. Os espaços abertos davam a sensação, a uns, da reconquista da liberdade corporal e, a outros, de um novo reino espiritual. As comidas estranhas, as cores acentuadas, as paisagens diferentes, as mulheres de pele e olhos exóticos – índias, mestiças, mulatas –, a cumplicidade do sol e da vegetação, a suavidade da temperatura, tudo, exaltava a imaginação e a exacerbação dos sentidos. Estudos demográficos contemporâneos descobriram que a fertilidade dos espanhóis aumentou na Nova Espanha. A explicação não reside numa impossível mutação biológica senão na mudança de meio social: as novas condições eram mais propícias ao gozo dos sentidos e menos favoráveis à moral da repressão. Os espanhóis tinham mais filhos no México porque, provavelmente, haviam relaxado sua disciplina sexual. Foram inumeráveis os clérigos processados e condenados por seduzir a suas fiéis. O relaxamento da moral sexual do povo mexicano foi, sem dúvida, herança da Nova Espanha. Na opinião de Paz “seria ruim sua condenação porque se o machismo é uma tirania que ensombrece as relações entre o homem e a mulher, a liberdade as ilumina” (PAZ, 1983, p. 107).

Quando os crioulos novo-hispânicos e os espanhóis chegaram mais adiante de San Francisco, Nova Espanha era um país enorme, próspero e pacífico. Houve sim revoltas, fome,

epidemias e motins, mas o que caracterizou esse período foi a continuidade da ordem pública e não as suas alterações,

Quando se fala das diferenças entre Nova Espanha e a própria Espanha pensa-se, sobretudo, naquelas que separam um país independente de sua metrópole. Espanha dominava o México e os espanhóis peninsulares ocupavam lá e cá o topo da pirâmide social. Quanto ao econômico, a Espanha tirava mais riquezas do México do que enviava. Quanto à religião, havia outra disparidade: o catolicismo era uma religião nova na América e velha na Espanha. A partir da segunda metade do século XVII e até o fim do XVIII, enquanto o México, apesar dos tropeços e da lentidão, cresce e se desenvolve, a Espanha decai tão rápido quanto se expandiu no século anterior.

Dentre os vários tipos de propriedade coletiva existentes aí, como aldeias e comunidades, havia a do clero. Não se tratava, em realidade, de um só proprietário, mas de muitos que pertenciam às ordens religiosas e ao clero secular. O conjunto dessas possessões era imenso, pois, no final do século XVII, mais da metade da terra estava nas mãos da Igreja. As três classes de organizações definem-se pela fusão de diferentes esferas da atividade pública: a econômica, a administrativa, a política e, no caso da Igreja e das burocracias políticas contemporâneas, a ideológica. Os meios de produção, o dos produtos e dos produtores constituíam-se num monopólio triplo.

No reino de Nova Espanha havia um caráter dependente, o latifúndio e o mercantilismo quanto ao seu regime econômico e o patrimonialismo quanto ao sistema político. Nesse regime patrimonial, uma das formas de dominação tradicional definida por Max Weber (1864-1920), os naturais do país eram excluídos do comando de um exército profissional. Essa exclusão era um dos principais agravos dos crioulos contra os espanhóis. No tocante à lei os dois polos da justiça novo-hispânica não eram, como na sociedade moderna em que há a legalidade ou a ilegalidade da sentença, mas existia a severidade ou a benevolência. O princípio determinante era a clemência. Quando sóror Juana pede a um vice-rei a vida de um condenado a morte, o faz nos seguintes termos: “*Muerte puede dar cualquiera;/vida, sólo puede hacerlo/Dios: luego solo con darla/podeis a Dios pareceros*”¹⁹ (PAZ, 1983, p. 36). E o príncipe cristão era a encarnação de um desígnio divino.

A educação era outro elemento característico do patrimonialismo com duas formas típicas, que aparecem em Nova Espanha: a educação como uma especialidade dos clérigos e a dos membros da Igreja dominante e a educação nas universidades.

¹⁹ Morte pode dar qualquer um;/vida, somente pode dá-lo/ Deus: logo somente dá-la/ podeis a Deus parecer.

No regime de dominação patrimonial, o príncipe devia ter certeza da lealdade de seus servidores, sobretudo se eles governavam em seu nome os territórios distantes da sede do poder central. Pela extensão de seus domínios, os monarcas espanhóis estavam particularmente expostos a essa ameaça. Por isso os vice-reis duravam pouco no cargo para que não tivessem tempo de despertar suas ambições. Eles governavam pelo tempo que fosse “a vontade do rei”. No caso dos quatro vice-reis que protegeram a sóror Juana, o marquês de Mancera governou por nove anos; o frei Payo de Rivera, seis; o marquês de la Laguna, seis e o conde de Galve, sete.

O vice-rei não governava com autonomia plena. Ele era presidente da Real Audiência e sua relação com este corpo era regida por pesos e contrapesos. A presidência do vice-rei era, por esse motivo, decorativa e honorífica. No entanto, no âmbito político sua jurisdição era plena e seus poderes, extensos. A coroa concedia à Audiência o direito de limitar as amplas faculdades que o vice-rei disfrutava.

Havia, diante do poder político e judicial do vice-rei e da 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. Ambos deviam enfrentar as poderosas ordens religiosas. As querelas entre os príncipes da Igreja podiam ser terríveis, como pôde comprová-lo amargamente, sóror Juana Inés de la Cruz no fim de sua vida.

A Nova Espanha foi uma típica sociedade de corte com um reino dependente, patrimonialista, pluralista e altamente mercantilista, em cujas estruturas econômicas conviviam o latifúndio, as corporações, os gérmenes capitalistas e o local comum a todos na entrada da aldeia chamada “ejido”.

Para compreender a vida e a obra de sóror Juana é necessário perceber esse contexto da influência da corte nas áreas política e administrativa e sua presença como modelo da ordem social. O palácio vice-real foi o cenário que acompanhou sóror Juana na sua primeira juventude e foi o local onde contruiu relações ao mesmo tempo íntimas, frágeis, instáveis e importantes, enquanto viveu.

Segundo Paz, a corte foi um centro de irradiação moral, literária e estética que influenciou nas atitudes das pessoas, modificou profundamente a vida social e os destinos individuais. Exemplo de costumes e modas, a corte controlou as maneiras de amar e comer, de velar os mortos, de cortejar as damas, de celebrar o Natal e de chorar pelas ausências.

A corte exerceu uma dupla missão civilizadora ao transmitir à sociedade novo-hispânica os modelos da cultura aristocrática europeia e propor à imitação coletiva um tipo de sociedade diferente dos que a Igreja e a Universidade ofereciam. Diante delas, a corte

representava um modo de vida mais estético e vital. Paz define-a como: “*La corte es el mundo, el siglo: un ballet, no siempre vano y muchas veces dramático, en el que los verdaderos personajes son las pasiones humanas, de la sensualidad a la ambición, movidas por una geometría estricta y elegante*”²⁰ (PAZ, 1983, p. 43, grifos do autor).

No conjunto histórico novo-hispânico apresentado, a maneira como os colonizadores veem os naturais da terra é relevante. Havia um contraste religioso muito forte e os conquistadores justificavam sua conquista com a necessidade de evangelizar e, mais tarde, da dominação espanhola.

Segundo Paz, a conversão dos infiéis é uma ideia cristã, talvez mais acentuadamente, muçulmana. O Islam acudiu desde seu nascimento a conversão pelas armas ou pela dominação. Espanha e Portugal surgem no século XVI impregnados de islamismo e não seria exagerado ver na conquista e evangelização da América uma empresa em que o “*temple*” muçulmano foi tão determinante quanto a fé católica. Muçulmanos e portugueses destruíram os templos hindus com a mesma fúria com que Cortés derrubou os ídolos do Gran Teocalli; sobre essas ruínas e, às vezes, com as mesmas pedras, levantaram soberbas mesquitas e catedrais.

Cada sociedade, ao definir-se, também define a dos outros. Esta assume, quase sempre, a seguinte forma: o “outro” é um fora da lei. Em Nova Espanha havia pagãos e cristãos. Os “outros”, embora fossem os naturais da terra, eram os indígenas pagãos porque eram os dominados.

Havia uma universalidade da rigidez católica que se bifurcava na dupla universalidade da Igreja e da monarquia. A completa fusão entre religião e poder é a raiz das “missões” históricas, ou seja, a evangelização para a Espanha e proselitismo revolucionário para Nova Espanha. No caso desta, o particularismo crioulo apareceu no seio de um grande universalismo filosófico, político e religioso. Mais tarde, o nacionalismo mexicano, nasceu à sombra de um universalismo duplo do humanismo cristão com o sincretismo jesuíta.

A população da Nova Espanha era formada, em termos de estruturas sociais e políticas, pelos índios na base, e no ápice, pelos espanhóis e crioulos. A divisão dos índios em dois grandes grupos corresponde à grande divisão da Mesoamérica antes da conquista entre nômades e sedentários. Ao contrário do ocorrido com os sedentários, as tribos nômades não perderam bruscamente sua cultura e conservaram, durante muito tempo, suas crenças religiosas e seus xamãs. Os sedentários, atados à terra e à mineração, sofreram mais

²⁰ A corte é o mundo, o século: um ballet, nem sempre vão e muitas vezes dramático, em que os verdadeiros personagens são as paixões humanas, da sensualidade à ambição, movidas por uma geometria estrita e elegante.

profundamente o despedaçamento da conquista. A sociedade mesoamericana, no momento da chegada dos espanhóis, vivia um período de guerras contínuas, provavelmente iniciado séculos antes da queda de Teotihuacan. A derrota militar e a servidão que a sucedeu não podiam ser novidades para os índios; a verdadeira e terrível novidade foi a destruição de sua civilização. A mudança do sistema social, político e religioso foi total. Essa mudança começou com a demolição dos templos e monumentos religiosos e pela aniquilação física da aristocracia e da casta dos sacerdotes e xamãs, dois grupos dirigentes. A destruição dos templos, das estátuas e das pinturas implicou a abolição dos símbolos; a exterminação da casta sacerdotal, a extirpação da memória e da consciência dos vencidos (LAFAYE, 1979 *apud* PAZ, 1983, p. 50).

O triunfo militar dos espanhóis foi visto como uma mudança religiosa, ou seja, os deuses índios desapareceram pelo horizonte mítico de que fala o poema de Quetzalcóatl. Entretanto, uma sociedade que crê no tempo cíclico, vê o fim de um ciclo como o começo de outro. A porta por onde as divindades saem é a de entrada para outras.

A fuga dos deuses indígenas significou seu regresso com outros nomes. A conquista deixou as massas dos índios na orfandade espiritual. Essa situação de total privação de posse psíquica possibilitou sua conversão ao cristianismo e o batismo oferecia a possibilidade de pertencer à nova ordem religiosa, jurídica e política da Nova Espanha. Ou seja, o batismo abria as portas do ingresso à nova sociedade, ao mesmo tempo em que as do regresso ao antigo mundo do sagrado. Os índios se tornaram cristãos e, concomitantemente, a divindade cristã e suas virgens se indianizaram. Desde o princípio, o cristianismo índio foi um sincretismo popular e instintivo que influenciou profundamente nas crenças dos crioulos e mestiços²¹.

O século XVI foi o da evangelização e a da edificação. Século arquiteto e pedreiro: conventos, igrejas, hospitais, cidades. Uma civilização é antes de tudo um urbanismo. Isso significa que mais que uma visão de mundo e dos homens, uma civilização corresponde a uma visão dos homens no mundo e dos homens como mundo, uma ordem ou uma arquitetura social.

Os séculos XVII e XVIII continuaram construindo praças, igrejas, municípios, aquedutos, conventos, palácios, colégios. A cidade da Nova Espanha foi a imagem de uma ordem que abarcou a sociedade inteira, o mundo e o além-mundo.

²¹ Filho de pais de raças diferentes, especialmente de homem branco e índia ou de índio e mulher branca. Disponível em: <<http://lema.rae.es/drae/?val=mestizo>>. Acesso em: 20 nov. 2013.

No século XVII o território se estendeu, a paz foi interrompida só de vez em quando pelas sublevações dos nômades e as incursões dos piratas, as cidades cresceram e apareceram nelas, irmãs gêmeas, o luxo e a cultura. Levantou-se uma sociedade rica e sensual, mas também devota e supersticiosa; obediente ao poder real e submissa aos mandatos da Igreja, mas sacudida por estranhos delírios ao mesmo tempo fúnebres e luxuosos.

A Nova Espanha constituiu uma sociedade culta. Não só viveu com plenitude a cultura hispânica – a religião e a arte, a moral e os usos, os mitos e os ritos – como a adaptou com grande originalidade às condições do solo americano e a modificou substancialmente. Entretanto, no sentido mais limitado da palavra cultura, a que se refere à instrução, ou seja, produção e comunicação de novidades intelectuais, artísticas e filosóficas, só uma minoria da população podia chamar-se culta ou tinha acesso às duas grandes instituições educativas da época – a Igreja e a Universidade.

Essa circunstância dá origem à cultura novo-hispânica douta para doutos porque estava fechada nas academias, universidades e seminários religiosos, lugares em que a teologia era a rainha das ciências e em torno dela se ordenava o saber.

Rival da Igreja e da Universidade, a corte era também um grande centro de irradiação estética e cultural. A aristocracia, amante da literatura e da arte, possuía um gosto refinado. Os intelectuais e clérigos do século XVII resolviam adivinhações poéticas e escreviam décimas e sonetos. A linguagem cortesã era sempre a de um grupo escolhido e tendia a transformar-se em uma fala encoberta e cifrada que só compreendiam os iniciados. A literatura cortesã inclinou-se fatalmente ao hermetismo, mas seus mistérios não eram religiosos nem filosóficos, mas estéticos. O hermetismo cortesão não esconde nenhuma verdade transcendental. O gongorismo, diferente do simbolismo, foi uma estética aristocrática enquanto que este foi uma poética de iniciação, um saber secreto adjacente à revelação religiosa.

Nesse século se desenha com maior claridade a divisão do ápice da sociedade. O poder político e militar era espanhol; o poder econômico, crioulo; o poder religioso tendia a repartirem-se entre os dois grupos. Difícil equilíbrio que não foi quebrado até a Independência. Nesse contexto o crioulo se sentia o súdito leal da coroa e, simultaneamente, não podia deixar de sentir sua situação inferior. A burocracia espanhola o desdenhava porque o crioulo era e não era espanhol. A mesma ambiguidade havia diante da terra onde havia nascido e na que seria enterrado, era sua, mas também não lhe pertencia.

O patriotismo crioulo era contraditório: amor à terra de ultramar e à terra natal. Também no século XVII estes sentimentos encontrados não se expressavam em termos políticos, tinham uma coloração afetiva, religiosa e artística.

Os mestiços duplicavam a ambiguidade crioula porque não eram crioulos, também não eram índios. Rechaçados por ambos os grupos, não tinham lugar na estrutura social nem na ordem moral. Diante de duas tradições morais, a hispana fundada na honra e a indígena fundada no caráter sacrossanto da família, o mestiço era, segundo Paz, a imagem viva da ilegitimidade.

Desse sentimento de ilegitimidade brotava sua insegurança, sua instabilidade perpétua, seu ir e vir de um extremo a outro, do valor ao pânico, da exaltação à apatia, da lealdade à traição. Na poética de Paz, Caín e Abel habitavam numa mesma alma; o ressentimento do mestiço o levava ao niilismo moral e à abnegação, a se gozar de tudo, à piada e à melancolia, ao lirismo e ao estoicismo.

Era uma sociedade em que na divisão do trabalho, o mestiço era um homem sem ofício e sem benefício. Era um verdadeiro pária, destinado à mendicância, à bandidagem, e no melhor dos casos, à vida de soldado. Entretanto, a ascensão dos mestiços ocorreu por razões de ordem demográfica além da sua capacidade de viver e sobreviver nas circunstâncias mais adversas. Outra razão de ordem social reside entre todos os grupos que compunham a população de Nova Espanha, os mestiços eram os únicos que realmente encarnavam aquela sociedade, seus verdadeiros filhos. Não eram como os crioulos, uns europeus que desejavam enraizar-se numa terra nova, tampouco eram como os índios, uma realidade dada, confundida com a paisagem e o passado pré-hispânico. Eles eram a verdadeira novidade da Nova Espanha. No entanto, no século XVII a influência mestiça apenas se iniciava. Os mestiços e mulatos que aparecem nos cânticos de sóror Juana são personagens pitorescos, na verdade, cômicos. Para Paz, Nova Espanha, em resumo, era um intrincado tecido de influências, poderes e jurisdições. Pluralismo, patrimonialismo e equilíbrio de forças.

2.2 Mulher em busca da liberdade

Tolerância ante os extravios do apetite e intransigência em matéria de opiniões e crenças; condescendência com o corpo e suas paixões, rigor com a alma e seus desvarios: nesse mundo nasceu Juana Inés. Assim define Paz o contexto psicológico conflitante da poeta (PAZ, 1983, p. 108).

Julie Greer Johnson, em seu estudo *Women in Colonial Spanish American Literature*, dá uma noção do mundo opressivo em que vivia a mulher durante o período de vida de sóror Juana:

El componente que con más continuidad influyó en la creación y la trasmisión de las actitudes hacia la mujer, sin embargo, fue la iglesia católica, y su tradición no sólo dictó las imágenes específicas sino también controló las vidas y los destinos del sector erudito de la población femenina... El hecho de que una genio de la altura de sor Juana Inés de la Cruz pudiera vencer algunos obstáculos y efectivamente retar la imagen que los hombres tenían acerca de la mujer, así como su posición de superioridad sobre de ellos, lleva a conjeturar a los investigadores acerca de cuántas mujeres pudieron haber hecho contribuciones importantes a la cultura colonial si hubieran tenido la oportunidad que se ofrecía a los hombres²² (JOHNSON, 1983, p. 186 apud SCHMIDHUBER DE LA MORA, 1996, p. 28-29).

Na opinião de Guillermo Schmidhuber, Sóror Juana, foi primeiramente mulher. É isso que mostra sua abundante biografia. Em seguida, foi poeta para, finalmente, ser considerada uma freira, especialmente por exemplificar sua busca de liberdade criativa no convento e por descrever sua morte enquanto servia a suas irmãs em religião durante uma epidemia. A *Respuesta a sor Filotea*²³ demonstra também essa liberdade que sóror Juana buscava, pois nela faz uma defesa intelectual libertária da mulher. Trata-se de um documento que apresenta algumas das limitações que a sociedade dos crioulos impõe a uma freira intelectual e seu direito às atividades de criação.

Como mulher, Sóror Juana não podia dizer sermões, mas podia escrever críticas sobre eles. Foi isso, exatamente, o que ela fez em sua célebre *Carta atenagórica* (PAZ, 1983, p. 83). Por causa desse atrevimento e de outras atitudes semelhantes, a propalada “masculinidade” de sóror Juana, foi mais psicológica do que biológica e mais social que psicológica, assegura

²² O componente que com mais continuidade influiu na criação e transmissão das atitudes em relação a mulher, no entanto, foi a igreja católica, e sua tradição não só ditou as imagens específicas, mas também controlou as vidas e os destinos do setor erudito da população feminina... O fato de que uma figura genial da altura de sóror Juana Inés de la Cruz pudesse vencer alguns obstáculos e efetivamente desafiar a imagem que os homens tinham sobre a mulher, assim como sua posição de superioridade sobre eles, leva a conjecturar aos investigadores acerca de quantas mulheres puderam ter feito contribuições importantes à cultura colonial se tivessem tido a oportunidade que se ofereciam aos homens.

²³ A *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz* foi escrita por sóror Inés de la Cruz em março de 1691, contestando a todas as recriminações que lhe fez o bispo de Puebla, Manuel Fernández de Santa Cruz, que usou o pseudônimo de sor Filotea de la Cruz para atacá-la. Foi publicada somente em 1700 na *Fama y obras póstumas del Fénix de México*. (Madrid: Manuel Ruiz de Murga). O bispo adverte que nenhuma mulher devia entregar-se aos estudos de certos temas filosóficos. Em sua defesa, sóror Juana assinala as várias mulheres doutas, como Hipácia de Alexandria, uma filósofa neoplatônica assassinada por um cristão, no ano 415. Escreve sobre seu intento fracassado de escrever e a constante dor que sua paixão ao conhecimento lhe trouxe, mas expondo um certo conformismo, já que esclarece que é melhor ter um vício nas letras que algo pior. Também justifica o vasto conhecimento que tem de todas as matérias de educação: lógica, retórica e história, como complemento necessário para entender e aprender as Sagradas escrituras.

Paz, e que “ver nela uma lésbica é uma aberração” (PAZ, 1983, p. 93). Nesse sentido, pode-se falar hoje de espírito feminista embora ainda não houvesse o movimento.

Paz defende sóror Juana nessa questão que Pfandl levanta sobre sua masculinidade com o seguinte questionamento: como, em uma civilização de homens e para homens, pode uma mulher, sem masculinizar-se, acessar ao saber? (PAZ, 1983, p. 94).

Schmidhuber, por sua vez, reproduz um comentário de Frei Pedro sobre Juana Inés, que ilustra bem o brilhantismo evidente da freira:

Se cumprir com tanto fosse elogio muito grande, ainda que para um grande homem: Que será cumprir, contudo, a engenhosidade e o estudo de uma mulher? Frei Pedro do Santísimo qualifica a sóror Juana de “O monstro das mulheres”, parafraseando o apelido de Lope – “O monstro dos engenhosos” (SCHMIDHUBER DE LA MORA, 1996, p. 24).

Havia um traço notável na família de Sóror Juana que Paz explana: todas as mulheres mostraram independência, integridade e energia. Isabel Ramírez, mãe de Juana Inés, trabalhou na fazenda de Panoayán, desde a morte do seu pai por mais de trinta anos, até falecer. Sucedeu-a sua filha María, que também a administrou até sua morte. Josefa, sua outra filha, não foi menos empreendedora. Abandonada por seu marido comprou uma fazenda na região de Chalco com a ajuda de sóror Juana, que empenhou suas joias para conseguir um empréstimo. Cresce a admiração de Octavio Paz por Isabel Ramírez – mãe de Juana Inés – quando lembra de que ela era analfabeta. Trabalhar com fazenda à época não era fácil; sem contar que exigia considerável vigor físico e resistência do corpo, além de ânimo, habilidade, tenacidade e dom para o mando. O fazendeiro não era unicamente o dono da terra, dos animais e dos instrumentos da lavoura: era o chefe de uma comunidade. Nessa família de mulheres, Juana Inés de la Cruz não foi uma exceção, mas parte da regra. (PAZ, 1983, p. 101).

O contexto familiar e social da freira jerônima constituído por fazendeiros, clérigos, capitães, freiras dificulta entender os amores liberais de Isabel Ramírez. Paz se pergunta como ela nesse contexto atreveu-se ter Diego Ruiz Lozano como amante? Como as irmãs de sóror Juana Inés conseguiram casar-se e como ela mesma pôde ser admitida no palácio e se transformar em dama de companhia da vice-rainha? Como se explica nessa situação a harmonia entre as irmãs e a mãe? As ideias acerca da moral no século XVII parecem questionáveis. Segundo, Paz, a ortodoxia sexual é muito menos rigorosa que a ortodoxia religiosa. Os Ramírez eram uma família crioula típica, como eram as outras famílias que formavam sua parentela: os Mata, os Ruiz Lozano, os Torres. Um ligeiro exame dos

documentos publicados por Ramírez España e por Enrique A. Cervantes revela que a conduta de Isabel Ramírez estava longe de ser uma escandalosa exceção. Todo mundo aceitava com naturalidade a existência dos filhos naturais e José Miguel de Torres, secretário da Universidade e pai de vários padres e freiras, não encontrava particularmente reprovável a bastardia de sua mulher e de muitos de seus sobrinhos e sobrinhas. Pelo silêncio que rodeou as recopilações de Ramírez e Cervantes foi que Octavio Paz se pergunta se esses documentos foram lidos realmente. Ou talvez sua leitura tenha produzido uma perturbação moral inibidora de todo comentário e de toda reflexão crítica. Para os crentes modernos é difícil aceitar que os princípios religiosos mais firmes tenham sido compatíveis com uma conduta desregrada. No prefácio de seu livro, Ramírez España procura minimizar certos fatos. Supõe, por exemplo, que houve uma legitimação dos filhos de Isabel Ramírez; que tanto seu testamento como o de Ruiz Losano são terminantes: um e outro afirmam que seus filhos foram naturais. Ramírez España também trata de María e Josefa, as irmãs de sangue de Sórora Juana, como se fossem brasas vivas. Menos explicáveis que as reticências de Ramírez España são os silêncios de Méndez Plancarte e Alfonso Junco, cortados por exclamações de horror. O escândalo é o disfarce dos pregadores da hipocrisia (PAZ, 1983, p. 101-102).

Para o contexto dessa época parece que ser filha natural, apesar de estar em situação melhor do que a de um filho ilegítimo, incomodou a Juana Inés. Essa circunstância se faz de patente importância na consideração do *status* social de sórora Juana e sua mãe. Isabel Ramirez teve a todos os seus filhos fora do casamento e com homens diferentes, com os quais não se casou. As uniões livres e os filhos naturais abundaram em sua família. Essa situação foi bastante comum em meados do século XVII e não era óbice para que as famílias de ascendência espanhola que caíam nesse problema não mantivessem seu *status* social²⁴.

Os processos de legitimação eram muito caros, tinham que ser realizados na Espanha e só as famílias mais elevadas socialmente podiam legitimar seus rebentos naturais ou ainda ilegítimos. Por um lado, na Nova Espanha era comum que um advogado ou uma administradora de terras admitissem seus filhos naturais em testamento com a maior

²⁴ Asunción Lavri explica que os filhos naturais “[...] eram aqueles nascidos de dois pais que, no momento da concepção e nascimento, eram solteiros. [...] O filho ilegítimo era o que nascia de um pai solteiro e outro casado. Enquanto que o filho natural podia ser legitimado pela união dos pais, o estigma do ilegítimo era muito mais difícil de remover, pois um de seus pais tinha que ficar viúvo ou casar-se com o outro para poder reclamar uma legitimação que a Igreja e as autoridades civis se davam o direito de estudar antes de conceber. Os filhos naturais tinham certa vantagem social sobre os ilegítimos não só porque podiam ser legitimados, mas porque seu nascimento não manchava um matrimônio previamente estabelecido por um de seus pais. Muitos homens e mulheres de classe social alta tiveram relações pré-maritais. Ainda que depois se desposassem com outra pessoa, se reconhecia sua paternidade sobre o ‘natural’ e esse deslize podia ser perdoado socialmente” (LAVRIN, 1995, p. 40).

naturalidade. Por outro, havia a utilização de vários eufemismos ou traços legais para encobrir uma situação problemática para os pais de um filho nascido fora do casamento. Assim, era possível registrar como de “pai desconhecido”, “de pais desconhecidos”, “filho da igreja” ou, ainda, de “mãe desconhecida”. Esses termos serviam para os pais protegerem a si próprios e a seus filhos. Os “filhos da igreja” ou “órfãos” de pais desconhecidos podiam ser adotados por suas próprias famílias ou por qualquer outra sem qualquer conotação negativa que lhes viesse a prejudicar.

Nos conventos novo-hispânicos havia filhas naturais com admissão ao claustro como uma concessão especial e sua presença não modificava em nada a regra geral. Para professar, as filhas naturais comumente pediam que lhes perdoassem o “defeito de nascimento”. Como sugerem seus próprios versos, sóror Juana sabia que era filha natural. É possível que seus defensores e protetores, especialmente Antonio Núñez, encobrissem sua origem para evitarem mexericos e alfinetadas, infelizmente presentes nos claustros da época e de qualquer outro. Também nota-se um desejo da família de manter encoberta a sua situação de filha natural no documento de doação de uma mulata escrava, em fevereiro de 1669, que lhe faz sua mãe donde está escrito ‘viúva de don Pedro de Asbaje y Vargas, meu esposo’, título que outra vez sóror Juana lhe dá quando vende a mesma escrava, em junho de 1684, para sua irmã Josefa María. Quando suas irmãs, filhas naturais de Diego Luiz Lozano, pedem entrada ao convento de San Jerónimo em 1672, não se faz referência alguma à paternidade e se declaram como *primas de la susodicha Sor Juana Inés*.

Em resumo, sóror Juana foi filha natural, não ilegítima, uma situação bastante comum em sua época. A proteção que lhe faltou de seu pai biológico ela encontrou nos eufemismos e nas formas legais e sociais de encobrir os defeitos na forma de nascer, assim como nos outros membros da família [...] (LAVRIN, 1995, p. 41).

A conduta das mulheres da família Ramírez não parece que tenha afetado gravemente sua reputação. As duas filhas de Ruiz Lozano se casaram com gente conhecida e respeitável; as filhas naturais de Josefa Ramírez também se casaram e os filhos de todas encontraram acomodação na Igreja, na Universidade e na milícia.

Paz demonstra a hostilidade dos tempos ao afirmar o significado do pai de Juana Inés que deixou suas duas outras filhas, primas irmãs dela, Antonia e Inés, aos cuidados da madre Juana Inés de la Cruz, para ingressarem no convento de São Jerónimo, “para afastá-las dos riscos do século”, segundo consta no documento IV do livro de Enrique A. Cervantes. Dentro

da sociedade colonial, os conventos de religiosas eram instituições chave com seu perfil de centros de espiritualidade.

Torna-se bastante difícil fragmentar a personalidade multifacetada de Juana Inés. Há fatos e atitudes dela na obra de Paz que a mostram com traços profundamente humanos. Como, por exemplo, o amparo que ela deu à sobrinha abandonada. O autor revela documentos que testemunham o fato. Numa declaração judicial em 1683, sóror Juana pede para investir mil e quatrocentos pesos de ouro comum em propriedades do convento de San Jerónimo: “para que pelo tempo de minha vida o mordomo do dito convento me acuda com as rendas correspondentes e depois à madre Isabel María de San José, minha sobrinha” (CERVANTES, 1949 *apud* PAZ, 1983, p. 104).

Sabe-se pouco de sua infância. A própria Juana Inés deixa vislumbrar algo dessa etapa na sua *Respuesta* ao bispo de Puebla e em outras passagens de seus escritos. Várias vezes alude a seu ânimo risonho, vivaz e brincalhão. Possuía capacidade para discutir com rapidez, habilidade dialética, facilidade e graça em suas improvisações. Nas descrições de Paz, engenhosidade e elegância foram os traços que a distinguiram na idade madura e que, na sua infância, devem ter se manifestado como fantasia e travessura. A entrega de Juana Inés adulta a suas elucubrações intelectuais abre possibilidade de se entrever uma menina abstraída em suas brincadeiras infantis, ora séria e apaixonada, ora amante de saltar e cantar, mas também de ouvir os contos das empregadas e as lendas dos mais velhos. Ao contrário de Santa Teresa deve ter sido mais sonhadora do que aventureira e mais reflexiva do que sonhadora. Era uma menina que brincava sozinha, que se perdia em si mesma e, sobretudo, curiosa. Essa foi sua sina: a curiosidade.

Curiosa do mundo e de si mesma, do que se passava fora e do que se passava dentro dela. Sua curiosidade logo se transformou em paixão intelectual. Desde o princípio sua curiosidade intelectual foi a sublimação da grande paixão (PAZ, 1983, p. 108).

Verificamos, ainda, esse detalhe da curiosidade da menina Juana Inés na *Respuesta a sor Filotea de la Cruz*, em que sóror Juana conta que ao presenciar duas meninas brincando com um peão começa a pensar como era fácil o movimento da forma esférica e como durava o impulso dado. Desde pequena havia nela uma avidez intelectual que se transformou em sua grande paixão, melhor ainda: esta foi a sublimação da grande paixão por toda sua existência, como pode-se confirmar ao estudar sua vida e obra.

Na *Respuesta*, Juana Inés conta que aos três anos obteve com muitas súplicas aulas da professora de uma de suas irmãs mais velhas. Conta também, que não comia queijo porque lhe haviam falado que deixava as pessoas bobas e para ela o desejo de saber era maior do que

o de comer. Aos seis ou sete anos já sabia ler e escrever. Então, ocorreu-lhe pedir a sua mãe que a enviasse para a Universidade, inclusive com vestes de homem. Diante da previsível resposta negativa, consolou-se estudando e lendo na biblioteca de seu avô. Para aprender gramática, cortava cinco ou seis dedos de seus cabelos e voltava a cortá-los se, no prazo estipulado por ela mesma, não havia aprendido a lição porque pensava que não tinha sentido “a cabeça que estava tão nua de notícias estivesse vestida de cabelos” (PAZ, 1983, p. 109).

Quatro são os campos em que sóror Juana impôs uma diferente forma de ser mulher. Como ser humano exigiu seu direito à educação e aos trabalhos intelectuais; como poeta estabeleceu sua liberdade para expressar sua sensibilidade; como freira declarou sua capacidade de mulher pensante para estudar teologia e fazer sua religiosidade compatível com uma vida criativa; no entanto, como dramaturga fez algo mais do que uma transgressão: escrever, montar e editar comédias laicas foi um crime. Segundo Dorothy Schons, esta foi uma das máximas transgressões que uma freira enclausurada pôde realizar.

Havia antecedentes de mulheres, que romperam com as normas tradicionais de entender seu sexo de acordo com sua sociedade. Assim como houve poetas pertencentes ao sexo feminino e de religiosas que escreviam poesias, mas não se conhecia nenhum antecedente de uma freira dramaturga de comédias laicas, nem na sociedade novo-hispânica nem em nenhum outro lugar do reino espanhol. Dessa forma, Schmidhuber explica que para escrever a biografia moderna de sóror Juana e compreender o alcance de sua obra, deve-se incluir junto a seus triunfos como mulher, poeta e freira, também sua realização como dramaturga.

2.3 Feminista fora de contexto

O reconhecimento de sóror Juana Inés de la Cruz espalha-se a partir de sua obra poética e de sua luta como mulher pensante. Como ilustra Paz chama a atenção essa sua luta apesar do contexto histórico, social, literário em que vivia Juana Inés:

Minoritária, douta, acadêmica, profundamente religiosa, mas não em um sentido criador, mas dogmático e, finalmente, hermética e aristocrática, a literatura novo-hispânica foi escrita **por homens** e lida **por eles**. Houve, naturalmente, exceções e se conservam, por exemplo, discretos poemas de María Estrada de Medinilla (1640). Era realmente extraordinário que **o escritor** mais importante da Nova Espanha tenha sido uma mulher: sóror Juana Inés de la Cruz. No entanto, o caráter acentuadamente masculino da cultura novo-hispânica impediu que a maioria dos biógrafos desse sua verdadeira significação a sóror Juana. Nem a Universidade nem os outros colégios de ensino superior estavam abertos às mulheres. A única possibilidade que elas tinham de penetrar no mundo fechado da cultura masculina era deslizar-se pela porta

entreaberta da corte e da Igreja. Ainda que pareça surpreendente, os lugares em que os dois sexos podiam unir-se com o propósito de comunicação intelectual e estética eram o locutório e os estrados do palácio. Sórora Juana combinou o modo palaciano com o religioso (PAZ, 1983, p. 69, grifos nossos).

O feminismo de sórora Juana verifica-se na sua sátira contra os homens e na sua defesa das mulheres. As comédias sorjuaninas apresentam a perspectiva das protagonistas e seus empenhos em favor de melhorar as condições da mulher como ser pensante e ser social. Elas deixam de ser opinião para serem uma reação moral, e inclusive física, diante das experiências vividas. Nesse sentido, fica difícil estudar a obra e a vida de sórora Juana Inés de la Cruz (1651 – 1695) e não pensar em poesia e gênero. Em relação a esse aspecto, fazemos referência ao texto “Poetas ou Poetisas?” de Elga Pérez-Laborde em que nos remete aos estudos feministas e à reflexão em torno de perguntas como: “tem sexo a escrita? Tem sexo a poesia?” (PEREZ-LABORDE, 2009, p. 105).

Nesse artigo, Pérez-Laborde trata sobre as duas perspectivas do feminino do substantivo masculino *poeta*. Nota-se, em suas observações, a possibilidade de conter uma carga pejorativa quando intitulamos alguém como *poetisa* na questão em que aparece em seu discurso: se quem escreve é uma mulher, como deve ser chamada, poeta ou poetisa? Para esclarecer o conceito e sua diferencia define como arte propriamente feminina:

[...] aquela representativa de uma feminilidade universal ou de uma essência do feminino, que ilustra o universo dos valores e sentidos: sensibilidade, sensualidade, corporalidade, afetividade, e outros, que o reparto masculino-feminino tem reservado tradicionalmente à mulher. Seria aquela arte para a qual o feminino é o rasgo de distintivo e de complementariedade, que alterna com o masculino, sem colocar em questão a filosofia da identidade, que tenta regimentar a desigualdade da relação mulher como natureza e do homem como cultura, história, sociedade, sancionada pela ideologia sexual dominante. Por outro lado, a considerada “estética feminista” seria aquela outra estética, que postula a mulher como signo envolvido num elo de opressões e repressões patriarcais, que deve ser quebrado mediante a tomada de consciência de como exercer e combater a suposta superioridade masculina. Arte feminista seria a arte que busca corrigir as imagens estereotipadas do feminino, que seria o principal veículo, real ou fictício, para a mulher expressar sua revolta, dominar o meio ambiente ou atingir seus objetivos amorosos ou de poder (PÉREZ-LABORDE, 2009, p. 108-109).

Sem dúvida Sórora Juana entrou nessa batalha. Pode ser designada como poeta pelo seu nível de consciência, que abarca na sua criação todo o universo de significações, superando as questões relativas a gênero e às limitações atribuídas a cada um. Essa temática, abordada também por Walker sintetiza um impasse:

O termo “poetisa” sempre designou o feminino de poeta, vocábulo masculino. No entanto, por conta da conotação pejorativa que o termo feminino adquiriu em virtude

das inúmeras associações e agremiações literárias femininas paralelas que surgiram no Brasil, na segunda metade do século XX, alguns críticos e intelectuais passaram a utilizar o vocábulo poeta como um comum de dois gêneros. A linguagem instaurou, portanto, o substantivo masculino para designar tanto homens como mulheres considerados bons poetas (WALTER, 2011, n. p.).

Além disso, a escritora mexicana exerceu importante papel ao lutar em favor de sua liberdade de pensamento, de ação e de expressão demonstrada por suas atitudes e escolhas ao longo da vida. Isso acaba por refletir uma luta também em favor das mulheres de maneira geral, por meio de sua literatura.

Juana de Asbaje foi uma personalidade de vanguarda que se desenvolveu culturalmente devido a sua inclinação para as ciências e afã enciclopedista. Por esse motivo ela se situa à margem da mulher do século XVII, no Vice-Reinado da Nova Espanha, hoje México.

No âmbito daquele século, predominava o pensamento de que a mulher não teria habilidade para escrever e essa tarefa cabia exclusivamente aos homens, únicos capazes de desenvolver o talento intelectual para refletir e produzir textos, e por isso a tradição de escrever estava reservada para eles. O papel principal atribuído às mulheres era o de esposa, sem qualquer vontade própria. A mulher era cumpridora do arbítrio de seu marido e, quando solteira, cumpria obedecer ao pai. Desse modo, a literatura sobre mulheres, era escrita por homens, quase nunca por elas mesmas, ou seja, não existia voz genuinamente feminina.

Havia as atividades e os lugares reservados à mulher. As crônicas dos conventos e colégios católicos eram escritas por mulheres, assim como as crônicas dos frades eram escritas por monges. Havia, no entanto, uma diferença fundamental: eles escreviam e tinham a possibilidade de publicarem suas próprias obras, principalmente se participassem de altas hierarquias eclesiásticas. Em contrapartida, os textos das freiras eram editadas com menos profusão, quase sempre se mantinham manuscritos, em forma de “cadernos de mão”, os quais, frequentemente serviam como material bruto para que os confessores e superiores os “decifrassem” e elaborassem seus materiais hagiográficos e litúrgicos. Entre as exceções a essa prática, encontram-se Santa Teresa e sóror Juana Inés de la Cruz.

A literatura que sóror Juana escreve falando aos homens, ou sobre mulheres para dar-lhes voz, era completamente transgressora aos olhos da sociedade da época. Por isso surgem informes sobre sua melancolia baseados em seu estilo de vida e na decisão de se tornar monja possivelmente por falta de opção. Observamos esse cenário ao ler *Las Trampas de la fe*, ou

assistir ao filme *Eu, a pior de todas* (em espanhol do original *Yo, la peor de todas*²⁵, com direção da feminista argentina María Luisa Bemberg, 1990), baseado nesse texto de Paz, em que retrata a repressão em torno da forma de vida em reclusão religiosa.

No perfil que apresentado por Octavio Paz, aparecem muitas características da personalidade da poeta desde sua infância, passando por dificuldades ao longo de seu crescimento até chegar à sua profissão de fé no Convento de São Jerônimo.

Seu pai, Pedro Manuel de Asbaje, se separou de sua mãe, Isabel Ramírez e acredita-se que Juana Inés nem tenha chegado a conhecê-lo porque ele desapareceu totalmente da vida da mulher e de suas filhas quando Juana tinha em torno de cinco ou seis anos de idade, talvez antes. Por esse motivo, poderia haver nela uma mistura de ressentimento pelo abandono, mas, também de secreta admiração: consoante os relatos de Paz.

Por sua situação, cabe pensar que a menina Juana deveria considerar seu avô, Pedro Ramírez, como seu pai. Além disso, ela teria a imagem do Asbaje como pai biológico e de Diego Ruiz Lozano como substituto e rival de seu pai, com quem Isabel se casou pouco depois da morte do avô. Essa consideração pelo avô parece clara na *Respuesta a sor Filotea de la Cruz* na qual escreve que viveu com sua mãe e seu avô quando pequena. Entretanto, seu avô morreu quando ela tinha apenas oito anos.

Pouco tempo depois, Juana foi enviada para casa de ‘los Mata’, uns parentes ricos. A constituição dessa família que a recebeu era uma tia materna, Dona María Ramírez e seu marido Juan Mata. De acordo com Paz, “só a morte de seu avô e a presença de um novo amante de sua mãe podem explicar que, ainda pequena, Juana Inés tenha vivido longe de sua casa, ‘encostada’ a uns parentes” (PAZ, 2004, p. 127). Baseado nesse fato, o autor assegura que não duvida que logo, ainda pequena, ela se deu conta de que não tinha lugar para ela no mundo e que o estudo foi o escudo usado contra os outros e contra si mesma.

Devido a sua sagacidade, Juana Inés aprendeu o latim em vinte lições com seu professor e bacharel Martín de Olivas. Ela mesma descreve na *Respuesta* que “se admiravam não tanto da inteligência quanto da memória e notícias que tinha em idade que parecia apenas haver tido tempo para aprender a falar” (PAZ, 2004, p. 126).

Seus parentes não queriam a responsabilidade de ter em casa um prodígio tão vulnerável como Juana Inés, linda, virgem e desvalida. Depois de estarem com ela por oito anos e ela contava dezesseis anos, a levaram ao palácio vice-real e a apresentaram a recém-chegada vice-rainha, Dona Leonor Carreto, marquesa de Mancera. A inteligência, a graça e o

²⁵ *I, the worst of all* Título em inglês da edição original do DVD que contém o filme.

desamparo da moça impressionaram a marquesa. Na mesma hora foi admitida ao serviço em que já entrou como “a muito querida da senhora vice-rainha” (PAZ, 2004, p. 128).

Essa rapidez com que deixa a casa de seus tios e se põe a serviço da marquesa de Mancera, conclui Paz, confirma que sua situação era, no mínimo, equivocada. Tal equívoco procedia de dois aspectos: Juana Inés era filha natural e era obrigada, por razões desconhecidas, a viver fora de sua casa, longe de sua mãe e de seu pai (PAZ, 2004, p. 128).

Os documentos publicados por Dorothy Schons, Ramírez España e Enrique A. Cervantes e também o testemunho de Calleja, revelam que Asbaje não tinha recursos, que suas três filhas dependeram totalmente, primeiro de Pedro Ramírez e, com sua morte, de Isabel, a quem seu pai deixou em vida o arrendamento da fazenda de Panoayán. Diferentemente das filhas que teve com Ruiz Lozano, protegidas sempre por ele, as de Asbaje não tiveram mais amparo que sua mãe e os familiares:

Talvez Juana Inés, mais que uma testemunha indiscreta da vida de Isabel Ramírez, representava uma carga econômica que ela não podia aguentar. Não é difícil que as razões de índole econômica tenham sido as determinantes. No final de tudo, qualquer que tenha sido - ciúme do amante ou escassez de recursos – o motivo foi muito forte; de outro modo uma moça da classe de Juana Inés não deixa a casa de sua família para ir viver em outra cidade com uns parentes – que por sua vez não tardam em desfazer-se dela (PAZ, 2004, p. 129).

Nessa conjuntura, Juana Inés torn-se, então, a protegida da marquesa de Mancera, pois apesar de não ser órfã estava fora de sua casa e sem a proteção de seu pai. Agregado a essa situação, a moça era uma companhia agradável, útil, diligente e discreta, além de ser perspicaz e culta. Com todos esses atributos e sozinha no mundo, a mocinha inspirava piedade e simpatia à vice-rainha.

Juana Inés viveu com os vice-reis dos dezesseis aos vinte anos de idade, etapa decisiva na vida das mulheres dessa época em que, comumente, precisaria tomar um rumo para o casamento, que, nessa época era, inquestionavelmente, o matrimônio ou o convento.

Desde a origem, a ideia do amor no Ocidente esteve ligada também à transgressão. Paz afirma que a transgressão do século XVII desenvolvia-se dentro de dois canais estritos: o social onde se desenvolviam os jogos eróticos, domínio dos cortesãos; e o sexual em que havia uma diferença entre o que os homens e as mulheres podiam fazer. Essa diferença era determinada em função da fisiologia, isto é, do perigo de as mulheres terem uma gravidez, como resultado das relações sexuais mantidas antes do casamento.

Ainda, segundo Paz, a liberdade dos solteiros era quase total e por isso havia abundância de bastardos. No entanto, os galanteios das moças nobres quase nunca tinham

uma concepção como consequência ou porque a união sexual não se consumava inteiramente ou porque havia a prática do coito interrompido e, em segredo, o aborto. Os galanteios de palácio eram uma instituição que, simultânea e contraditoriamente, estimulavam a liberdade erótica e, ao mesmo tempo, limitavam sua realização.

Entretanto, a contradição era mais profunda porque as infrações, além de fomentadas, eram aprovadas tacitamente, ao mesmo tempo em que havia um obstáculo insuperável para sua legalização. Os galãs das damas eram casados e não era possível exigir-lhes o casamento em caso de uma gravidez. Costume de natureza paradoxal: não legalizavam a transgressão e, no entanto, consagravam-se a ela.

Havia uma semelhança essencial entre os galanteios de palácio e o amor cortês. Nas duas sociedades estão presentes os dois traços principais que distinguem o erotismo ocidental de todas as outras, a transgressão e a idealização. Relação fora do matrimônio e união sexual não consumada, o que, pelo menos não produz filhos. Intensa erotização da vida social – as cerimônias e festas giram em torno do eixo das relações ilícitas entre damas e galãs – e, ao mesmo tempo, sublimação da paixão erótica (PAZ, 2004, p. 135).

Mais adiante Paz afirma que, o Platonismo se insere naturalmente nesse contexto social: o amor ascende do corpo à alma – e as almas, como Sórora Juana não se cansa de repetir, não possuem sexo. O Platonismo transformou a relação amorosa ao converter o objeto erótico em um sujeito com alma e livre-arbítrio, ou seja, pessoa com espírito único e capacidade de livre escolha para tomar decisões na vida.

Paz relembra que, o amor é uma experiência espiritual. Ainda que originado no corpo e ligado a ele, a essência do amor é espiritual. Esses conceitos, tal como foram reelaborados no neoplatonismo renascentista, pela poesia e pelo teatro hispânico dos séculos XVI e XVII, reaparecem nos escritos de sórora Juana e vão de encontro ao conceito antigo em que a mulher era um objeto ou uma função: prostituta, mãe ou pitonisa.

Se por um lado, ao discordar desse tratamento dispensado às mulheres, Juana Inés deixa clara sua aversão ao casamento, declarada na *Respuesta*; por outro, havia a questão dos casamentos que se arranjavam entre as famílias e nos enlaces eram determinantes não a vontade dos nubentes, mas as considerações sociais e materiais. A moça era desprovida de dote, nome e família. Não sabia quem era e onde estava seu pai. Por esse motivo estava incapacitada para o matrimônio e sua vocação para isso era nula. A tudo isso se soma, ainda, a irregularidade de seu nascimento.

Paz relata que em nenhum momento Juana fala sobre casamento ou evoca sequer essa possibilidade: “seu jogo se reduz a ‘defender seu recato’” (PAZ, 2004, p. 145). Há que considerar

[...] a condição da mulher em seu século e seu meio. Não se tolerava que uma moça solteira, sobretudo nas condições peculiares de Juana Inés, exibisse em público seu amor por um homem sem perder imediatamente seu crédito e seu bom nome; ao contrário, parece lícita a amizade amorosa entre pessoas do sexo feminino, eram de classe elevada e seus sentimentos eram ideais (PAZ, 2004, p. 145).

Inicialmente, Juana opta por ser noviça do convento de *San José de las Carmelitas Descalzas*, mas se assusta com a severidade da Ordem e logo volta ao mundo. Seus biógrafos católicos alegam que ela desistiu por questões de saúde, porém não há, com exceção à alusão do padre Oviedo, texto ou documento que prove esta suposição. Para Paz, essa questão é apenas uma lenda piedosa. Na verdade, Juana não quis ou não pôde suportar a aspereza da obediência às regras da instituição e lá ficou apenas três meses. Tal aspereza não a fez mudar de ideia. Um ano e meio depois, após muitas dúvidas e muito pensar, Juana Inés professou os votos definitivamente. Desta vez ingressava em uma ordem conhecida como mais relaxada e mais branda em sua disciplina. No dia 24 de fevereiro de 1669, ano em que completaria vinte e um anos em novembro, vestiu o hábito no convento de San Jerónimo. Isso quer dizer que ela viveu cerca de doze anos sozinha, primeiro com os parentes abonados e em seguida, na corte.

Apesar da sinceridade de sóror Juana como católica, em sua época a vida religiosa era uma profissão como outras e os conventos estavam cheios de mulheres que tinham optado pelo hábito, não por seguir um chamado divino, mas por considerações e necessidades mundanas. O caso de sóror Juana não era diferente ao das moças que, procuravam uma carreira que lhes desse sustento econômico e respeitabilidade social concomitantemente. Além de tudo, nada na vida anterior dela revela uma particular predisposição religiosa. Durante os anos de dama de honra da vice-rainha o que sobressaiu foram sua beleza, sua inteligência e seu saber.

Isso não queria dizer que havia descrença nem falta de religião. A maior parte dos clérigos e das monjas eram católicos sinceros, como sóror Juana o foi e modestos funcionários da Igreja. Em geral, as mulheres vestiam o hábito por questões de acertos familiares, de falta de fortuna ou porque não podiam se casar por outra causa qualquer. E havia também o caso das que estavam sozinhas no mundo e sem apoio de um homem.

A decisão de sóror Juana, portanto, estava subordinada a situações alheias à vocação religiosa e foi consequência da repulsa ao casamento:

[...] não há a menor alusão ao chamado de Deus nem à vocação espiritual e, com extraordinária franqueza ela expõe sua decisão racional: posto que não quer se casar, o convento é o menos desarrazoado e o mais decente para assegurar sua salvação. O oportuno teria sido o matrimônio; o indecente, o estado civil de solteira no mundo, que a tinha exposto, como disse Calleja, a ser parede branca borrada pelos homens. A eleição de Juana Inés não foi o resultado de uma crise espiritual nem de um desengano sentimental. Foi uma decisão sensata, consequente com a moral da época e com os usos e convicções de sua classe. O convento não era uma escala em direção a Deus e sim **refúgio de uma mulher que estava sozinha no mundo** (PAZ, 2004, p. 157, grifo nosso).

As informações que os Gómez dão a esse respeito confirmam que o ingresso de sóror Juana ao convento foi decidido em momentos de dor e tristeza, como ela mesma o reconheceu em uma declaração pessoal, o qual demonstra sua lucidez, estar em pleno poder de suas faculdades mentais e em que dispõe para si mesma uma existência de preocupação intelectual:

Entréme religiosa por la total negación que tenía al matrimonio y porque era lo menos desproporcionado y lo más decente que podía elegir, en materia de seguridad que deseaba de mi salvación: a cuyo primer respeto, como al fin más importante, cedieron y sujetaran la cerviz todas las impertinencillas de mi genio, que eran de vivir sola, y de no querer ocupación obligatoria que embarazase la libertad que impediese seguir el sosegado silencio de mis libros [...] ²⁶ (GÓMEZ, 1986, p. 691).

Como se vê, Sóror Juana era pragmática. Não se desviou do caminho até o Parnaso. Era dona de um autocontrole exemplar. A fim de estudar com total livre arbítrio, não se sujeitou a nenhum homem. Não havia ninguém para lhe opor obstáculo. Na verdade, talvez chegou a sentir a falta de distrações mundanas, mas em troca obteve o sossegado silêncio de seus livros e contava, além disso, com a diligência de seus próprios pensamentos.

Sóror Juana deixa a corte, ao mesmo tempo, por um afã de saber e de se proteger, apesar de ao final de sua vida renunciar ao conhecimento por amor a Deus, não por vontade, mas porque autoridades eclesiásticas lhe impuseram essa condição depois de uma perseguição de mais de dois anos.

Em virtude do preconceito, apesar de haver existido mais de sessenta conventos de monjas na Nova Espanha, perdeu-se a maior parte de sua documentação histórica. As duas

²⁶ Decidi ser religiosa pela total negação que tinha ao casamento e porque era o menos desarrazoado e o mais decente que poderia escolher, em matéria de segurança que desejava para minha salvação: a cujo primeiro respeito, como ao fim mais importante, cederam e sujeitaram a todas as impertinências do meu gênio, que eram viver sozinha, e não querer ocupação obrigatória que atrapalhasse a liberdade e que impedisse seguir com o silêncio sossegado dos meus livros...

possíveis principais razões dessa perda são a destruição dos arquivos dos conventos em virtude da exclausuração. Esta atitude ocorreu porque os liberais ordenaram na segunda metade do século XIX o desaparecimento desses escritos, que serviam de matéria-prima para os textos dos sacerdotes e prelados. Porém, eles que consideravam a escritura das mulheres como uma produção inferior. (GLANTZ, 2005, p. 122).

Era muito comum, nessa época, descrever a mulher como um ser naturalmente fraco vulnerável, úmido, viscoso, e além disso, de curto entendimento. Afirma Fray Luis de León:

[...] assim como para a mulher boa e honesta a Natureza não a fez para o estudo das ciências, nem para negócios de dificuldades, mas para um só ofício simples e doméstico, assim **lhes limitou o entendimento** e, por conseguinte, lhes classificou as palavras e as razões [...] **hão de guardar sempre o silêncio** (GLANTZ, 2005, p. 122, grifos nossos).

Para Margo Glantz “se tomadas ao pé da letra essas indicações de Fray Luis, se poderia dizer que para a mulher não deve existir diferença entre a casa e o convento e que, em suma, em ambos os casos lhe é exigido o voto de clausura e silêncio” (GLANTZ, 2005, p. 122).

Há um relato anônimo coletivo das religiosas na crônica da fundação do *Convento de la Enseñanza* no México que explica como era o retiro das mulheres em suas próprias casas, dedicadas a um exercício contínuo com suas práticas de lições piedosas, as orações contínuas e as habilidades manuais. Estas serviam para dar descanso à cabeça, mas sem abrir portas a ociosidade e muitas conversações. Era o retiro domiciliar que se transformava em convento. Essa forma de vida era considerada em discussões sobre quão celestialmente viviam essas senhoras, que não podiam suportar a rigidez da clausura. Dessa forma, apesar de não estarem em um convento, as mulheres, dentro de seus lares, deviam também ficar enclausuradas, guardar silêncio, viver em oração e serviço.

Era assim para a mãe como para as filhas, algo muito estranho aos olhos de nossos tempos. Uma donzela, moça de família, por exemplo, deveria ter as virtudes que lhe eram peculiares como a sujeição, a obediência, o recolhimento, o silêncio, a compostura e o pudor.

A afirmação de Glantz faz todo sentido quando ratifica a Fray Luis de León que a casa e o convento podiam ser uma mesma coisa, se observado que tanto as mulheres laicas consideradas decentes como as religiosas faziam os mesmos labores.

A leitura da obra de sóror Juana Inés de la Cruz à luz de análises feministas contemporâneas impõe uma problematização. Paz, em *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, a considera feminista sem deixar margem a dúvida. Além desse autor, outros

estudiosos sobre o assunto, como Dorothy Schons, tomam *Respuesta a sórora Filotea de la Cruz* como um documento de liberação feminina.

Apesar de Antonio Alatorre (1922-2010) negar essa hipótese, a maioria dos filólogos concorda que a poeta defendeu a igualdade dos sexos e o direito das mulheres de adquirir conhecimento intelectual e o próprio Alatorre reconhece sórora Juana como pioneira do movimento de liberação feminina, ao menos no mundo hispânico.

Sórora Juana escreveu no seu período de adolescência, etapa em que participou de tertúlias organizadas na corte, frequentadas por teólogos, filósofos, matemáticos, historiadores e todo tipo de humanistas que, em sua maioria, saíram ou eram professores da *Real y Pontificia Universidad de México*. Porém, grande parte foi produzida também enquanto freira. Ela devia ser, na América, o reflexo da imagem de Maria, herdada da Idade Média europeia e difundida por um Barroco cultural como modelo de vida, um exemplo para o restantes das mulheres imitarem. Como religiosa era submetida a um confessor e diretor espiritual, não podia fazer interpretações de textos sagrados e devia cumprir as regras da clausura.

A autora estende os limites que sua sociedade lhe permite, entretanto não consegue transformá-los. A possibilidade do saber feminino fica limitado ao convento. Nessa época, durante o período barroco latino-americano, ou também chamado Barroco de  ndias, literatura de mulheres e literatura de convento quase transformam-se em sin nimos.

Havia uma guerra. De um lado, estavam os tratados teológicos e científicos, os documentos legais e mesmo a literatura com discussões acerca da racionalidade das mulheres que utilizam sua “debilidade” como eixo ideológico do poder masculino. De outro, havia a luta da mulher pelo direito de interpretar, pela possibilidade de escrever como mulher e manifestar seus desejos e pensamentos. Essa postura era interpretada como desafiante e figurou em modos de expressão alternativo como atos confinados nos gêneros classificados como menores, no espaço da clausura literária e em outras.

Nesse ambiente, sórora Juana foi claramente perseguida. Sua boa caligrafia foi considerada contaminada de indecência, transformada num signo obsceno, “que desenha a sexualidade no sentido de que a mão é a projeção do corpo”. (GLANTZ, 2005, p. 128) Juana também denuncia essa persegui o em uma carta que dirigiu   Padre N nuez de Miranda:

[...] ya que en su opinión es pecado hacer versos,  en cuál de estas ocasiones ha sido tan grave el delito de hacerlos? Pues en la facilidad que todos saben que tengo, si a ésta se juntarse a motivo de vanidad,  qu  más castigo me quiera Vuestra reverencia que ele que entre los mismos aplausos, que tanto le duelen, tengo? [...] Y de todo junto resulta un tan extraño g nero de martirio cual no s  yo qué otra persona haya experimentado [...] Que hasta el hacer esta forma de letra algo

*razonable me costó una prolija y pesada persecución, no más de porque dicen que parecía letra de hombre y que no era decente, conque me obligaron a malearla adrede, y de esto toda esta comunidad es testigo*²⁷ (ALATORRE, 1987, p. 591-673 *apud* GLANTZ, 2005, p. 127, grifos do autor).

Sóror Juana ultrapassou os limites conferidos às mulheres de sua época e, principalmente, os das religiosas. Além de haver defendido que homens e mulheres possuem igual capacidade racional, não temeu denunciar a feminização da ignorância e repugnar o mandato de silêncio imposto às mulheres.

A postura de sóror Juana em relação aos índios na sua loa para o auto sacramental de *El Divino Narciso* surpreende porque apoia o ponto de vista dos mexicanos. Rosalba Ugalde González comenta:

Quando a maioria dos eclesiásticos tendia a desqualificar a religiosidade indígena pré-hispânica como coisa diabólica, nossa autora a resgata dando-lhe uma importância igual à religião católica. A obra de sóror Juana demonstra que ela não só se interessou pela antiguidade clássica europeia, como assimilou também a cultura dos antigos mexicanos (GONZÁLEZ, 2009, p. 216).

Juana dá uma lição de crítica literária e ideológica quando diz que a verdade dogmática e o regime hierárquico apagam as pegadas da história, ou seja, a partir de uma circunstância concreta dada, fundou-se um dogma autoritário e eterno, uma lei transcendente sobre a diferença dos sexos. Esse é seu saber e dizer sobre o silêncio feminino. Acaba por aceitar que as mulheres não falem no púlpito e em leituras públicas, nem celebrem missa, entretanto defende o ensino e o estudo privado.

Aceita a esfera privada como campo próprio da palavra da mulher, acata a divisão dominante, mas constitui essa esfera em zona da ciência e da literatura com a negação, já nesse momento, da divisão sexual. Desse modo sóror Juana utiliza-se de sua aceitação, estrategicamente, para que se modifique não somente o sentido do lugar designado, mas também o sentido do que nele se instaura (MORAÑA, 1998, p. 53).

O silêncio se articula junto com um dos mais conhecidos tópicos do barroco: “tópico do indizível”. Na *Respuesta*, esse tópico transforma-se em tema sempre presente de reflexão e

²⁷ [...] já que em sua opinião é pecado fazer versos, em qual destas ocasiões foi tão grave o delito de fazê-los? Pois na facilidade que todos sabem que tenho, se a esta se juntasse o motivo de vaidade, que mais castigo quereis Vossa reverência que o que entre os mesmos aplausos, que tanto lhe doem, tenho? [...] E de tudo junto se torna um tanto estranho gênero de martírio que não sei eu que outra pessoa tenha experimentado [...] **Que até fazer esta forma de letra algo razoável me custou uma grande e pesada perseguição, não mais porque dizem que parecia letra de homem e que não era decente**, em consequência me obrigaram a *estragá-la* de propósito, e disto toda esta comunidade é testemunha. (ALATORRE, 1987, p. 591-673 *apud* GLANTZ, 2005, p. 127, grifos do autor)

como estratégia discursiva. Isso demonstra a interiorização de uma série de mecanismos de autocensura, que a obrigam a mascarar e a repetir conteúdos.

Respuesta é uma bandeira ardente que Juana levanta e empunha surpreendentemente, pela primeira vez. Apresenta uma relação extensa e minuciosa da presença da mulher na humanidade: suas preocupações, desejos, necessidades e direitos, tão injustamente negados durante séculos, especialmente o de participar de atividades intelectuais.²⁸

Essa obra representa uma defesa do direito da mulher de pensar ao afirmar, de forma corajosa, sua condição de mulher intelectual, abrindo o caminho à autobiografia na literatura latino-americana e converte-se na primeira, na América, numa visão contemporânea a suspender a bandeira do feminismo que passou por tão diferentes etapas.

O dizer e o calar está no centro da relação com o poder e Juana logra, com sua obra, uma reflexão subversiva. Se estiver proibido falar, pelo menos deve-se evidenciar os mecanismos que condenam o calar. A partir dessa situação, podemos observar na perspectiva atual, seu boicote às censuras que o Barroco de Índias travou com as mulheres daquela época. Essa sua atitude representa hoje um símbolo a favor dos direitos da mulher.

O silêncio feminino surge como espaço de especificidade enquanto há uma polifonia de estratégias, que fincam a posição da mulher legada do patriarcado. Isto significa que há muitas vozes que reprimem a mulher e o silêncio desta termina por dar um relevo nesse contexto. Esse silêncio começa a ter presença. Talvez esse calar falasse mais alto do que se houvesse gritos. Uma marca desse símbolo pertence a sóror Juana Inés de la Cruz, que conseguiu ascender ao espaço da palavra pública e ser reconhecida como autora e como mulher ao longo da história. Isso significa que não só conseguiu ultrapassar e subverter as ordens de seu tempo, como alcançou criar um procedimento do qual se viabilizam as estratégias de suas contemporâneas. Como exceção, sóror Juana não acata totalmente a regra do convento, mas está consciente de gozar de uma disposição única para rompê-la. Por isso, quando no cume de sua boa fortuna ela recebe o encargo de escrever o *Neptuno alegórico*, não se conforma com louvar a um vice-rei com sua esposa como mero complemento seu. Aproveita a oportunidade e o retrata com uma vice-rainha a seu lado, num ato de igualar os sexos, que carece de precedente e passa para a memória coletiva.

As complexas imagens retóricas que acompanham a essa representação demonstram que, a mulher não possui limitações intelectuais. Forma e conteúdo se entrelaçam, isto é, o

²⁸ Disponível em: <<http://www.elsalvador.com/noticias/2006/04/16/editorial/edi4.asp>>. Acesso em: 04 nov. 2013.

louvor à vice-rainha se torna duplamente sugestivo. Sua atitude de usar a pena acarretou-lhe sérias consequências, mas nada a deteve.

Para Beuchot (1995), sóror Juana pode se considerar uma difusora da religião e da filosofia cristã ao dar cátedra de escolástica adornada com a beleza de sua poesia.

Certos autores enganados ou deslumbrados pela originalidade de algumas obras do barroco novo-hispânico – palácios, igrejas e poemas – as consideram como os primeiros frutos do espírito nacional nascente. Segundo informa Paz, ainda que os temas propriamente mexicanos – a conquista, as lendas indígenas, a “grandeza” da cidade do México, a paisagem de Anáhuac – apareçam nos poemas dessa época, seria muito arriscado afirmar que são expressões do “nacionalismo literário”. De uma maneira natural – a estética realmente do barroco o exigia – a poesia culta enfrentou os elementos nativos. Não por nacionalismo, mas por fidelidade à estética do estranho, do singular e do exótico. Em suas canções e *villancicos*, sóror Juana não somente usa admiravelmente a fala popular de mulatos e crioulos, mas também incorpora a língua própria dos índios, o *náhuatl*. Um nacionalismo poético não a conduz, ao contrário, há uma estética universalista e que compraz em recorrer a todo pitoresco e fazer brilhar todos os particularismos. A estética da arte barroca própria do catolicismo corresponde ao catolicismo político do Império espanhol.

Para Schmidhuber (1996), sóror Juana é maneirista e barroca e algumas vezes as duas coisas simultaneamente. Maneirista, por um lado, quando sua atitude oscila frente à realidade; por prover a existência de um desenho interno em sua obra; por sua alteração voluntária da imagem e seu decidido preciosismo. Por outro lado, barroca também porque em sua obra há coincidência de princípios opostos e emoções aparentemente divergentes; porque tematicamente seus sonetos filosóficos são uma meditação sobre a fugacidade do tempo e sobre o conseqüente desalento; porque em toda sua obra existe a fuga do estático; por seu gosto pelo desmedido e por haver privilegiado a visão do claro-escuro como caminho da lucidez intelectual, típicas do barroco.

Em resumo, sua literatura cortesã pertence ao domínio do maneirismo, enquanto as obras que possuem elementos populares são, em essência, barrocas. Sóror Juana é maneirista especialmente em *Primero sueño*, nas loas, nas comédias e na poesia culta. Por outro lado, é barroca nos *vilancicos*, nos autos e na poesia de formas populares. A revalorização que teve o barroco no século XX e o detalhamento do conceito maneirista favorecem a compreensão e os merecimentos da obra sorjuanina.

2.4 Mais dramaturga que poeta

A avaliação de Schmidhuber sobre a obra de sóror Juana mostra um desequilíbrio por parte da crítica no sentido de haver mais estudos de sua obra poética que de sua obra dramática. Isso se pode explicar, segundo ele, pelas inúmeras ocasiões em que sua produção teatral foi confundida com a obra poética. Menéndez Pelayo observa a esse respeito:

[...] *lo más bello de sus poesías espirituales se encuentra...en las canciones que intercala en el auto de El Divino Narciso, tan bellos son, y tan limpios de afectación y culteranismo que mucho más parecen de algún discípulo de San Juan de la Cruz y de fray Luis de León que de una monja ultramarina* (MENÉNDEZ PELAYO, 1948, p. 75 *apud* SCHMIDHUBER DE LA MORA, 1996, p. 26).

Schmidhuber assevera em seu estudo *Primeira Jornada Crítica*, que a discussão sobre a separação apropriada de gêneros e estéticas da escritora está inacabada e, inclusive, que houve adjudicação dos *vilancicos* e das loas sorjuaninas à poética como tradicionalmente eram considerados. Assegura também, que suas loas e vilancicos pertencem ao reino teatral e que ela não é apenas uma poeta que fez teatro por encargo, mas uma dramaturga de primeira linha, tanto pela qualidade, quanto pelo número de suas obras, pois supera as cinquenta peças dramáticas.

Da mesma forma surpreende a variedade de gêneros dramáticos aos que contribuiu a autora como a comédia chamada em espanhol de *falda y empeño* (SCHMIDHUBER DE LA MORA, 1996, p. 12), com subgêneros de comédia de amor e comédia mitológica; o auto, com os subgêneros de auto sacramental, auto hagiográfico, auto bíblico; assim como a loa e os *vilancicos* de índole dramática.

O alto apreço com que a poesia da dramaturga tem sido tratado até hoje tem ensombrecido qualquer das considerações sobre seu teatro, embora haja opiniões contemporâneas, que resgatam sua contribuição social e política através do teatro em favor da mulher. Como a de Rosario Castellanos nas suas pesquisas sobre o teatro mexicano, nas quais destaca e compara os textos de Sóror Juana com os de outras dramaturgas posteriores, que oferecem relatos femininos e com frequência, feministas, que motivaram grande polêmica. Rosario Castellanos no seu artigo “Otra vez Sor Juana”, define três figuras na história do México como arquetípicos na cultura:

Hay tres figuras en la historia de México en las que encarnan, hasta sus últimos extremos, diversas posibilidades de la femineidad. Cada una de ellas representa un símbolo, ejerce una vasta y profunda influencia en sectores amplios de la nación y

*suscita reacciones apasionadas. Estas figuras son la Virgen de Guadalupe, La Malinche*²⁹ *y Sor Juana*³⁰ (CASTELLANOS, 1974, p. 21).

Para definir a personalidade de sóror Juana pouco se recorre a sua condição de dramaturga, apesar do muito que sua obra dramática pode aportar ao melhor conhecimento dela, como pessoa e escritora, afirma Schmidhuder em seu ensaio crítico.

Os autos, as comédias e as loas de sóror Juana foram entendidos por todos os críticos como parte do gênero dramático, enquanto os *vilancicos* não foram incorporados unanimemente ao mundo do teatral. A tradição consagra o *vilancico* como uma composição poética popular com estribilho, principalmente de Natal ou para acompanhar a música de uma festividade religiosa qualquer; seu nome provém do diminutivo “vilano”, que significa “rústico” e “aldeão”. Desse modo, estas letras foram entendidas durante os séculos XV e XVI, por autores como Lope de Vega, o padre José de Valdivieso e Luis de Góngora, cujos *vilancicos* pertencem realmente ao gênero poético. No entanto, durante o final do barroco/maneirismo, com autores como Pedro Calderón de la Barca, Manuel de León Marchante e Agustín de Salazar y Torres, o *vilancico* adquiriu vários elementos de índole dramática: o diálogo, uma trama incipiente, uma estrutura próxima à que possui a loa, um conflito conceitual dialogado por dois ou mais coros, y a tipificação dos personagens com características genéricas, como o *modus vivendi*, a nacionalidade, a maneira de falar, etc. Dario Puccini em seu estudo *Los villancicos de Sor Juana Inés de la Cruz* – propõe uma posição integracionista ao categorizá-los no gênero teatral e no subgênero lírico-musical:

*Reconociendo el nexo de los villancicos ora con la producción lírica, ora con la dramática de Sor Juana, nos sentimos empujados a concluir la pequeña querella con un juicio salomónico: no ‘lirica colectiva’ ni ‘pieza’ dramática; sino obra que a veces al mismo tiempo libera los momentos líricos destacándolos en fragmentos de ‘poesía pura’, y a veces (o al mismo tiempo) estiliza la acción dramática en una evolución musical que prefigura el libreto de ópera dieciochesco*³¹ (PUCCINI, 1965, p. 230 *apud* SCHMIDHUBER DE LA MORA, 1996, p. 14).

²⁹ Malinche (nascida em 1496 – e falecida em 1529, apesar de algumas fontes citarem o ano de 1551), também conhecida como Malintzin e Doña Marina, foi uma indígena (certamente da etnia Nahuá) da costa do Golfo do México, que acompanhou Hernán Cortés e teve um papel decisivo no auxílio da Conquista do México, uma vez que falava ao menos três línguas. A expressão *la malinche!* às vezes é utilizada no sentido de *tradutor, traidor!* No México e em países adjacentes. Disponível em: <<http://www.proppi.uff.br/ciberlegenda/iconografias-da-malinche-e-sor-juana>>. Acesso em: 12 jul. 2013.

³⁰ Há três figuras na história do México nas que encarnam, até seus últimos extremos, diversas possibilidades da feminilidade. Cada uma delas representa um símbolo, exerce uma vasta e profunda influência em setores amplos da nação e suscita reações apaixonadas. Estas figuras são a Virgem de Guadalupe, a Malinche e sóror Juana.

³¹ Reconhecendo o nexo dos vilancicos ora com a produção lírica, ora com a dramática de Sóror Juana, sentimos-nos inclinados a concluir a pequena querela com um juízo salomônico: não ‘lirica coletiva’ nem ‘peça’ dramática; senão obra que, às vezes e ao mesmo tempo, libera os momentos líricos destacando-os em fragmentos de ‘poesia pura’ e às vezes (ou ao mesmo tempo) estiliza a ação dramática em uma evolução musical que prefigura o roteiro da ópera do século XVIII. (PUCCINI, 1965, p. 230 *apud* SCHMIDHUBER DE LA MORA, 1996, p. 14).

Os vilancicos possuem as três características da atuação: a reunião popular em uma catedral, durante o dia específico de uma festa religiosa; a atuação de um grupo de atores – que por rigidez imposta à época reduzia-se a um coro e não por razões do texto –; e a dispersão posterior do grupo fora da catedral. Se comparada a missa cristã com os vilancicos, ambos são espetáculos teatrais, sendo a primeira uma cerimônia teatralizada e segundo, uma celebração teatral.

Os *vilancicos* possuem elementos dos três tipos de transformação dramática: participam do rito natalício ou dos santos dentro de um espaço considerado sacro, são um drama social porque todo o povo assistia por ser uma festividade e, de alguma maneira, os espectadores eram transformados pelo espetáculo, apesar de que a representação era mais auditiva que visual.

Tampouco a loa foi aceita por unanimidade como gênero totalmente teatral, porque foi geralmente considerada como “teatro menor”. Deste menosprezo nasce a pouca atenção crítica que lhe foi dispensada posteriormente. Outro fator que serviu de impedimento para que a loa conseguisse uma apreciação merecida foi o fato de que esse subgênero dramático não alcançou sua maturidade estrutural e temática até a segunda metade do século XVII, ou seja, na decadência do barroco/maneirismo, com Calderón de la Barca e, precisamente, com sóror Juana. Anthony M. Pasquariello dedicou um estudo esclarecedor da evolução da loa na América Latina, no qual inclui as loas sorjuaninas como as melhores entre a produção do final do maneirismo:

*Lo mejor que puede ser dicho de las loas de sor Juana es que fueron menos deformadas que la mayoría de los esfuerzos del siglo XVIII con su escenificación de multitud de personajes mitológicos y alegóricos, su compleja elaboración de metáforas y una versificación que espanta al lector con sus vueltas y revueltas por el efecto*³² (PASQUARIELLO, 1970, p. 9 *apud* SCHMIDHUBER DE LA MORA, 1996, p. 15).

Lee Alton Daniel fez a defesa da loa sorjuanina ao dar-lhe a mesma importância que, normalmente atribui-se às comédias e aos autos. Aponta, inclusive, esse subgênero como um dos principais aportes dramáticos de sóror Juana, uma vez que mudou a forma curta e simples

³² O melhor que pode ser dito das loas de sóror Juana é que foram menos deformadas do que a maioria dos esforços do século XVIII com sua representação de muitos personagens mitológicos e alegóricos, sua complexa elaboração de metáforas e uma versificação que espanta o leitor com suas voltas e reviravoltas para o efeito.

a base de monólogos e diálogos, por uma estrutura maior com todos os elementos que exige a especificidade teatral (DANIEL, 1979 *apud* SCHMIDHUBER DE LA MORA, 1996, p. 16).

Sara Poot Herrera acrescenta que há um caráter filosófico por conta dos conhecimentos de filosofia, escolástica e teologia de sóror Juana, “que fazem de seus autos sacramentais três lugares teológicos ou veículos para difundir tais conhecimentos” (HERRERA, 1995, p. 8).

Todos os conceitos a respeito da loa sorjuanina, segundo Schmidhuber, são aplicáveis aos *vilancicos*, com a particularidade de que na loa se fazia uma separação entre os atores e o público, como no drama estético. Enquanto que nos vilancicos, o público permanecia fazendo parte da atuação e até podia chegar a integrar-se no coro dos estribilhos ou nos movimentos dançantes astecas do “*tocotín*”³³, ou nos ritmos dançantes da conga e do “*guineo*”³⁴.

Dessa maneira, a obra dramática de sóror Juana deve incluir, junto com suas comédias e seus autos, as loas e os *vilancicos*, não unicamente por razões de sua excelência literária, mas especialmente porque nesses gêneros encontram-se duas de suas mais importantes para o desenvolvimento da arte dramática nas Américas. A primeira refere-se à evolução do *vilancico* que sóror Juana desenvolveu ao dotá-lo de uma estrutura dramática complexa, com a incorporação de duas formas lexicais populares e com a representação democrática da sociedade novo-hispânica, incluindo personagens pertencentes a todos os níveis sociais. A segunda, por ter outorgado à loa uma especificidade genérica independente, pois em sua concepção, essas peças dramáticas não são um apêndice de uma peça maior, mas uma unidade em si mesma.

Segundo Schmidhuber, o corpo dramático de sóror Juana é copioso, pois, a autora escreveu mais linhas de teatro do que de poesia, o que se comprovou com a contagem das linhas de ambas as produções. Lee A. Daniel teve a paciência de contabilizar isso e conclui que ao menos no que se refere ao quantitativo, sóror Juana foi mais dramaturga do que poeta.

Esse corpo dramático pode ser dividido em quatro gêneros: festejos ao humano ou comédias, festejos ao sacro ou três autos – todos com loa –, loas independentes e loas de comédias, *vilancicos* originais e *vilancicos* atribuíveis porque foram publicados anonimamente, mas contém características de sua autoria.

Praticamente não há precedentes femininas no teatro mexicano antes de sóror Juana. Houve até algumas dramaturgas monjas, mas em geral sua produção era parca e sem a

³³ *Tocotín* – Trata-se de umadança dramatizada cujo texto podia ser em espanhol ou em *náhuatl* ou numa mescla das duas línguas, como se encontra na obra *El Divino Narciso* de Sor Juana Inés de la Cruz.

³⁴ *Guineo* – Certo baile de movimentos violentos e gestos cômicos, próprio das pessoas de raça negra.

qualidade das obras de sóror Juana. Inclusive em outras línguas é difícil encontrar uma dramaturga de sua categoria antes do século XIX. Unicamente conhece-se o caso extraordinário de Hroswitha ou Hrotsvitcha (935-1001?), a nobre saxã que viveu na abadia de Gandershein, da ordem de São Benito, como voluntária sem nunca chegar a tomar os hábitos, que escreveu seis obras que tratam do triunfo da virgindade sobre as tentações da carne e do martírio cristão.

As três comédias de sóror Juana foram escritas para serem representadas nos festejos cortesãos. O conflito como elemento dramático sempre foi importante e está presente em todos os tempos, entendendo-se mais como choque de vontades e ações do que de ideias. O teatro sorjuanino utiliza os conflitos de ação nas suas comédias e os de ideias nas loas e sainetes.

O teatro barroco leva para a cena a controvérsia com a personificação das ideias antagônicas em conjecturas ou entes de ficção. Nas peças de ação, a confrontação de dois ou mais personagens aparece seguida até a resolução do conflito; enquanto nas peças de conflito ideológico, as ideias são contrapostas até alcançar uma verdade por meio de um processo dialético. É o que acontece no teatro grego no qual existia o duelo oratório com argumentos e contra-argumentos até se chegar à resolução com a lógica de um silogismo (PAVIS, 1980, p. 463 *apud* SCHMIDHUBER DE LA MORA, 1996, p. 73).

A dialética dramática de sóror Juana, afim ao pensamento barroco, não constitui uma prova irrefutável da verdade, mas a oportunidade de mostrar a habilidade para o raciocínio. O conflito de ação requer a humanização das tensões que geram a contenda, com a necessidade de atingir a verossimilhança, o conflito de ideias deve criar uma dimensão que se rege por suas próprias leis. O primeiro está fundamentado na ilusão teatral que apresenta atores como se fossem seres reais; o segundo, baseia-se na ficção criadora de entes, criações humanas que não se submetem às leis da verossimilhança, mas que proclamam sua condição metafísica teatral. Em três palavras: imaginação contra a fantasia (SCHMIDHUBER DE LA MORA, 1996, p. 73). A dramaturgia da freira jerônima é predominantemente visual. Trata-se de um teatro que ultrapassa a forma verbal e o tema, não há como interpretar suas peças tendo por base só a compreensão do assunto, mas a percepção sensitiva do espetáculo, como um ato ou como um todo.

Em relação ao diálogo, que sóror Juana faz de elementos narrativos, recapitulações, solilóquios e monólogos, assim como os elementos linguísticos repletos de exuberância serviram de fundamento para enfatizar a presença calderoniana em sua obra dramática. Especialmente pelo uso da metáfora, seguida de oximoro, trocadilhos e mitologia greco-

latina. Na retórica dramática, também, composta por imagens em que a maioria das calderonianas são visuais, sóror Juana as utiliza da maneira semelhante, como linguística, dramática e filosófica, como parodia, ironia, supressão dos eufemismos e dialética.

2.5 Em torno da freira

Nem o México colonial, nem a Espanha do século de ouro registram um antecedente sobre uma religiosa que escrevesse comédias com santa sapiência e qualidade. Talvez por esse motivo, a autora encontrou incompreensões de parte de alguns dos núcleos de opinião, uma vez que a atividade das mulheres em religião estava perfeitamente regulamentada e disciplinada. Entre essas atividades não estava incluída a escritura de comédias.

A cidade do México tinha uma população em torno de cinquenta mil pessoas no século XVII. Sóror Juana viveu por mais de 27 anos no convento de Santa Paula de San Jerónimo, local onde escreveu a maioria de suas obras. O edifício estava localizado fora da cidade – nessa época. Em anexo a ele havia um colégio de meninas. Hoje alí funciona a *Universidad del Claustro de Sor Juana Inés de la Cruz*, na *Ciudad de México*. O convento foi cuidadosamente reconstruído e considerado *Patrimonio de la Nación*. A universidade foi fundada em 1979. Ali os restos da freira repousam em um ossuário comum, como se fazia com todas as outras irmãs em religião.

Da cela original da freira jerônima nada se conservou. Existem apenas ruínas. A vida e obra da escritora constituem a base intelectual e a identidade da instituição privada. A biblioteca possui o *Centro de Documentación Sor Juana Inés de la Cruz*, que tem por objetivo tornar-se o mais importante repositório de escritos dela e sobre ela e sua vida. O acervo da biblioteca contém livros e periódicos com grande número de primeiras edições, dos quais a maior parte foi doada.

Para compreender como funcionava esse contexto de clausura no qual sóror Juana teve que ajustar-se, Guillermo Schmidhuber comenta sobre os princípios ascéticos da época, especialmente os escritos do confessor de muitos anos da freira jerônima, o jesuíta Antonio Núñez de Miranda. Ele menciona seus livros, nos quais faz referência específica da incompatibilidade da disciplina de convento com a escritura de comédias e *vilancicos*. A Cartilha do confessor da doutrina para as meninas que são criadas para serem religiosas “com toda perfeição” regulamenta a dramaturgia no convento. As normas estipulam que a recreação era permitida, mas quando esta saía dos muros do claustro, havia culpa inexcusável. Como as três comédias de sóror Juana foram representadas publicamente durante sua vida, esse texto a

acusa, segundo a axiologia cristã, de haver cometido pecado mortal. A obra *La segunda Celestina* foi representada em 1679, *Los empeños de una casa*, em 4 de outubro de 1683 e *Amor es más laberinto*, em 11 de janeiro de 1689. A gravidade em que incorreu sóror Juana ao escrever e representar as comédias seculares foi aumentada pelo “atrevimento” de publicá-las. O fato foi considerado também um “crime” pelo arcebispo Aguiar y Seijas, que aborrecia o teatro e não permitiu levar publicar comédias durante seu período pastoral.

Paralelamente a esse fato, a Cartilha do padre Núñez nega a proibidade moral dos *vilancicos*. Schmidhuber conclui que os vinte e dois *vilancicos* de sóror Juana podem ser qualificados como uma “perversão litúrgica”, apesar de constituírem a máxima expressão literária da religiosidade de sóror Juana.

No *Testamento místico de una alma religiosa*, o padre Núñez de Miranda convida as freiras leitoras a reiterar a Promessa nos aniversários de profissão, diante da imagem de “seu esposo”, com a ratificação dos votos:

*Mando, pues, que mi alma se entregue toda luego en sus manos, y que en todo, y por todo, se trate como suya, empleada en lo eterno, sin acordarme de cosa temporal mi entendimiento sólo piense, juzgue y discuta del cielo, sin atender a la tierra... [Que] mi cuerpo sea enterrado vivo en las cuatro paredes del convento de donde ni por imaginación salga paso. Y como verdaderamente muerto al Mundo, ni vea, ni oiga, ni hable, ni se acuerde de sus cosas. Allá se lo haya el siglo con sus máquinas. No me toca, ni me atañe; ruede, vuelva y caiga*³⁵ (SCHMIDHUBER DE LA MORA, 1996, p. 30-31).

O período de crise que viveu sóror Juana nos seus últimos anos permite perceber as complicações políticas dos grupos religiosos. A Companhia de Jesus interveio nesses tempos cruciais e nos primeiros anos depois de sua morte. A essa ordem religiosa pertenciam Núñez de Miranda e da Espanha, o padre Diego Calleja, seu primeiro biógrafo e um dos que assinou a aprovação de duas das edições antigas da autora. O arcebispo do México, Francisco de Aguiar y Seijas, era grande amigo da Companhia de Jesus e admirador do padre Antônio Vieira, o jesuíta autor do sermão que sóror Juana critica em sua *Carta atenagórica*.

O assédio contra sóror Juana começa com a publicação desse escrito levado a cabo por Manuel Fernández de Santa Cruz, bispo de Puebla, que escondeu sua identidade sob o pseudônimo de sóror Filotea, em que lhe requeria a ela dedicar-se mais aos assuntos do espírito. A partir da *Respuesta a sor Filotea*, datada com 1º de março de 1691, os últimos

³⁵ Mando, pois, que minha alma se entregue logo toda em suas mãos, e que em tudo, e por tudo, se trate como sua, empregada no eterno, sem recordar-me de coisa temporal meu entendimento somente pense, julgue e discuta do céu, sem atender à terra... [Que] meu corpo seja enterrado vivo nas quatro paredes do convento de onde, nem por imaginação, saia. E como verdadeiramente morto ao Mundo, nem veja, nem ouça, nem fale, nem se recorde de suas coisas. Lá se tenha o século com suas máquinas. Não me toca, nem me relacione, rode, volte ou caia.

anos de sóror Juana Inés de la Cruz permanecem envolvidos por muitas incertezas sobre sua situação. Não se sabe a razão da inexplicável mudança de conduta sucedida durante esse período crucial e caracterizado por um total abandono de seus escritos não religiosos.

Há duas possibilidades levantadas. Por um lado, um grupo de críticos afirma que a razão da renúncia da freira jerônima do mundano foi para prosseguir seu caminho de perfeição espiritual. Por outro, há um grupo de estudiosos de suas obras que afirma ser resultado do assédio de várias autoridades eclesiásticas que fizeram de tudo para afastá-la de sua vocação de mulher intelectual. Portanto, pode-se pensar que a atitude da monja obedeceu ou a seu ascetismo ou simplesmente a sua necessidade de sobrevivência, ou ambas as possibilidades: ser menos incomodada e, ao mesmo tempo, buscar sua ascensão espiritual.

Guillermo Schmidhuber localizou uma *Protesta* – Promessa – de sóror Juana que ainda não havia sido publicada em nenhum livro. Esse texto faz parte de um devocionário intitulado *Testamento místico* de autoria do padre Núñez de Miranda. Para este clérigo, os quatro votos religiosos devem seguir a seguinte ordem: pobreza, castidade, obediência e perpétua clausura. Sóror Juana enumera esses quatro votos de maneira diferente, como consta no *Libro de Profesiones*, (24 de fevereiro de 1669, data de início dos votos) onde colocou a obediência em primeiro lugar, seguida da pobreza, da castidade e da perpétua clausura.

Schmidhuber conjectura que essa atitude de colocar a obediência em primeiro lugar dá indício da sua dificuldade em acatar ordens de seus superiores, especialmente as de proibição tácita de escrever obras laicas, principalmente as comédias. No final de sua vida havia modificado totalmente a liberdade para sóror Juana. No início de sua vocação seus mesmos superiores lhe haviam incentivado a seguir o caminho das letras, dando-lhe sua permissão e até com encargos, como foram em seu momento a totalidade das obras dramáticas. Entretanto, no final da vida o conflito de obediência surgiu inexorável, porque seus diretores espirituais lhe impediram de prosseguir pelos caminhos antes percorridos com tanta liberdade. Parece que, dessa forma, o cerne de sua crise foi a obediência.

Sóror Juana vivia num período de extrema privação de liberdade. Da leitura de *Protesta de fe* infere-se que seu voto de obediência seria a verdadeira razão da diminuição da escrita tanto da poesia como de teatro no final da vida. Difícil saber o que sucederia na alma de sóror Juana. No fim de sua vida como estavam distantes os festejos do palácio, os *vilancicos* do livro de coro, as loas de uma noite secular e os autos de catedral, seus contemporâneos guardaram silêncio e só deixaram escritos exíguos comentários sobre seu progresso espiritual. Enquanto uns aceitaram sem averiguações o comentário do padre Núñez de Miranda: “*Juan Inés no corría sino que volava a la perfección*” (SCHMIDHUBER DE LA

MORA, 1996, p. 33-34), outros suspeitaram que era resultado de uma imposição de seu confessor.

Nesse período do final da vida, a Décima Musa afastou-se do teatro secular. Sua última comédia, *Amor es más laberinto*, estreou em 1689 e somente os *vilancicos* continuaram sendo apresentados gota a gota. Pois em 1690 – *Asunción* e *San Pedro, Apóstol* –; dois em 1691 – *Santa Catarina* e *San Pedro, Apóstol* – e um em 1692 – *San Pedro, Apóstol*.

Nas edições dos últimos *vilancicos* cantados na catedral do México já não incluíram o nome da autora – *San Pedro, Apóstol*, 29 de junho de 1691 y 1692, e não houve mais *vilancicos* de sua lavra nos trinta e três meses de vida que lhe restaram. Schmidhuber assevera que no último jogo de *vilancicos* cantado na província mexicana e não na catedral do México, sóror Juana teve a valentia de atestar sua verdade, escondendo seus sentimentos por meio dos da Santa Catarina e de alguns outros de seus personagens teatrais.

CAPÍTULO 3 – EM TORNO DE *EL DIVINO NARCISO*

*¡Válgame Dios! ¿Qué dibujos,
qué remedos o que cifras
de nuestras sacras Verdades
quieren ser estas mentiras?
(Loa para el auto sacramental El divino Narciso)
por alegorías*

3.1 O espaço crítico

O auto sacramental *El divino Narciso*, surge em 1691 como uma das obras que a literatura da língua espanhola pode apresentar no gênero das representações de *Corpus Christi* segundo os estudos de Karl Vossler. A escritora abre justamente o espaço crítico e desafia os valores sociais de sua época, pondo em jogo em rima e prosa dramática as crenças da tradição cristã em conjugação estratégica com as do mundo indígena, o povo nahuatl³⁶.

A estrutura de *El divino Narciso* se divide em duas partes: a loa cujo nome aparece na edição de Plancarte como Loa para o auto sacramental de “El divino Narciso”, introduz o sacramental com 498 versos e se divide em cinco cenas. A peça intitulada *Auto sacramental de “El divino Narciso”*, com 2.238 versos, está dividido em cinco quadros e dezesseis cenas; os primeiro, quarto e quinto quadros possuem quatro cenas; o segundo, uma cena e o terceiro, três cenas. No segundo quadro, como é o único com apenas uma cena, parece que sóror Juana deseja chamar a atenção à questão da solidão da montanha do Evangelho porque começa com Narciso no alto da montanha dizendo que apenas o acompanham os animais simples e as aves que cantam; e, também, ao fruto proibido, segundo Plancarte, ou à purificação do alimento que remete ao Teocaulo da loa, evidenciado por Narciso ao dizer: “*No recibo alimento/de material sustento,/porque está desquitando Mi abstinencia/de algún libre bocado la licencia*” (CRUZ, 1955, p. 44).

A obra *El divino Narciso*, pela sua riqueza, possui variados aspectos que podem ser analisados. Nessa obra Juana Inés, segundo síntese de Beuchot, cria um Narciso cristão que se apaixonou pela Natureza Humana, personagem, e morre por ela.

Em *El divino Narciso* observa-se que sóror Juana fusiona muito de misticismo e de profano quando une o mito de *Eco y Narciso* no seu auto sacramental com o espírito religioso cristão, com Jesus Cristo e a Eucaristia na celebração de *Corpus Christi*, o sagrado mais evidente que aparece na obra. Para fazer essa fusão, ela utiliza alegorias que justificam o título

³⁶ Povo asteca.

da loa que precede e faz parte do auto sacramental: *Loa para el Auto Sacramental “El divino Narciso” por alegorias* (CRUZ, 1955, p. 3, grifo nosso).

A Fênix Mexicana viveu uma época em que o teatro, como já vimos, desempenhava um papel importante na vida religiosa, cultural e social da sociedade colonial. Este teve um grande desenvolvimento na América Latina desde a conquista, como meio de difusão das ideias religiosas. Realizada a conquista com o consequente estabelecimento do vice-reinado, a sociedade do México exigia um tipo de teatro profano, inclusive, porque os vice-reis e a corte buscavam seu prazer e seu entretenimento, nesta arte na Espanha.

O teatro religioso, por sua vez, vai encontrar sua máxima solenidade nas festividades do dia de *Corpus Christi* em razão das disposições do Concílio de Trento acerca da propaganda das ideias eucarísticas. Estas festas possuíam caráter eclesiástico e popular, pois a Igreja era um dos centros da vida social daquela época. Essas festas deram origem aos autos sacramentais e, ainda hoje, *Corpus Christi* é uma das festas litúrgicas celebradas nos países de tradição católica.

Para Octavio Paz, mais do que uma visão de mundo, uma civilização representa um mundo de objetos e, principalmente, nomes. Ele explica que na poesia hispânica, dupla herdeira da antiguidade greco-romana e do judeu-cristianismo, as uvas não só são o fruto que nos dá o vinho, mas também aludem a duas divindades: Cristo e Baco. Por sua vez, o vinho ocupa o lugar central nos dois convívios que são a expressão mais alta do ocidente mediterrâneo: o banquete e a santa missa, o diálogo filosófico e o sacrifício do Filho do Homem. Os antigos mexicanos também possuíam plantas que cumpriam essa dupla função da uva, mas bastará mencioná-las para perceber as diferenças: a piteira, o *peyote*³⁷ e os cogumelos alucinógenos. Ainda que da piteira se extraia o *pulque*, um licor que poderia ser o homólogo do vinho em sua função de bebida embriagante, as virtudes transfiguradoras e simbolizantes do vinho se concentram, sobretudo, no *peyote* e nos cogumelos alucinógenos. No trigo repete-se a dualidade do vinho: Ceres e Deméter, Cristo e a sagrada comunhão. No México o milho ocupa o lugar do trigo. Alimento universal gêmeo do pão, o milho era também uma metáfora material, como a hóstia cristã, dos mistérios divinos. Entre os rituais associados ao milho, há um, tocado por Torquemada³⁸, que impressionou a sóror Juana

³⁷ *Peyote*: também chamado mescal/ *mezcal*. Trata-se de bebida alcoólica destilada mais rústica do que a tequila, que tem efeito alucinógeno.

³⁸ Juan de Torquemada foi um frei franciscano, missionário e historiador espanhol e famoso pela autoria de *Monarquía Indiana – de los veinte y un libros rituales y Monarquía Indiana, con el origen y guerras de los indios occidentales, de sus poblaciones, descubrimiento, conquista, conversión y otras cosas maravillosas de la misma tierra*, em que especifica que é uma edição preparada pelo Seminário para o estudo de fontes de tradição indígena, segundo a coordenação de Miguel León-Portilla. Essa obra foi publicada pela primeira vez em 1615,

particularmente: durante a cerimônia que se celebrava no Templo Mayor de México-Tenochtitlan, os devotos comiam pedaços do corpo de Huitzilopochtli, que era um ídolo feito de várias sementes humedecido com sangue. Ao se assemelhar com a Eucaristia lhes fez parecidos com os espanhóis. Isso era ao mesmo tempo interessante e escandaloso.

Na loa que precede *El Divino Narciso* os índios enfrentam o espanhol e o interrogam, mas com propósitos de integração e de absorção. A literatura indígena não poderia ser compreendida e valorizada nos séculos XVI, XVII e XVIII, mas sóror Juana a valorizou ao trazê-la para seu auto sacramental com o mesmo status da metodologia cristã. O descobrimento e a assimilação das artes e literaturas não ocidentais se iniciam na Europa no século XVIII, cobra ímpeto com o romantismo e culmina na primeira metade do século XIX. As mudanças da sensibilidade estética europeia abriram as portas da compreensão das artes e da poesia pré-hispânicas aos mexicanos modernos, descobrimento relativamente tardio.

A loa trata sobre o deus asteca principal da capital do império Tenochtitlán, Huitzilopochtli, que simboliza, concomitantemente, o sagrado e o profano. Faz parte da religião dos mexicanos, por sua origem na lenda da Mitologia Asteca que diz que esta divindade nasceu da Mãe Terra e que seus quatrocentos irmãos, ao notar a gravidez de sua mãe, decidiram executar seu filho ao nascer para ocultar uma suposta desonra. Entretanto, Huitzilopochtli nasceu e ele sim matou a maioria. Tomou a serpente de fogo Xiuhcoatl entre suas mãos, lhe deu forma de tocha, venceu e matou com enorme facilidade a Coyolxauhqui, deusa asteca lunar, quem se desmembrou ao cair pelas ladeiras dos penhascos. Huitzilopochtli tomou a cabeça de sua irmã e ao arremessá-la aos céus, esta se transformou na Lua e ele, no Sol.

Senhor de uma civilização dedicada à guerra, Huitzilopochtli era um deus eminentemente guerreiro. Os indígenas *nahuatl*, com o propósito de dar-lhe vigor para que pudesse substituir em sua batalha diária e lograr, assim, que o sol voltasse a sair no ciclo seguinte de 52 anos, festejavam a cerimônia em sua honra uma vez a cada ano. Ali, realizavam os sacrifícios de prisioneiros de guerra de língua nahuatl, vencidos em combate. Quatro sacerdotes sustentavam o prisioneiro em cada uma das suas extremidades e um quinto fazia uma incisão com uma faca afiada de obsidiana para extrair-lhe o coração. Esse prisioneiro, talvez drogado, ficava completamente revestido de cinza, cor do sacrifício.

Os corações que os índios tiravam nos sacrifícios eram arremessados aos pés do ídolo feito de sementes e de sangue, no templo maior do México diante da imagem do temível deus.

na cidade de Sevilla. Na edição utilizada para esta pesquisa explica-se que é uma crônica contendo outras crônicas acerca do México antigo e o primeiro século da vida na Nova Espanha.

A cada ano, os índios confeccionavam uma estátua do tamanho de um homem com a mistura de diversos grãos e sementes comestíveis, que moíam com muita devoção e cuidado. O sangue dos bebês que se sacrificavam para esse fim era como um licor com que se revolviam aquelas farinhas com o objetivo de valorizar a simplicidade e a inocência da criatura do deus que representava.

O ritual durava vários dias. Depois da benção e da consagração, os que podiam tocar a estátua com as mãos, olhos e boca, o faziam como uma reverência a uma relíquia ou corpo santo. Revestiam-lhe todo o corpo com joias de ouro e pedras preciosas, conforme a devoção e a possibilidade de cada um. Aos olhos da Igreja, no entanto, representava tudo isso o retrato do demônio. A introdução de todas essas peças era fácil porque o ídolo ainda tinha sua massa de sangue e sementes tenra e fresca. Essas oferendas a seu deus permitia-lhes, em seu credo, obter o perdão por seus pecados. Uma prática ritualística que parecia confundir os conceitos de Deus e do demônio. Os indígenas interpretavam, a sua maneira, as incitações da doutrina católica e o sentido das Sagradas Escrituras em relação às ideias de que, por exemplo, a esmola diminuiria o pecado, ao mesmo tempo em que brindavam a adoração ao “demônio”. Por sua vez, a Igreja desqualificava a religião dos *nahuas* justamente porque adoravam ao demônio.

Além desse ritual, faziam uma procissão que durava mais de um dia. Logo pela manhã, quando colocavam o ídolo no altar e procediam à oferenda e ao sacrifício, agregavam à procissão a estátua de madeira do ídolo de Paynalton, deus da guerra, substituto de Huitzilopochtli. Um sacerdote, que representava o deus Quetzalcohuatl, vestido com suas roupas e ornamentos muito ricos, carregava a estátua; outro, o precedia com uma víbora viva muito grande, grossa e tortuosa com muitas voltas nas mãos que ia diante levantada no alto, a maneira da cruz nas procissões, e desfilavam pelos bairros que os aborígenes chamavam de estações, tal como acontece na *via crucis* cristã.

Na área cultural da tradição dessa serpente, o México desenvolveu, nas regiões campestres do início do século, um movimento extremista que invocava a proteção do Cristo-Rei e cujos partidários, os “cristeros”³⁹ iriam tornar-se protagonistas de uma abundante literatura, também chamada “cristera”.⁴⁰

³⁹ Cristero - Se dice de quienes, al grito de «¡Viva Cristo Rey!», en México, se rebelaban, por los años 1926 a 1929, durante el conflicto entre la Iglesia y el Estado. Disponível em: <<http://lema.rae.es/drae/cristero>> – Diz-se de quem, ao grito de “Viva Cristo Rei!”, no México, rebelavam-se, pelos anos de 1926 a 1929, durante o conflito entre a Igreja e o Estado.

⁴⁰ Guerra Cristera (también conocida como *Guerra de los Cristeros* o *Cristiada*), que se desarrolló entre 1926 y 1929. Se trató de un levantamiento popular contra las provisiones anticlericales de la Constitución Mexicana de

A Serpente Emplumada é, na arqueologia da América Central, um motivo onipresente: pintada nos afrescos e códices (livros antigos manuscritos), gravada nos sarcófagos, esculpida nos monolitos, aparece ao pé das pirâmides e sobre as paredes dos templos, dotada de uma importância iconográfica incomparável, que denota não só seu prestígio cultural como também religioso. Seu nome é a simples leitura do hieróglifo que designa nas esculturas centro-americanas um personagem histórico, o rei sacerdote dos toltecas, posteriormente elevado à categoria de divindade. Na sua qualidade de Deus, esta serpente, envolta em plumas é protagonista de mitos que relatam a restauração dos seres humanos na terra durante o Quinto Sol, depois da destruição do Sol – ou era – anterior, graças à invenção do milho com o qual se faz a carne dos homens.

Depois da procissão realizavam os sacrifícios, começando pelos prisioneiros de guerra e logo finalizavam o rito de arrancar o coração dos escravos *cebones* (engordados como animais para consumo), comprados para tal fim e jogados aos pés do ídolo.

O dia dos sacrifícios era de grande festa e regozijo, na qual os sacerdotes tinham muito cuidado de guardar a estátua confeccionada com muita devoção, velando-a por toda noite com muita vigilância para que não houvesse nenhum defeito ou descuido em todo o tocante a sua veneração e serviço. No dia seguinte, de manhã, o sacerdote Quetzalcohuatl e o rei desciam a estátua e entravam com ela nos braços em uma sala com um dos assistentes do deus Hitzilopochtli, chamado “tehua”. Entravam com eles, num desfile, outros quatro grandes sacerdotes, mais quatro mancebos principais que tinham a cargo outros quatro moços do templo, chamados “telpochtlatoque”. “Tehua” pegava um dardo em cujo arremate tinha um anel de quartzo e o arremessava no peito do ídolo para fazê-lo cair.

A intenção de sóror Juana era mostrar e dramatizar a semelhança entre a Eucaristia e o grande ritual nahuatl para atrair todos ao culto católico porque a cerimônia asteca estava dirigida para matar, de maneira simbólica, o deus Huitzilopochtli, comer seu corpo – que já continha farinha e sangue. Como na Igreja, a hóstia na Eucaristia, o repartiam entre todos. Citamos em vernáculo:

Luego acudían los sacerdotes y uno de ellos le sacaba el corazón y dábalo al rey; y los otros hacían dos pedazos el cuerpo y la una mitad daban a los de este Tlatelulco, los cuales lo repartían muy por migajas entre todos de los barrios, en especial a los mancebos soldados (sin dar a las mujeres nada de la masa del ídolo). Lo que quedaba a los de la parte de México, llamada Tenuchtutlan, repartían en cuatro barrios, llamados Teopan, Atzaqualco, Quecopan y Moyodan; y daban de él a los hombres, así grandes como pequeños y niños de cuna, y esta era su manera de

1917. – (também conhecida como Guerra dos “Cristeros” ou “Cristiada”), que se desenvolveu entre 1926 e 1929. Trata-se de um levantamento popular contra as provisões anticlericais da Constituição Mexicana de 1917.

comuni3n y llam6base esta comida teoqualo, que quiere decir dios es comido; y con esto cesaba esta compostura de imagen y simulacro del demonio, continuado por todos los a3os en uno de los meses de 6l (TORQUEMADA, 1976, p. 115, grifo nosso.)

No livro do historiador Rafael Tena *El Calendario Mexica y la Cronograf6a* publicado pelo Instituto Nacional de Antropologia e Hist3ria do M6xico, d6 como correla33o dessa festa o dia 9 de dezembro do calend6rio juliano ou o dia 19 de dezembro do vigente calend6rio gregoriano.

At6 hoje existe um prato com esse nome na cozinha folcl3rica do M6xico: “teoqualo”, que significa “Deus 6 comido”. Este prato ritual o encenou s3ror Juana sobre a base da cr3nica de Torquemada.

S3ror Juana, como representante da Igreja Cat3lica, com seu talento e caridade, aproveita uma festividade dentre as mais importantes para introduzir um auto sacramental com a doutrina das Sagradas Escrituras. Por meio de suas alegorias po6ticas, busca demonstrar aos ind6genas que poderiam falar a mesma l6ngua para praticar um culto mais pac6fico, e aos espanh3is para que compreendessem, talvez, que havia uma rela33o entre ambos cultos. Uma leitura cuidadosa de *El divino Narciso* permite desvendar uma esp6cie de concilia33o muito significativa em seu texto.

V6rios cr6ticos estudaram o auto sacramental e assinalaram as fontes, o estudo dos personagens e o valor teol3gico e l6rico da obra, tais como Marcelino Men6ndez Pelayo, Alfonso M6ndez Plancarte, Julio Jim6nez Rueda e Alejandro Parker. Todos est6o de acordo sobre o valor intr6nico da pe3a, mas que se trata, principalmente, de uma adapta33o que sua autora fez tamb6m do mito ovidiano 6 teologia cat3lica. Isso refor3a a busca dos polos sagrado e profano desse texto.

S3ror Juana 6 filha do momento liter6rio da plenitude do per6odo barroco que se identifica rapidamente com a ess6ncia do americano e se adapta ao novo ambiente. No teatro dessa 6poca, preferem-se os assuntos divinos aos humanos; os personagens aleg3ricos aos reais; o aparente e remoto ao verdadeiro e imediato; assim como o uso de elementos mitol3gicos gregos, mesclando-os com os da realidade ou pr6-colombianos. A D6cima Musa soube trabalhar com maestria as alegorias nesse auto sacramental para dar sentido aos elementos profanos e sagrados.

As loas que s3ror Juana escreveu s6o exemplo de pe3a intercalada (equivalente a um interl6dio) para o teatro lit6rgico. Possui um car6ter popular e reflete os costumes e a realidade do ambiente apesar de que a freira, tanto nessa loa – que antecede e faz parte do

auto sacramental – como no auto sacramental *El divino Narciso*, não tenha escrito em linguagem direta. Nele tudo está envolvido por símbolos e alegorias como, por exemplo, os personagens “Eco”, “Naturaleza Humana”, “Soberbia”, “Amor Propio”, “Sinagoga”, “América”, “Occidente”, “Religión”, entre outros. Nessa obra convive o profano com o religioso, principalmente por estar, a “Religión”, personificada. Como enfatiza María Pérez:

*Es aquí donde se siente latir el pulso de lo criollo, de lo americano, porque las clases sociales van a verse reflejadas, el lenguaje va a ser generalmente el coloquial de nuestro pueblo, las costumbres y el ambiente no son otros que los del continente americano*⁴¹ (PÉREZ, 1975, p. 59).

O descobrimento e a conquista da América também aparecem como tema central na loa *El divino Narciso*, como em todas as demais que sóror Juana escreveu, e o conflito específico desse auto, gira em torno dos sacrifícios humanos, remedo diabólico da sagrada Eucaristia.

A Eucaristia recorda-nos que sóror Juana personifica o sagrado nessa loa, a melhor e mais comentada de todas. É quando a autora apresenta uma definição do auto no momento em que a personagem “Religión” responde ao “Occidente”:

*Pues vamos.
Que en una idea
Metafórica, vestida
De retóricos colores,
Representable a tu vista, te la mostraré; que ya
Conozco que tú te inclinas a objetos visibles, más
Que a lo que la Fe te avisa
Por el oído; y así, es preciso que te sirvas
De los ojos, para que
Por ellos la Fe recibas* (CRUZ, 1955, p. 17-18).

Sóror Juana, seguramente, queria fazer chegar seu credo a todos e para isso valeu-se de recursos estéticos e literários. Ou seja, o que se torna difícil apreender e admitir pela Fé, se representa, e então a vivência plástica ajuda a compreender melhor as verdades reveladas (PÉREZ, 1975, p. 126).

Outra interpretação possível contida nessa resposta de “Religión” a oferece Beuchot, quando diz que a autora aproveita as divindades indígenas para chegar, a partir destas, ao Deus cristão. Ou seja, a freira jerônima leva aos índios todos os efeitos que eles atribuíam a muitos de seus deuses e remete todos eles ao Deus único. Sóror Juana expõe alguns dos

⁴¹ É aqui onde se sente o bater o pulso do crioulo, do americano, porque as classes sociais vão ver-se refletidas, a linguagem vai ser geralmente o coloquial do nosso povo, os costumes e o ambiente não são outros senão o do continente americano.

predicados ou atributos divinos, que para os índios mostravam-se difíceis de entender como, por exemplo, sua imaterialidade ou espiritualidade e sua imensidão.

A escritora utiliza a alegoria ao personificar as ideias abstratas para que os sentidos possam ver, perceber e dar-lhe significado ao que de outra forma seria difícil pensar, por tratar-se de fé. Igualmente, trabalha o profano com os mitos e o sagrado com a Eucaristia misturando-os, o que se conhece como sincretismo. A Igreja Católica introduziu, desde o início do Cristianismo, recursos alegóricos e expressões artísticas como a pintura e escultura para doutrinar e divulgar seus pressupostos teológicos.

A partir desse entendimento, sóror Juana demonstra seu conhecimento sobre o poder das imagens visuais, isto que belamente chama “ídea metafórica, vestida de retóricos colores”. Refere-se também, muito segura de si, a que esse auto pode ser representado em Madrid ou no México, ou seja, “as espécies intelectivas”, ou os conceitos, ao serem imateriais, transcendem o espaço e o tempo. Demonstra também seu conhecimento da gnoseologia escolástica, ao dizer por meio da personagem “*Religión*”:

*Como aquesto sólo mira
a celebrar el Misterio,
y aquestas introducidas
personas no son más que
unos abstractos, que pintan
lo que se intenta decir,
no habrá cosa que desdiga,
aunque las lleve a Madrid:
que a especies intelectivas
ni habrá distancias que estorben
ni mares que les impidan* (CRUZ, 1955, p. 20).

Novamente, dentro do auto sacramental, sóror Juana dá a conhecer sua erudição escolástica ao mencionar que Sinagoga, por meio dos profetas, venerava a Deus e chegará a perceber que Cristo é Seu Filho. Ela deixa de discutir com suas oposições, que eram os argumentos dos professores das escolas.

A loa que antecede *El divino Narciso* tem um argumento muito bem definido, apresenta os personagens alegóricos sem estereótipos porque atuam, refletem e variam segundo seus pontos de vista. Sóror Juana elabora seus personagens com autonomia, traça um problema teológico complexo, ou seja, apresenta o conceito da religião católica ao novo continente em seu estado pré-hispânico, ainda em fase da Lei Natural. Por isso justifica-se o impulso musical com cantos de danças aborígenes que ela introduz na cena I: “Sale el Occidente, Indio galán, con corona, y la América, a su lado, de India bizarra: con mantas y

cupiles, al modo que se canta el Toco-tín.” (CRUZ, 1955, p. 3). O “toco-tín” é outra dança, expressão de identidade dos indígenas mexicanos.

Sóror Juana aceita o conhecimento natural de certos mistérios do cristianismo que os índios pagãos adquiriram pelo conhecimento revelado por meio da prédica dos missionários jesuítas como sementes do Verbo de Deus, que é sua sabedoria e afirma no auto sacramental por meio da “*Naturaleza Humana*”: “*pues muchas veces conformes/Divinas y Humanas Letras,/dan a entender que Dios pone/aun en las Plumas Gentiles/unos visos em que asomen/los altos Misterios Suyos*” (CRUZ, 1955, p. 26).

Um fator importante a considerar no problema central dos autos sacramentais em tempos de Calderón e sóror Juana, refere-se ao significado que encerrava o mistério da Eucaristia. Ou seja, à metamorfose de Cristo no pão eucarístico e não havia melhor tema para demonstrar a selvajaria dos indígenas do que o dos sacrifícios humanos. Ela demonstra da maneira mais inteligente e sedutora as semelhanças entre a cerimônia da Eucaristia e de honra a Huitzilopochtli em seu auto sacramental: representar o sacramento cristão – comida sagrada incruenta – frente aos sacrifícios humanos, sem a violência crua do ritual do sacramento asteca para não chocar ao espectador.

Sóror Juana usa de forma seletiva, as informações do histórico escritor Torquemada sobre os sacrifícios para cultuar as divindades astecas. Ela usa uma descrição apta para múltiplas interpretações. Seleciona só aqueles elementos que não contradizem nem a religião cristã, nem o ritual asteca. O exemplo do sangue puro vertido para venerar Huitzilopochtli é claro: a freira tenta não chocar nem o leitor cristão, nem os povos indígenas. Quando ela tem que escolher entre a interpretação diabólica e providencial de ambas as divindades, opta por esta última. A palestra divina de semelhança entre deuses astecas e cristãos prepara-se e justifica a evangelização da população autóctone⁴².

A dramaturga, caracteriza “Religión” vestida de dama espanhola que diz a “América”, vestida de índia elegante, na loa: “*¿Hasta dónde tu malicia/quiere remedar de Dios/las sagradas Maravillas?/Pero con tu mismo engaño/si Dios mi lengua habilita/te tengo que convencer*” (CRUZ, 1955, p. 13). Dessa maneira a autora não pecava de heterodoxia, inclusive estava muito longe de sua intenção. Ao examinar sua loa mais de perto surgem elementos reveladores de uma curiosa simpatia da freira pelos antepassados desses índios que havia conhecido em sua infância em Amecameca.

⁴² Disponível em: <<https://biblio.ugent.be/publication/943895>>. Acesso em: 1º out. 2012.

A loa revela-se, ainda, como a síntese de um documento conhecido nessa época como “requerimento”, procedimento jurídico ainda vigente nos dias atuais, para exigir aos indígenas sua conversão ao cristianismo. Dessa maneira serve como preâmbulo fundamental à conquista e à imposição de uma nova fé cujo sacramento essencial é a Eucaristia ainda que apareça também a figura do batismo no auto. Trata-se da explicação da religiosidade dos índios por serem idólatras e praticarem sacrifícios humanos. Nesse contexto, a loa centra-se em uma tradição *nahuatl* que celebra em honra do Huitzilopochtli a cerimônia do mencionado “teocaulo”.

Imersos nesse estado natural estão os personagens “Occidente” e “América” até seu encontro com “Religión” e “Celo”, que vivem na Lei da Graça e tentam convertê-los à fé católica. Esse encontro é um apertado resumo metafórico do processo de conquista e colonização que será rechaçado pelos naturais e a batalha será inevitável.

De acordo com o que conta esta história, os espanhóis vencem pela força das armas e não pela força da razão. *“Occidente y América han sido sometidos, mas, el ejercicio de su libre albedrío es inviolable y no aceptan al cristianismo; ha habido una primera victoria militar, pero queda pendiente la más importante, la religiosa”*⁴³ (ZUGASTI, 2005, p. 133).

A essa linguagem das armas, sucederá a linguagem da razão e da suavidade persuasiva. O “Celo” militar deixa espaço à “Religión”, a qual inquire novos detalhes do deus das sementes. “Occidente” le responde:

*Es un dios que fertiliza
los campos que dan los frutos,
a quien los cielos se inclinan,
a quien la lluvia obedece;
y, en fin, es el que nos limpia
los pecados y después
se hace manjar que nos brinda,
¡Mira tú si puede haber
en la deidad más benigna
más beneficios que haga
ni yo más que te repita!* (CRUZ, 1955, p. 12-13).

Sóror Juana também fala da conversão da “América” à religião cristã e admite que primeiro foi preciso vencê-la pela guerra para melhor atingir a evangelização. Nessa tentativa sóror Juana tenta alcançar uma conversão católica coletiva, e não individual, como era de costume acontecer em sua época. Nesse espírito, o personagem “Celo” menciona a vitória das armas espanholas, sua intenção de matar “América” e reclama da “Religión” impedir-lhe de

⁴³ ‘Occidente’ e ‘América’ foram submetidos, mas o exercício de seu livre arbítrio é inviolável e não aceitam o cristianismo; houve uma primeira vitória militar, mas fica pendente a mais importante, a religiosa.

fazê-lo, e pergunta a esta o motivo de deixar “América” viva. “Religião” responde: “*Sí, porque haberla vencido/le tocó a tu valentía,/porque vencerla por fuerza/pero a mi piedad le toca/el conservarle la vida:/porque vencerla por fuerza/te tocó; mas el rendirla/con razón, me toca a mí,/con suavidad persuasiva*” (CRUZ, 1955, p. 11, grifo nosso).

Isso significa que sóror Juana não admite a evangelização por meio da força e, sim, pelo argumento racional. Entretanto, mostra sua percepção de que primeiro a América foi vencida pela Espanha e depois pela fé cristã. Dessa forma, a freira participa do árduo debate dos juristas, filósofos e teólogos de sua época acerca da conquista e evangelização e, ainda, por meio de seus versos, deixa sua opinião acessível ao povo.

“Religião” apoiada nos textos paulinos, observa também que esse deus das sementes é uma prefiguração do Deus verdadeiro com o qual o diabo tem enganado aos naturais e prepara sua argumentação para persuadir-lhes de seu equívoco idolátrico. Para tal fim, utiliza uma linguagem simples com o objetivo de um entendimento mais fluido, como a linguagem dos sentidos. Nesse contexto, os rudimentos do cristianismo tornam-se paralelos ao rito nahualt do “teocaulo”, ou seja, os indígenas comem o deus em rito purificador como na Eucaristia come-se o corpo de Cristo, centro da festa sacramental; “*puede ser tocado por los sacerdotes en el sacrificio incruento de la misa; se le puede ver tras la purificación del bautismo*”⁴⁴ (ZUGASTI, 2005, p. 134). A eficácia da argumentação de “Religião” é tanta, que “Occidente” diz: “*¡Vamos que ya mi agonía/quiere ver cómo es el Dios/que me han de dar en comida,/diciendo que ya/conocen las Indias/al que es Verdadero/Dios de las Semillas!*” (CRUZ, 1955, p. 21).

Nesse momento verificamos claramente o sagrado e o profano, o religioso e o místico dialogando. Expressão do sincretismo religioso plenamente descrito no texto de sóror Juana que, para encerrar a loa, convoca a “Todos” e em nota⁴⁵ os faz entrar bailando e cantando: “*¡Dichoso el día/que conocí al gran Dios de las Semillas!*” (CRUZ, 1955, p. 21). Estas duas falas entre “Occidente” e “Todos” finalizam a loa do auto sacramental e nos anunciam que os personagens se tornaram espectadores da peça de teatro principal que vai começar.

A loa termina com canto e dança, mas com natureza oposta ao “tocotín” indígena inicial. Agora bailam juntos “América”, “Occidente” e “Celo” e, cantando, dizem que “*ya/conocen las Indias/al que es. Verdadero/Dios de las semillas*” (CRUZ, 1955, p. 21). Quer dizer, ao Deus cristão.

⁴⁴ [...] pode ser tocado pelos sacerdotes no sacrifício incruento da missa, se lhe pode ver depois da purificação do batismo.

⁴⁵ Essa nota significa que há a explicação de detalhes do que deve acontecer na cena. Nesse caso no texto original a nota é “(Éntranse bailando y cantando.)”.

Sóror Juana vincula a natureza aos grandes mistérios da fé cristã.

Percebemos o sagrado por meio da redenção do amor, do cuidado divino que demonstra a preocupação de Deus por tudo o que foi criado que sóror Juana menciona tantas vezes em sua obra. Cristo morre por amor, esse cuidado pela humanidade que ela expressa por meio de uma antítese quando “*Naturaleza Humana*” diz: “*Buscad mi Vida en esa/imagen de la muerte./pues el darne la vida/es el fin con que muere*” (CRUZ, 1955, p. 87).

Com a morte e ressurreição de Narciso parece que o auto chega ao fim, mas logo percebemos que não. A Décima Musa agrega algo mais ao introduzir o Sacramento, com a apótese final em honra da grande fineza de Narciso que fala “*Este es Mi Cuerpo y Mi Sangre/que entregué a tantos martirios/por vosotros. En memoria/de Mi Muerte, repetidlo*” (CRUZ, 1955, p. 87).

É provável que o livro *Metamorfosis*, de Ovídio, serviu de base temática para *El Divino Narciso* e foi um dos livros do mundo antigo mais influente na obra de sóror Juana. Na avaliação de Schmidhuber, a leitura de *El divino Narciso* induz ao leitor encontrar um teatro da palavra porque possui a beleza comparável ao melhor da poesia não dramática. Só se esquece que o teatro barroco era um espetáculo que havia sido escrito com uma festividade fixada, e que o espetáculo maneirista era criado para um onomástico. As sutilezas teológicas, as alusões a personagens e a fatos do tempo de sóror Juana, e as alegorias mitológicas, eram meros jogos privados entre a dramaturga e algumas pessoas do público.

O teatro como fenômeno vivo no cenário foi estudado com acertos pela semiologia, pelo que é indispensável analisar o teatro de sóror Juana desde essa perspectiva. Há que destacar quatro códigos de recepção que servem de instrumentos de medida da plausibilidade cênica de seu teatro:

1. Código psicológico. Convém estudar seu teatro em relação ao fenômeno da percepção humana e dos meios necessários para que a mensagem seja recebida.
2. Código ideológico. É recomendável considerar o conhecimento da realidade representada no teatro sorjuanino, com que o público avalia o mundo encenado.
3. Código estético-teatral. É pertinente analisar a compreensão do público dos aspectos estéticos presentes na obra dentro do gênero teatral.
4. Código de linguagem. Convém avaliar a potencialidade que possuem os parlamentos do texto para poderem ser convertidos em vocábulo entendíveis pelo público (SCHMIDHUBER DE LA MORA, 1996, p. 61).

Para representar a morte e ressurreição de Cristo, sóror Juana recorre á metamorfose de Narciso descrita em *Eco y Narciso* (OVIDIO, 2012, p. 63-67), que se transforma na flor que leva seu nome. Dessa forma, a metamorfose está duplamente presente em *El divino Narciso*, tanto no temático como na recriação. A freira dramaturga, assim, consegue conciliar o profano da história de *Eco y Narciso* com o sagrado dos elementos cristãos da

transfiguração de Cristo presente na passagem bíblica constante do Evangelho de Mateus “e [Jesus] se transfigurou entre eles” (Mt. 17,2).

Além desse texto mencionado, sóror Juana ocupa-se também da comédia *Eco y Narciso* (1661) de Calderón de la Barca. A esses dois textos unem-se, para um maior enriquecimento, o mito ovidiano *Orfeo y Euridice* (OVIDIO, 2012, p. 201-203) e o auto sacramental *El Divino Orfeo* (1663), também de Calderón. Entre a transformação de Cristo e a metamorfose de Narciso encontra-se o processo de recriação de sóror Juana. Referimo-nos à base de criação de *El divino Narciso*: a reconstrução da transfiguração de Cristo baseada na transmutação do personagem Narciso.

Por meio dessa operação transformadora, a Fênix da América converte os acontecimentos pagãos em símbolos de Cristo e da Eucaristia, ou seja, o profano em sagrado cristão. Em outras palavras, por meio da recriação literária, a autora constrói, magistralmente, uma ponte entre a herança pagã e o cristianismo.

Guillermo Schmidhuber utiliza as palavras de sóror Juana encontradas em suas próprias peças, especialmente nos autos. Nelas encontram-se várias menções esclarecedoras de seus critérios autorais, e que, por serem originais, assinalam a teoria dramática da autora para poder concluir a arte dela mesma, ou seja, para definir o conceito sorjuanino do teatro.

Segundo os critérios autorais, há um argumento de *El divino Narciso* que serve de paradigma dos critérios dramáticos em que sóror Juana fundamentava sua dramaturgia nas palavras de Eco: “*Desde aquí el curioso/mire si concuerdan,/verdad y ficción,/el sentido y la letra*” (CRUZ, 2004, p. 35),

Baseado nesse trecho, Guillermo Schmidhuber explica que o público recebe o epíteto de curioso, de intelectualmente desperto, aquele que pode julgar o espetáculo teatral, como crítico, para comprovar o equilíbrio alcançado entre as variáveis apontadas pela sua autora. Esse texto permite identificar quatro elementos dramáticos aos que sóror Juana deu particular consideração em seu teatro, verdade *versus* ficção e sentido *versus* letra, que se pode conceituar como duas polaridades, uma cognitiva e outra semiótica.

Esses quatro elementos dramáticos são a perspectiva intelectual ativa do público fundamentada na curiosidade; polaridade cognitiva entre a verdade e a ficção; polaridade semiótica entre o sentido e a letra e equilíbrio dinâmico do teatro a base das polaridades mencionadas.

Desse modo, explica Schmidhuber, na primeira polaridade, a verdade – a teologia no caso de *El divino Narciso* – e a ficção humana devem estar presentes sem que nenhuma predomine, não como elementos mutuamente exclusivos, mas como elementos mutuamente

subordinados, uma vez que a ficção serve de meio para entender a verdade. Alegoria *versus* ideia.

A segunda polaridade entre o sentido e a letra pode ser interpretada na terminologia dramática atual como a efetividade de recepção da representação em contraposição com o texto dramático. Encenação *versus* dramaturgia. Schmidhuber cita uma tabela comparativa dos conceitos do *Diccionario de Autoridades* (1726) com uma definição moderna das polaridades de sóror Juana:

Quadro 1 – Polaridades dramáticas modernas.

Elemento	Polaridade cognitiva		Polaridade semiótica	
	Versus		Versus	
	Grau de verdade	Grau de ficção	Sentido	Letra
Definição do <i>Diccionario de Autoridades</i> (1726).	Conformidade de uma coisa com a razão, de tal sorte que convence e persuade a sua crença, como certa e infalível.	Simulação que pretende encobrir a verdade ou fazer crer no que não é certo.	Significação perfeita de alguma proposição ou cláusula.	A nota, cifra e caráter que unido com outros de sua mesma espécie forma a dicção ou vocábulo.
Definição moderna.	Decodificação de elementos ideológicos (ideia).	Decodificação de elementos imaginativos (metáfora).	Semiótica cênica. Decodificação da “densidade de signos” (Barthen).	Texto dramático.

Fonte: Schmidhuber De La Mora (1996, p. 69).

Os autos e as loas de sóror Juana estão fundamentados em uma conceituação dramática em que os elementos da ficção e do sentido do modo predominam sobre os elementos da verdade e da letra.

Schmidhuber ensina que, nessa situação, dramaturgo e público, veem cenas nascidas da engenhosidade da própria ficção, que é intrinsecamente diferente da *Mágica*, uma vez que se trata unicamente de autos ou comédias plenos de ficcionalidade, ou seja, de ações enganosas. Esta ruptura do teatro que simula a realidade é realizada por personagens que sabem que são entes teatrais. É assim que a autoconsciência dá lugar à materialidade (SCHMIDHUBER DE LA MORA, 1996, p. 69).

Sóror Juana, quando converte o Narciso ovidiano em Narciso divino, conserva somente duas características do personagem original: a beleza e a metamorfose. Ambas constituem a essência do mito clássico de Narciso. O Narciso de Ovidio é um adolescente

vaidoso conhecido por sua grande beleza. Apesar de ser desejado por muitos, ninguém pode tocar sua roupa. Ele gosta de provocar as ninfas e os jovens que se apaixonam por ele e adora rir da desgraça alheia. Sórora Juana descreve a formosura do protagonista em versos que recordam determinadas passagens do mito clássico, mas com significados muito diferentes.

Se compararmos, por exemplo, a descrição na obra de Ovidio da imagem do jovem belo refletida na fonte, com aquela descrita por sórora Juana, percebemos que o significado em *El divino Narciso* muda. A imagem que o Narciso ovidiano vê na fonte provém de seu próprio reflexo. O orgulhoso Narciso, cego por sua beleza, apaixonou-se por sua própria imagem sem reconhecer-se a si mesmo. O desejo impossível de satisfazer-se o conduz ao trágico desenlace. No caso do Narciso sorjuanino, o reflexo de sua imagem é de outro jovem belo, que se parece muito com Narciso. Recordemos que, segundo a tradição bíblica, Deus fez o homem a sua imagem e semelhança. (Gen, 1:26-27; Gen 5:2) Desse modo, sórora Juana converte o símbolo da similitude humana no divino, ou seja, o reflexo na água do Narciso divino corresponde à imagem do homem, representado pelo personagem alegórico da “*Naturaleza Humana*”. A “*Gracia*”, outra personagem alegórica, fala de Narciso: “*Se apacentaba en los lilijs;/de ver el reflejo hermoso/de Su esplendor peregrino,/viendo en el hombre Su imagen,/se enamoró de Sí mismo./Su propia similitud/ fue Su amoroso atractivo,/porque sólo Dios, de Dios/pudo ser el objeto digno*” (CRUZ, 1955, p. 93).

Dessa forma, a escritora brinda a todos, em seu auto sacramental, o sentido espiritual da formosura corporal da versão de Ovidio, ao converter a representação simbólica da semelhança humana em Deus.

A freira jerônima também pode ter se baseado no mandamento contido no Evangelho de Mateus, na resposta de Jesus a um doutor da lei quando lhe pergunta, chamando-lhe de Mestre, qual o maior mandamento da Lei, ao que Jesus lhe responde: “Amarás o Senhor teu Deus de todo teu coração, de toda tua alma e de todo teu espírito. Este é o maior e o primeiro mandamento. E o segundo, semelhante a este, é: **Amarás teu próximo como a ti mesmo.** Nesses dois mandamentos se resume toda a lei” (Mt 22, 37-40, grifo nosso). Sórora Juana alude, inclusive, ao paradoxo da soberba, que impede o indivíduo de amar-se a si mesmo, pois o afasta do seu verdadeiro amor próprio que exige o amor aos demais para ser completo. Isso ensina o Narciso divino, o novo Narciso, que por amar-se a si mesmo, ama ao gênero humano a que ele pertence.

Ainda sobre a semelhança, sórora Juana se apoia nesse conceito para lançar um outro sobre o auxílio de Deus com a resposta por parte do homem, uma doutrina muito importante na teologia escolástica. A autora traz de maneira muito simples o ensinamento da Igreja, pois

dirige-se a pessoas não experimentadas nas discussões que ele trazia entre dominicanos e jesuítas, principalmente na segunda metade do século XVI e na primeira do século XVII. Por intermédio de “Gracia” insta a “*Naturaleza Humana*” se refletir nas águas, já que Cristo, o Narciso divino, poderá reconhecer-se nela, como espécie e gênero a que pertence: “*Procura tú que tu rostro/se represente en las aguas,/porque llegando Él a verlas/mire en ti Su semejanza;/porque de ti Se enamore*” (CRUZ, 1955, p. 55).

Fora da beleza e da metamorfose, o Narciso adulto e positivo do auto, é muito diferente do Narciso adolescente e negativo da fábula. O Narciso divino assemelha-se mais a outro personagem mitológico da *Metamorfosis* de Ovidio: o Orfeu da obra *Orfeo y Eurídice* (OVIDIO, 2012, p. 221-223). Dos componentes do mito de Orfeu podemos reconhecer na peça de sóror Juana duas vertentes: por um lado, sua capacidade de encantar aos animais selvagens como em *Orfeo y Eurídice* e, por outro, a descida ao inferno para seguir Eurídice. O ingresso ao reino das trevas é também uma parte, menos essencial do credo cristão, apresentada por sóror Juana de uma maneira que lembra a busca amorosa de Orfeu por Eurídice quando deixa ao personagem “*Naturaleza Humana*” dizer: “*Mirad Su Amor, que pasa/el término a la Muerte,/y por mirar Su imagen/al Abismo descende;/pues sólo por mirarla,/en las ondas del Lethe/quebranta los candados/de diamantes rebeldes./;Sentid, sentid mis ansias;/llorad, llorad su muerte*” (CRUZ, 1955, p. 86).

A perseguição da morte apaixonada traduz-se no auto de sóror Juana na busca recíproca dos personagens Narciso e “*Naturaleza Humana*”. Trata-se de uma referência simbólica da união amorosa que existe entre Cristo e o homem. Em realidade, na tradição católica, os religiosos – como, por exemplo, os jesuítas – se consideram e definem como apaixonados por Cristo. Além disso, a Eucaristia é compreendida como um ato de amor a Cristo que se entrega totalmente ao homem. (Heb. 9: 11-14) Sóror Juana converte o amor passional da busca dos apaixonados do relato ovidiano, em um amor espiritual.

Na recriação da religiosa, confrontam-se três personagens em lugar de apenas dois (Narciso e Eco). Calderón construiu em sua versão um triângulo amoroso entre Febo (um pastor galã), Narciso e Eco, com o objetivo de alcançar um efeito cômico. Sóror Juana, por sua vez, adiciona um terceiro personagem, a “*Naturaleza Humana*”, em função da representação do sacrifício de Cristo pelo homem. Nisso apreciam-se as modificações que a autora realiza ao comparar Ovidio com Calderón, as quais têm relação com o cerne de sua peça, a representação do sacramento da Eucaristia.

Entretanto, Mauricio Beuchot interpreta de maneira diferente:

Em *El divino Narciso*, sóror Juana toca o mistério da encarnação do Filho de Deus, Jesus Cristo é o Narciso divino, porque assim como o Narciso mitológico se apaixonou de seu ser (bem mais na dimensão da existência), o novo Narciso, a saber, o Filho de Deus, se apaixona por seu ser na dimensão da essência ou natureza. Isto é, ama o ter natureza humana, Efetivamente, ele tem duas naturezas, a divina e a humana, num mesmo suposto existencial que é o indivíduo Jesus Cristo. Por isso, a diferença do Narciso mitológico, que se apaixona por sua própria individualidade ou de sua mesma existência e de seu eu; o Filho de Deus é o Narciso divino que se apaixona por uma de suas duas essências, a natureza humana, que é a que vem a tomar na história além da sua natureza divina, a qual já tinha e conhecia desde a eternidade. Assim, um dos personagens representa a “Naturaleza Humana”, e há outro personagem que encarna a Eco, a ninfa apaixonada por Narciso, e que na peça teatral de sóror Juana é a natureza diabólica, isto é, a dos anjos caídos. Na sua soberba, Eco ama com amor de luxúria ao Narciso divino e inveja o amor que Este tem pela “Naturaleza Humana”; a todo custo, Eco está decidida a evitar que Cristo ame a “*Naturaleza Humana*” (BEUCHOT, 1995, p. 358).

Isso significa que, efetivamente, Cristo havia tomado a natureza humana além da divina que já possuía. Com isso, havia aceitado a semelhança do homem e, segundo o mito de Narciso, havia de apaixonar-se por si mesmo ao ver-se na água; se visse a “*Naturaleza Humana*”, se apaixonaria por ela, reconhecendo-se como membro desse gênero humano, ao que ele mesmo havia escolhido pertencer. Quando Eco percebe que Cristo está se vendo na “*Naturaleza Humana*” refletida na água, queixa-se dizendo:

*¿Qué es aquesto que ven los ojos míos?
O son de mis pesares desvaríos,
o es Narciso el que está en aquella Fuente,
[...]
¡Pero qué miro!
Confusa me acobardo y me retiro:
Su misma semejanza contemplando
está en ella, y mirando
a la Naturaleza Humana en ella.
¡Oh fatales destinos de mi estrella!
¡Cuánto temí que clara la mirase,
para que de ella no Se enamorese,
y en fin ha sucedido! ¡Oh pena, oh rabia!
[...]
Si quiero articular la voz, no puedo
y a media voz me quedo,
o con la rabia fiera
sólo digo la sílaba postrera;
que pues Letras Sagradas, que me infaman,
en alguna ocasión muda me llaman
(porque aunque formalmente
serlo no puedo, soy lo causalmente
y eficientemente, haciendo mudo
a aquel que mi furor ocupar pudo:
locución metafórica, que ha usado
como quien dice que es alegre el prado
porque causa alegría,
o de una fuente, quiere que se ría),
y pues también alguna vez Narciso
enmudecer me hizo,*

*porque Su Ser Divino publicaba,
 y mi voz reprendiéndome atajaba,
 no es mucho que también ahora quiera
 que, con el ansia fiera,
 al llegar a mirado quede muda,
 Mas, ¡ay!, que la garganta ya se anuda;
 El dolor me enmudece.
 ¿Dónde está mi Soberbia? ¿No parece?
 ¿Cómo mi mal no alienta?
 Y mi Amor Propio, ¿cómo no fomenta,
 o anima mis razones?
 Muda estoy, ¡ay de mí! (CRUZ, 1955, p. 63-64).*

Grande parte de *El divino Narciso*, segundo Beuchot, tem por objetivo mostrar como Eco, equivalente à natureza diabólica, empenha-se em impedir que o galã Narciso ame a outra pessoa e não a ela e, principalmente, que ame a “*Naturaleza Humana*”. Entretanto, Narciso não se deixa levar pelos encantos da ninfa Eco, encontra a “*Naturaleza Humana*” e se apaixona por esta a ponto de se entregar a ela.

Nesse sentido pode-se inferir que sóror Juana, ao ressaltar o amor de Cristo pelo ser humano a ponto de entregar sua vida para salvação da humanidade, possui uma finalidade didática, catequética e querigmática⁴⁶. Pode-se deduzir, ainda, que sóror Juana, por meio da obra, quer demonstrar que Cristo tinha natureza divina e poderia haver se fechado no seu caráter ligado a Deus e não ter se preocupado com a “*Naturaleza Humana*” caída que, diferente da natureza diabólica, tinha salvação.

No enfoque de Calderón de la Barca (1663), o personagem Divino Orfeu aproxima-se da figura do Cristo, quando baixa aos infernos para resgatar Eurídice. Esta representa a humanidade. No entanto, a sacralização do mito de Orfeu remonta a uma época mais distante. Aos primeiros cristãos, em cujas catacumbas encontram-se exemplos da iconografia cristã primitiva (na qual se vê a transformação da figura pagã de Orfeu em Cristo). Naquele período, representavam-se a figura pagã de Orfeu e a figura de Cristo mediante a assimilação das divindades como Apolo ou Orfeu. Por meio dessa metamorfose de Narciso em um Orfeu-Cristo, sóror Juana recupera essa tradição da arte paleocristã, que reconcilia o paganismo e o cristianismo inicial. Isso consiste em identificar os personagens da história sagrada com a assimilação dos motivos vigentes na arte clássica de Roma, substituindo a imagem pagã pela cristã.

Sóror Juana trabalha com outro componente essencial da versão ovidiana do personagem Narciso quando conserva a metamorfose. No mito de Ovidio, Narciso, incapaz de

⁴⁶ Querigmático: ação de divulgar o querigma aos não cristãos, com o objetivo de convertê-los. O querigma significa o conteúdo mais importante de uma mensagem de teor cristão. Disponível em: <<http://www.dicio.com.br/querigma/>>. Acesso em: 15 fev. 2014.

se separar da imagem refletida na fonte, contemplando-a e amando-a, sem dormir nem comer, morre e converte-se na flor branca que tem seu nome. Se Narciso se conhecesse a si mesmo, como recomendava Sócrates, teria vida longa, mas como isso não o preocupa, ocorre seu trágico fim.

Em *El divino Narciso* a Décima Musa impede ao personagem que tema pelas “aguas de sus delitos” (CRUZ, 1955, p. 93) de alcançar seus desígnios e este, incapaz de se separar da imagem refletida na fonte, morre. Isso é-nos revelado pela voz do personagem alegórico “Gracia”:

*Se apacentaba en los lilijs;
de ver el reflejo hermoso
de Su esplendor peregrino,
viendo en el hombre Su imagen,
Se enamoró de Si mismo.
Su propia similitud
fue Su amoroso atractivo,
porque sólo Dios, de Dios
pudo ser objeto digno.
Abalanzóse a gozarla;
pero cuando Su cariño
más amoroso buscaba
el imán apetecido,
por impedir invidiosas
Sus afectos bien nacidos,
se interpuseron osadas
las aguas de sus delitos
Y viendo imposible casi
el logro de Sus designios
(porque hasta Dios en el Mundo
no halla amores sin peligro),
Se determinó a morir
en empeño tan preciso,
para mostrar que es el riesgo
el examen de lo fino.
Apocóse, según Pablo,
y (si es lícito decirlo)
consumióse, al dulce fuego
tiernamente derretido.
Abatióse como Amante
al tormento más indigno,
y murió, en fin, del amor
al voluntario suplicio (CRUZ, 1955, p. 93-94, grifo nosso).*

O teatro de sórora Juana, essencialmente metafórico, propõe um cosmos metateatral alegórico – uma metáfora continuada ao longo da peça – do mundo do público que assiste à apresentação (SCHMIDHUBER DE LA MORA, 1996, p. 69). Sórora Juana dá fundamentos a

esse conceito com suporte novamente nas palavras de Eco: “*Os referiré la historia/con la metáfora misma/para ver si la de Eco/conviene con mi tragédia*” (CRUZ, 2004, p. 34).

Em toda metáfora, há dois elementos: o *tenor*, que é a ideia comunicada e o *veículo* (HOLMAN, 1975, p. 313-14 *apud* SCHMIDHUBER DE LA MORA, 1996, p. 70) que é o meio semiótico de que se vale. O teatro sorjuanino usa como veículo primário a imagem visual e a palavra como veículo secundário. Para o leitor moderno, explica Schmidhuber, o tenor ideológico e o veículo secundário da palavra são os elementos predominantes em sua própria decodificação, contrariamente do que experimentaria um espectador das representações sorjuaninas, nas quais o veículo visual era primário.

Para o leitor moderno, as obras dramáticas da autora parecem predominantemente textuais, continua Schmidhuber, pela excelente utilização do verso e pelo erudito do vocabulário. Mas essa exuberância textual deve ser equiparada aos retábulos barrocos, nos quais perde-se o detalhe para dar lugar ao efeito do conjunto. É necessário imaginar por um momento, a situação do teatro barroco para entender o conceito do autor. As representações dessas peças barrocas realizadas no meio de uma praça de uma catedral ou um grande salão vice-real, no meio de um vozerio da festa popular, ou o ir e vir de cortesãos, sem as vantagens dos sistemas de som modernos. O que o público da praça perceberia seriam as palavras suficientes para recriar a história da peça e, sobretudo, gesto e os movimentos cênicos. Os espectadores cortesãos de um onomástico real ou vice-real perceberia principalmente o visual, pela falta de programas modernos e sem outra informação de que não fosse a propaganda pelos falatórios palacianos. Schmidhuber afirma que, assim, definitivamente, o teatro barroco é visual, ainda que também compartilhe o refinamento literário do obséquio e a aguda figuração das ideias.

O teatro de sóror Juana apresenta um espectro de personagens, como o ente teatral carente de humanidade, a personificação de uma virtude ou qualidade num espaço e num tempo metateatrais, que unicamente podem existir dentro da cena, como aparecem os personagens em *El divino Narciso* e outros autos sacramentais e loas.

Enquanto “Gracia” descreve a morte do Narciso divino, sóror Juana revela a seguinte nota: “*Aparece el Carro de la Fuente; y junto a ella, un Cáliz con una Hostia encima*” (CRUZ, 1955, p. 95), ou seja, no lugar da flor surge um cálice com uma hóstia, símbolo do sacramento da Eucaristia. Ao justapor ambos os componentes das obras que comparamos, a de Ovidio e a de sóror Juana, salta aos olhos que a flor branca é uma metáfora da hóstia, símbolo do corpo de Cristo.

Nessa linha, o personagem Narciso representa uma simbiose cristianizada das figuras pagãs, ambas criações de Ovidio – Narciso, de um lado e Orfeu, de outro. A Fênix da América conserva os componentes da beleza de Narciso (vinculada estreitamente com a imagem refletida na água) e a metamorfose, relacionando-os com o cristianismo. Sórora Juana interpreta a beleza não como uma formosura corporal que inspira a presunção e o orgulho, mas como símbolo de uma perfeição espiritual. A autora amplia a imagem da água como símbolo da semelhança que existe na tradição da Gênese entre Deus e Adão, o primeiro homem, criado a sua imagem e semelhança e não somente como representação da vaidade do protagonista Narciso. A metamorfose na flor, em lugar de se converter no símbolo de se apaixonar por si mesmo e reverenciar a vaidade, transformase em símbolo do sacrifício de Jesus pelos homens.

Sórora Juana utiliza um traço fundamental do personagem Orfeu, ou seja, o talento para estabelecer um contato com a natureza, aliado a um elemento da ação da busca dos apaixonados. Novamente a escritora cristianiza ambos elementos ao reforçar a semelhança entre Orfeu e Cristo e recuperar, como vimos, uma tradição dos primeiros tempos de Roma, ainda que contrastante com o paganismo. A busca dos apaixonados é uma ação que também adquire uma carga religiosa desde o momento em que o amor passional entre o casal pagão de Orfeu e Eurídice traduz-se como o amor espiritual entre o Cristo e o ser humano.

Sórora Juana encerra sua obra ao tratar sobre o tema principal por meio da voz da “*Naturaleza Humana*” cantando com todos: “*Veneremos tan gran Sacramento,/ya al Nuevo Misterio cedan los Antiguos,/supliendo la Fe los afectos/todos los defectos que hay en los sentidos*” (CRUZ, 1955, p. 97). Percebemos, desta maneira, a clareza de pensamento e objetivo ao tratar os mitos, rituais indígenas e católicos sem descrevê-los diretamente, além do desenvolvimento da loa e de seu auto sacramental, todos ao serviço do seu credo.

Tratando-se do final da obra, José Luiz Ibáñez e Aurelio Tello, produtores da versão para o CD *El divino Narciso (Loa y auto sacramental)* discutem sobre a música final e inicial da obra dentro do contexto original da época e destacam a diferença entre elas. Para Ibáñez, parece que todo o texto ocupa-se de uma transformação principal que se expressa nestes dois extremos. A música das coroas astecas e das mantas procuravam o sucesso na conciliação dos povos e a conversão dos naturais ao culto católico. O público deveria advertir que não era a mesma música a inicial (para dançar) e a final (cântico ritual de *Corpus*), mas além de ter este outro caráter o coro final tem uma letra escrita antes da chegada dos espanhóis ao México.

Há no início da peça alguns pagãos que não são do Mediterrâneo e no final, alguns cristãos que também não são do Mediterrâneo, são do México. Segundo Aurélio, isso implica

que se tenha em conta um elemento: a obra começa com um baile. A igreja católica, apostólica e romana possuía uma postura definida e vigente durante muitos séculos, até 1563 estipulada no famoso Concílio de Trento que censurou o baile, entre outras medidas.

Na Idade Média censurava-se também o baile. E ainda que as censuras nunca tenham conseguido desterrá-lo, ele foi uma das coisas pouco gratas para a Igreja, para essa visão mística ou acética do perfeito cristão.

Sóror Juana parece que tinha por um lado, o propósito de iniciar a obra com um baile como uma parte do pecado, do paganismo e da cultura indígena, contrárias a essa visão cristã do mundo que aceitou a música, mas não o baile. E por outro, encerrar sua obra com o hino de São Tomás de Aquino, genuinamente católico até os dias de hoje. Ela poderia ter em mente atingir e conciliar todos: espanhóis, naturais e mestiços. Talvez a isso se deva este estilo com muitas camadas, cheias de significados, bem como a complexidade formal e conceitual barroca que a igualam a Góngora e Calderón. Conciliadora, mas subversiva. Religiosa, porém feminista. E, sobretudo poeta.

3.2 Walter Benjamin e o universo mitológico

Walter Benjamin permite corroborar e ampliar, num olhar retrospectivo, os conceitos barrocos que Sóror Juana utiliza na estrutura de *El Divino Narciso* para os recursos cênicos, técnicos e dramáticos, relacionados às influências de Calderón. Especialmente, nas motivações que compõem a obra no seu trânsito entre filosofia, religião e as crenças Anáhuac, na criação de personagens e na personificação de valores cristãos por meio da alegoria, que possuem fins didáticos e evangelizadores conforme se pode verificar na loa que inicia este auto sacramental.

Virtudes e defeitos da alma humana fazem parte da intrincada linguagem poética com que sóror Juana dramatiza o universo mitológico para enfrentar as cultura do Velho e do Novo Mundo. A autora mistura literatura, teatro, dança e música com os rituais interculturais. Nesse sentido, demonstra melhor os traços intertextuais de Calderón em sua obra. A teoria de Benjamin, segundo a qual há uma atitude não polêmica como forte característica do Barroco pois, cada autor “está seguindo as pegadas de mestres respeitados e de autoridades consagradas [...] como Calderón e Góngora” (BENJAMIN, 1984, p. 83).

Walter Benjamin permite-nos justificar o universo mitológico da escritora ao afirmar que a origem do drama barroco possui raízes no mito, que ela usa de maneira constante e, em particular, em *El Divino Narciso*. Sóror Juana fusiona o mito de *Eco y Narciso* com o espírito

religioso cristão, ou seja, com Jesus Cristo e a Eucaristia na celebração da festa de tradição católica. Para conseguir a fusão de elementos, utiliza alegorias que estão definidas por escrito no título da loa introdutória do auto sacramental: *Loa para el Auto Sacramental El Divino Narciso por alegorias* (CRUZ, 1955, p. 3, grifo nosso). Dessa forma, ela põe em relevo dois polos claros do Barroco: mito e religião, conceitos também destacados por Benjamin em sua obra *Origen del Drama Barroco Alemán*, como característicos do estilo Barroco e um dos focos principais do presente trabalho.

A *Poética* de Aristóteles mostra a influência do culto religioso sobre o teatro grego que, segundo Walter Benjamin, não podia ser acessível à compreensão do século XVII. Havia uma dificuldade para penetrar na doutrina concretizada da teoria da purificação pelos mistérios, em que a piedade e o terror participavam do destino dos personagens mais significativos.

Para escapar dessas definições demasiado clássicas, Birken propõe que em lugar do terror e da piedade como fins do drama, estejam a glorificação de Deus e a formação de nossos semelhantes e afirma: “Nós cristãos, em todas as nossas ações, e portanto também na de escrever e representar peças teatrais, deveríamos ter como único objetivo que Deus seja glorificado por meio delas, e que nosso semelhante possa, por seu intermédio, ser educado para o bem” (BIRKEN, 1679, p. 336 *apud* BENJAMIN, 1984, p. 85).

Ao colocar a Eucaristia como centro da peça, Sórora Juana demonstra na obra, essa glorificação de Deus a que Birken se refere.

No drama barroco há uma tendência aos extremos como a visão do estereótipo exagerado e isso permite perceber o parentesco teatral entre o período barroco e o drama religioso da Idade Média, como este se revela no drama da Paixão. A respeito disso, Walter Benjamin aponta que “é preciso observar que a inclusão de elementos medievais no drama e na teoria do Barroco deve ser vista como um prolegômenos para novos cruzamentos entre o mundo espiritual da Idade Média e o Barroco, que ocorrem em outras áreas.” E segue:

Já se observou há muito que as teorias medievais ressuscitaram na época das guerras de religião, que a Idade Média continuou por algum tempo dominante ‘no Estado e na economia, na arte e na Ciência’, e que apenas no correr do século XVII foi ela superada, só então recebendo seu nome atual (BENJAMIN, 1984, p. 99).

Faz-se necessário considerar o mistério e a crônica cristã como a história da redenção no contexto em que o drama das ações principais e de Estado tinha como horizonte só uma parte da história empírica. Havia uma tensão inerente ao drama barroco que se produziu em

torno da origem da salvação que, segundo Benjamin, alcançou grandes proporções com a secularização do teatro dos mistérios ocorrida entre os protestantes, jesuítas e Calderón. Essa secularização afirmou-se nas duas Igrejas e as preocupações religiosas permaneceram presentes. Desse modo, ele declara que não houve solução religiosa de acordo com a época. Em seu lugar surge uma solução profana. Nesse âmbito, formam-se conflitos ao mesmo tempo entre o profano e o religioso entre o Barroco y a hegemonia cristã incontestada. Sórora Juana participa desse conflito com seus autos sacramentais.

Walter Benjamin ao analisar o teatro espanhol afirma que, no século XVII, Calderón domina o meio artístico canônico, o qual permitiu-lhe aplicar a seu drama romântico os dois lados igualmente essenciais da reflexão: as técnicas do enquadramento, ou introdução no espaço fechado de um destino profano ou de um pensamento reflexivo infinito e da miniaturização da realidade. Baseando-se nesses aspectos, pode-se considerar que sóror Juana usa não somente essa técnica de enquadramento de um destino profano, ao trabalhar com as virtudes e males humanos personificados, influenciada por seu predecessor, ao mesmo tempo em que traz a esse meio a paixão de Cristo.

Segundo Benjamin “o teatro se afasta cada vez mais dos temas vinculados à Paixão de Cristo, característicos do teatro medieval, e dá preferência, nos dramas religiosos, aos episódios do Velho Testamento” (BENJAMIN, 1984, p. 33). Nesse ponto o teatro de Sórora Juana não coincide com os conceitos do filósofo alemão, porém, concorda, com os outros pontos, como vemos a seguir:

O espetáculo é a ilusão lúdica que reflete o mundo ilusório, e sua estrutura lutuosa está a serviço dos enlutados: um teatro para enlutados. Não existe uma instância transfiguradora que fizesse da vida mais que um espetáculo, e que consolasse o homem do seu luto. A transcendência, quando aparece, é como num jogo, e com isso se confirma como ilusória. Assim, o artifício tipicamente barroco do espetáculo dentro do espetáculo introduz na cena uma instância que à primeira vista remete a outra realidade, não-ilusória, mas essa segunda realidade é apenas uma cena atrás da cena, e portanto é uma duplicação ilusória da primeira ilusão. Em certos dramas, como os de Calderón, a ilusão parece romper-se através da reflexão, pela qual certos personagens comentam, conscientemente, o jogo da ilusão e da realidade, acedendo, aparentemente, a outro plano. Mas a reflexão é parte integrante da peça, e não se destaca, verdadeiramente, da imanência (BENJAMIN, 1984, p. 32-33).

Nesse jogo dentro da obra *El Divino Narciso* observa-se a superposição de planos entre o ilusório e o não ilusório. Além do que há a presença do luto na Paixão de Cristo que Narciso representa. Nesse momento a transcendência confirma-se ao referir-se ao ato da Eucaristia: “*Este es Mi Cuerpo y Mi Sangre/que entregué a tantos martirios/por vosotros. En memoria/de Mi Muerte, repetidlo*” (CRUZ, 1955, p. 95). Antes, no entanto, a transcendência

se manifesta quando *Eco* fala sobre a ausência de Narciso, ao que ele responde: “*Tampoco eso hay de faltarle,/porque dispuso Mi inmensa/Sabiduría, primero/que fuese Mi Muerte acerba,/un Memorial de Mi Amor,/para que cuando Me fuera,/juntamente Me quedara*” (CRUZ, 1955, p. 91).

O luto e a tristeza, estão presentes na conclusão do auto sacramental nas palavras dos personagens que participam da cena e rendem graças e louvores “*¡Gloria, honra, bendición y alabanza,/grandeza y virtud al Padre y al Hijo/se dé*” (CRUZ, 1955, p. 99).

A afirmação de que: “O teatro barroco está profundamente inscrito na ordem da história-natureza. Seus personagens sofrem porque o sofrimento faz parte da condição natural da criatura” (BENJAMIN, 1984, p. 33) - valida uma vez mais as características barrocas da obra de sóror Juana porque o sofrimento do personagem “*Naturaleza Humana*” é a materialização desse conceito de Benjamin.

A condição de criatura do personagem dramático calderoniano dá origem ao papel de honra no drama barroco como nas intrigas da comédia de capa e espada.

Declara Benjamin que “na essência da honra, o drama espanhol descobriu para o corpo da criatura uma espiritualidade adequada a esse corpo, abrindo com isso um cosmos profano que nem os autores barrocos alemães nem os teóricos posteriores conseguiram vislumbrar” (BENJAMIN, 1984, p. 110) Sóror Juana faz o caminho inverso. Ela ultrapassa esse conceito e personifica os sentimentos. Ela demonstra com isso a espiritualidade imanente ao ser humano no momento em que humaniza profundamente essas virtudes e defeitos traduzidos em sentimentos.

Observa-se na obra calderoniana, que os motivos do mito cristão e do princípio da honra, cavalheiresca, exagerada e fantástica, dão origem à distorção caricatural nas relações humanas e na natureza humana ao levar em conta seus autos e suas comédias de capa e espada. Essa é mais uma influência de Calderón que aparece na peça de sóror Juana. O elemento fantástico está presente em toda a obra, mas o principal apresenta-se próximo a sua conclusão quando o personagem alegórico “*Gracia*” revela a incapacidade de Narciso de separar-se da imagem refletida na fonte e morre.

O herói transforma-se em mártir: Sócrates morre com superioridade, voluntária e silenciosamente, sem replicar. Encara a morte de frente e aclara que existe seu reencontro na imortalidade e exemplifica o conceito de transcendência. A tragédia moderna, que essa passagem procura deduzir da tragédia antiga, é o drama barroco. No caso específico do auto sacramental o mártir está no personagem Narciso, inclusive pela questão da transcendência.

A absoluta liberdade de fabulação é a mais adequada para o drama barroco, elucidada Benjamin, que destaca os efeitos milagrosos de Calderón. O qual permite apontar outra das nítidas marcas da influência do dramaturgo na escritura de sóror Juana.

3.3 Aporia⁴⁷ e hospitalidade no contexto de Narciso

Consideramos os conceitos de aporia e hospitalidade, para fazermos uma leitura da loa de *El divino Narciso* utilizando como base teórica duas obras de Jacques Derrida, *Ane Dufoumantelle convida Jacques Derrida a falar da hospitalidade* e *Aporías – Morir – esperarse (en) los límites de la verdad*⁴⁸.

Nessa obra Sóror Juana fusiona o mito de *Eco e Narciso* com o espírito religioso cristão, isto é, com Jesus Cristo e a Eucaristia na celebração da festa de tradição católica. Para fazer esta fusão, como foi apontado, ela utiliza alegorias. De acordo com o conceito de auto sacramental como peça teatral religiosa alegórica, que traz representação de episódios bíblicos, mistérios da religião ou conflitos de caráter moral ou teológico, percebemos que Sóror Juana une ambos os temas fronteirços, isto é, o de caráter moral e religioso.

A autora assume a evangelização do povo indígena mexicano e a conciliação do povo espanhol o qual ela tenta aproximar da tradição mexicana para que não haja uma imposição violenta da crença religiosa. Juana encarrega-se dos deveres e possui a perspectiva crítica, observados por Derrida no seguinte excerto de sua obra *Aporías*, fragmento pelo qual explica que a forma mais geral, e, por conseguinte, mais indeterminada desse duplo e mesmo dever refere-se a que uma decisão responsável deve obedecer a um ‘tem que’, que não deve, que não quita nenhuma dívida. Trata-se de um dever sem dívida, e, portanto, sem dever (DERRIDA, 1998, p. 36).

Os conceitos de aporia de Derrida contidos na citação a seguir, nos permitem observar como na loa, sóror Juana trata sobre a profissão de crença dos indígenas mexicanos e a religião católica, dois territórios da fé, impossíveis e necessários no seu contexto de evangelização e colonização:

⁴⁷ Aporia: com origem no grego, significa “caminho inexpugnável, sem saída; dificuldade”. É definida como dificuldade, impasse, paradoxo, dúvida, incerteza ou momento de auto-contradição que impedem que o sentido de um texto ou de uma proposição seja determinado.

⁴⁸ As duas obras de Jacques Derrida que são citadas ao longo do texto, depois da primeira citação serão indicadas como segue abaixo: 1. *Aporías: Aporías – Morir – esperarse (en) “los límites de la verdad”*; 2. *Hospitalidade: Ane Dufoumantelle convida Jacques Derrida a falar da hospitalidade*

[...] evoco rápidamente las siete primeras aporías que conciernen a la temática de esta década. Cada una de ellas hace la prueba de pasar – un pasar a la vez imposible y necesario - dos fronteras en apariencia heterogéneas. La frontera del primer tipo pasa entre contenidos (cosas, objetos, referentes como se quiera: territorios, países, Estados, naciones, culturas, lenguas, etc.) o, por ejemplo, entre Europa y cierta no-Europa. El otro tipo de límite fronterizo pasaría entre un concepto (especialmente el de deber) y otro, según el rasero de una lógica oposicional. Y, cada vez, la decisión concierne en la elección entre la relación con otro que sea su otro (es decir, otro que se le pueda contraponer en una pareja) y la relación con un cualquier/radicalmente otro que no se le puede contraponer, otro que ya no es su otro. Lo que aquí está en juego no es, pues, en primer lugar, el pasar una frontera dada. Antes bien, **lo que está en juego es el doble concepto de la frontera a partir del cual esa aporía llega a determinarse**⁴⁹(DERRIDA,1998, p. 38, grifos nossos).

A autora traz Huitzilopochtli para sua obra, deus asteca principal de Tenochtitlán, capital do império, que simboliza, ao mesmo tempo, o sagrado e o profano, como já foi visto anteriormente, referidas aos cultos relacionados com os rituais mitológicos e religiosos indígenas e seu nexos com o catolicismo.

Aparentemente, a intenção de Sórora Juana era mostrar e dramatizar a semelhança entre a Eucaristia e o grande ritual nahua para atrair a todos ao culto católico, ao mesmo tempo em que trabalhava com o mito de Ovídio.

Sórora Juana transita nessa obra entre conflitos fronteiriços principalmente de caráter moral, religioso e mitológico. Poderíamos dizer num sentido retrospectivo que se trata de um trânsito aporético.

A partir da leitura do livro *Aporías*, de Jacques Derrida, podemos refletir sobre algumas questões referentes aos limites da verdade. É o caso, por exemplo, de se perguntar quais são as fronteiras das verdades de Sórora Juana a partir dessa obra? De que modo há na obra a verdade antropológica; da igreja e da autora dentro de sua missão religiosa e, inclusive, de sua visão de mulher e de ser humano?

A encenação começa com o “Tocotín”, dança dos astecas, ao som de música escrita em versos hexassílabos para louvar o Deus das sementes:

⁴⁹ [...] evoco rapidamente as sete primeiras aporias concernentes à temática desta década. Cada uma delas faz a prova de passar – um passar impossível e necessário – duas fronteiras em aparência heterogêneas. A fronteira do primeiro tipo passa entre os conteúdos (coisas, objetos, referentes como se queira: territórios, países, Estados, nações, culturas, línguas, etc.) ou, por exemplo, entre Europa e certa não-Europa. O outro tipo de limite fronteiriço passaria entre um *conceito* (especialmente o de dever) e outro, segundo o a mesma lógica de oposição. E, cada vez, a decisão concerne na eleição entre a relação com o outro que seja *seu* outro (ou seja, outro que se possa contrapor num par) e a relação com um qualquer/radicalmente outro que não se pode contrapor, outro que já não é *seu* outro. O que está em jogo aqui não é, pois, em primeiro lugar, o passar uma dada fronteira. Contudo, o que está em jogo é o duplo conceito da fronteira a partir do qual essa aporia chega a determinar-se.

*Nobles Mejicanos
cuya estirpe antigua,
de las claras luces
del Sol se origina:
pues hoy es del año
el dichoso día
en que se consagra
la mayor Reliquia,
¡venid adornados
de vuestras divisas,
y a la devoción
se una la alegría;
y en pompa festiva,
celebrad al gran Dios de las Semillas!*

*Y pues la abundancia
de nuestras provincias
se Le debe al que es
Quien las fertiliza,
ofreced devotos,
pues Le son debidas,
de los nuevos frutos
todas las primicias,
¡Dad de vuestras venas
la sangre más fina,
para que, mezclada,
a su culto sirva;
y en pompa festiva,
celebrad el gran Dios de las Semillas!* (CRUZ, 1955, p. 3-4).

Dessa forma a autora trabalha, no início da loa, a introdução do auto sacramental, o ritual tradicional que os índios celebram para louvar Huitzlopochtli, deus que simboliza a fertilidade e a fartura, sem precisar entrar em detalhes sobre os sacrifícios realizados. Trata sutilmente da doação de sangue que passa nas veias dos índios misturada ao culto praticado.

A verdade antropológica da origem religiosa desse povo está inicialmente inscrita de forma simbólica e, ao mesmo tempo, a Mitologia Asteca faz-se presente por se tratar de um personagem mitológico.

De maneira aporética, Sórór Juana, por meio do fragmento citado, constrói um ambiente familiar ao povo mexicano que ela pretende fazer com que se sinta atraído e aberto ao que será dito posteriormente no auto sacramental. Ela procura uma forma de evangelizar, ou seja, convertê-lo à religião católica.

Ainda com esse artifício, oportuniza a familiarização dos colonizadores espanhóis com as crenças e mitos de seu povo para demonstrar, mais à frente, que há vários pontos semelhantes entre a religião asteca e religião católica. Porém, sempre utilizando simbologias, metáforas e mitologias como está previsto no barroco. Procedimentos aliados a uma linguagem riquíssima e densa também característica desse estilo. Ela entra diretamente com

os impossíveis necessários do contexto da época. A contradição aporética que a dialética de Derrida explica comporta deveres e responsabilidades dentro do duplo conceito de fronteiras:

El deber de responder a la llamada de la memoria europea, de recordar lo que se ha prometido con el nombre de Europa, de re-identificar Europa, es un deber sin común medida con todo lo que se entiende en general bajo ese nombre, pero es un deber que como se podría mostrar, cualquier otro deber tal vez supone en silencio [dicho de otro modo, Europa no sería sólo el objeto o el tema de un deber-recordar y de un deber-mantener-una-persona; Europa sería el lugar singular de la formación del concepto de deber y el origen, la posibilidad misma de una promesa infinita]⁵⁰ (DERRIDA, 1998, p. 38-39).

Considerando os deveres e a crítica observados por Derrida na citação anterior, podemos conceber como consequência, que a autora assume a evangelização do seu povo e, ao mesmo tempo, a conciliação do povo espanhol. Ela tenta aproximar ambas tradições – a mexicana e a espanhola – talvez para minimizar a imposição violenta da crença religiosa. Isso a poeta o toma como uma missão pessoal, que realiza de maneira inteligente e velada.

A leitura de *Hospitalidade* permite-nos entrever a possibilidade de conciliação que reconhecemos na obra de Sórora Juana e também de identificá-la como uma obra completamente aporética. Ainda mais, podemos também interpretar o fato de Sórora Juana buscar a hospitalidade incondicional, absoluta ou hiperbólica de que trata Derrida nesta obra e que define como aquela que ultrapassa o direito, o dever ou mesmo a política. Trata-se de uma abstração no sentido de ver, do modo de pensar “venha, entre, fique conosco, não pergunto teu nome, nem se és responsável, nem de onde vens ou para onde vais” (DERRIDA, 2003, p. 119).

Essa hipótese torna-se mais clara ao verificarmos como a poeta prepara o terreno para desfazer o desconforto da confrontação de culturas, línguas, costumes, religiões, ou seja, uns “outros” muito diferentes entre si e que se estão inadaptados, precisam se harmonizar.

A autora se serve de sua exímia linguagem poética simbólica e aporética barroca para atingir seus objetivos porque devia saber, por sua perspicácia, que essa era a melhor maneira em se tratando de cuidar de assunto tão melindroso tendo em vista seu contexto político, moral e religioso. Imaginamos que se ela tratasse desse assunto de maneira direta, sabia que, provavelmente, não seria aceita ou sequer vista a possibilidade de colocá-la ao público. Desse

⁵⁰ O *dever* de responder a chamada da memória europeia, de lembrar o que se prometeu com o nome de Europa, de identificar novamente, Europa, é um dever sem medida em comum, com todo o que se entende em geral sob esse nome, porém, é um dever que como se poderia mostrar, qualquer outro dever talvez suponha em silêncio [dito de outro modo, Europa não seria só o objeto ou o tema de um dever-lembrar e de um dever-mantem-uma-pessoa; Europa seria o lugar singular da formação do conceito de dever e a origem, a possibilidade mesma de uma promessa infinita].

modo teria sido um trabalho inútil. Entretanto, deixa sua lição de ousadia intelectual e lucidez crítica amplas nessa loa, como em suas outras obras.

Sóror Juana percebe o impossível necessário ao tentar unir esses povos com culturas tão diferentes por meio de seu auto sacramental. Trata-se de duas fronteiras muito heterogêneas em aparência, como nos permite refletir Derrida, mas que a poeta tenta identificar nas suas semelhanças.

Sóror Juana vivia numa conjuntura do século XVII, numa cidade pequena do interior do México, onde para que tivesse possibilidade de se instruir, como explicado, só podia seguir o caminho do convento. Na verdade, o caminho natural de sua época era o casamento, que ela abominava. Dessa forma, ao ingressar na vida de dedicação religiosa, evita o casamento e conquista uma aporia: instrução científica que já havia obtido, em parte, ao auferir proveito da modesta biblioteca de seu avô materno e aprende, de maneira autodidata a ler e a escrever aos três anos de idade. Aos oito, escreve seu primeiro auto eucarístico.

Na loa do *El Divino Narciso*, ao encarnar Religión, Occidente, América e Celo como personagens, a poeta cria a aporia na ficção e conduz os três primeiros até gerar um convívio amigável entre eles. Verificamos esse fato na Escena III da loa:

Religión
¡Ríndete, altivo Occidente!

Occidente
Ya es preciso que me rinda
tu valor, no tu razón.

Celo
¡Muere, América atrevida!

Religión
¡Espera, no le des muerte,
que la necesito viva!

Celo
Pues ¿cómo tú la defiendes,
cuando eres tú la ofendida?

Religión
Sí, porque haberla vencido
le tocó a tu valentía,
pero a mi piedad le toca
el conservarle la vida:
porque vencerla por fuerza
te tocó; mas el rendirla
con razón, me toca a mí,
con suavidad persuasiva.

Celo

*Si has visto ya la pretervia
con que tu culto abominan
ciegos, ¿no es mejor que todos
mueran?*

*Religión
Cese tu justicia,
Celo; no les des la muerte
que no quiere mi benigna
condición, que mueran, sino
que se conviertan y vivan.*

*América
Si el pedir que yo no muera,
y el mostrarte compasiva,
es porque esperas de mí
que me vencerá, altiva,
como antes con corporales,
después con intelectivas
armas, estás engañada;
pues aunque lloro cautiva
mi libertad, ¡mi albedrío
con libertad más crecida
adorará mis Deidades!*

*Occidente
Yo ya dije que me obliga
a rendirme a ti la fuerza;
y en esto, claro se explica
que no hay fuerza ni violencia
que a la voluntad impida
sus libres operaciones;
y así, aunque cautivo gima,
¡no me podrás impedir
que acá, en mi corazón, diga
que venero al gran Dios de las Semillas!* (CRUZ, 1955, p. 11-12).

Outras três aporias aparecem dentro da Loa: a primeira, a música para dançar o Tocatín em espanhol; teoricamente é impossível porque os astecas a cantariam na língua dos nahuas. A segunda, Sórora Juana parecia querer demonstrá-la aos espanhóis para que a compreendessem, fato, senão impossível, difícil de se realizar. E, a terceira, porque ela aparentemente assumia a postura de anfitriã para receber os hóspedes espanhóis. A hospedagem, questão muito analisada por Derrida permite-nos referir-nos a Sórora como hospedeira generosa. Aporia pura: como os conquistadores poderiam ser recebidos como hóspedes? Ela, em princípio, alcança o impossível. No entanto, se tomamos por base a obra *Hospitalidade*, podemos perceber que, em realidade, Sórora Juana não atinge esse impossível.

Dentro dos conceitos de hospedeiro, hóspede e hospitalidade, Derrida aponta vários níveis, uma vez que a hospitalidade absoluta exige que se abra a casa ao outro absoluto, desconhecido, anônimo e lhe ceda lugar. Ele também diz que: “A lei da hospitalidade absoluta

manda romper com a hospitalidade de direito, com a lei ou a justiça como direito” (DERRIDA, 2003, p. 25).

Nesse caso, a hospitalidade absoluta ou hiperbólica não se realiza porque a autora tenta, por meio de sua escritura, desfazer o desconforto que há entre o choque de culturas, em especial, as de caráter religioso. Se houvesse tal hospitalidade essa medida não seria necessária. No máximo, poderíamos afirmar que Sórora Juana estaria trabalhando com a hospitalidade corrente “oferecida a um estrangeiro ‘em família’, representado e protegido por seu nome de família. A lei da hospitalidade é ao mesmo tempo o que torna possível a relação de hospitalidade com o estrangeiro, o limite e o proibido” (DERRIDA, 2003, p. 23).

Outra inferência permite admitir que a autora, ao fundir as duas línguas quando introduz a linguagem asteca ao tratar de seus deuses mitológicos e utilizar-se de seus nomes e o nome de sua dança em seu teatro escrito em espanhol, de certa maneira, nega as duas religiões. Fato que pode levar-nos a crer que possui consciência da necessidade do respeito ao ser humano e suas crenças, independente das formas e ritos religiosos que detém. A verdade antropológica da origem religiosa desse povo está inicialmente inscrita de forma simbólica e, ao mesmo tempo, a Mitologia Asteca se faz presente por se tratar de um personagem também mitológico.

Talvez ela já tivesse se antecipado ao pensamento de Lévinas que diz que “a essência da linguagem é a amizade e hospitalidade” (DERRIDA, 2003, p. 90). Sórora Juana, por meio da escritura talvez buscasse unir as línguas do estrangeiro e a de seu povo. Ou, ainda podemos analisar sobre o seguinte prisma: “O hospedeiro torna-se hóspede do hóspede. O hóspede (*guest*) torna-se hospedeiro (*host*) do hospedeiro (*host*)” (DERRIDA, 2003, p. 109).

Quando vemos os questionamentos que Derrida constrói sobre o “estrangeiro”, logo após de nos remeter a Sócrates, verificamos que não há razão para tratarmos a autora como anfitriã ou como hospedeira:

A questão da hospitalidade começa aqui: devemos pedir ao estrangeiro que nos compreenda, que fale nossa língua em todos os sentidos do termo, em todas as extensões possíveis, antes e a fim de poder acolhê-lo entre nós? Se ele já falasse a nossa língua, com tudo o que isso implica, se nós já compartilhássemos tudo o que se compartilha com uma língua, o estrangeiro continuaria sendo um estrangeiro e dir-se-ia, a propósito dele, em asilo e em hospitalidade? (DERRIDA, 2003, p. 15).

Isso ocorre porque, na verdade, Juana trabalha com uma situação inversa. São os estrangeiros em sua obra os que estão com o poder de invadirem e imporem sua cultura e religião como colonizadores. E como tal, não era problema para eles não saber a língua asteca. Muito pelo contrário, a obra é escrita em espanhol, língua do estrangeiro invasor que

já havia dominado o território politicamente e intencionava impor sua religião à força, como o fez. Então, vale se perguntar onde está, na loá, a hospitalidade, seja hiperbólica, corrente ou jurídica.

À luz de Derrida podemos identificar o conceito de hostipitalidade na obra da freira, porque o estrangeiro ou colonizador ou possível hóspede pode ser considerado inimigo e o conceito deste em conjunto com o de hospitalidade é desenvolvido pelo filósofo da seguinte forma quando cita Benveniste:

Nós elaboramos e nos perguntamos longamente sobre esses limites e nos colocamos em certo número de questões – a partir, mas também a propósito das interpretações de Benveniste, especialmente a partir de duas derivações latinas: o estrangeiro (*hostis*) recebido como hóspede ou como inimigo. Hospitalidade, hostilidade e *hostipitalidade* (DERRIDA, 2003, p. 41).

Ainda nesse raciocínio e considerando a situação dos aborígenes mexicanos em processo de colonização, assim como a escritura de Sórora Juana em sua tentativa de pacificar a relação entre espanhóis e esses indígenas, podemos enquadrá-los no seguinte conceito do filósofo, que reproduzimos abaixo:

Por todo lado onde o “em casa” é violado, por todo lado em que uma violação é sentida como tal, pode-se prever uma reação privatizante, seja familista, seja, ampliando-se o círculo, etnocêntrica e nacionalista, portanto virtualmente xenófoba: não dirigida contra o estrangeiro enquanto tal, mas, paradoxalmente, contra o poderio técnico anônimo (**estrangeiro à língua ou à religião**, tanto quanto à família ou à nação) que ameaça, junto com o “em casa”, as condições tradicionais de hospitalidade. A perversão, a perversibilidade dessa lei (que também é uma lei da hospitalidade) é que pode tornar virtualmente xenófobo quem protege ou pretende proteger sua própria hospitalidade, o próprio lar que torna possível essa hospitalidade. (...) Quero ser senhor em casa (*ipse, potis, potens*, senhor da casa,...) para poder ali receber quem eu queira. Começo a considerar estrangeiro indesejável, e virtualmente como **inimigo**, quem quer que pisoteie meu *chez-moi*, minha ipseidade, minha soberania de hospedeiro. **O hóspede torna-se um sujeito hostil de quem me arrisco a ser refém** (DERRIDA, 2003, p. 47-49, grifos nossos).

Na leitura dos conceitos de Derrida, chegamos à diferença entre hóspede e parasita e, de acordo com o filósofo e a obra de Sórora Juana, poderíamos classificar os espanhóis nesse contexto como parasitas. Afinal, não encontramos sinal de algum convite ao estrangeiro. Trata-se somente de uma experiência para aquietar os ânimos com a finalidade de alcançar um entendimento relativo aos credos de ambos os lados. Derrida diz-nos que essa distinção entre parasitismo e hospitalidade, em princípio, é estrita:

Nenhum que chega é recebido como hóspede se ele não se beneficia do direito à hospitalidade ou o direito ao asilo, etc. Sem esse direito ele só pode introduzir-se ‘em minha casa’ de hospedeiro, no *chez-soi* do hospedeiro (*host*), como parasita,

hóspede abusivo, ilegítimo, clandestino, passível de expulsão ou detenção (DERRIDA, 2003, p. 53).

E o filósofo completa:

Para constituir o espaço de uma casa habitável e um lar, é preciso também uma abertura, uma porta e janelas, é preciso dar passagem ao estrangeiro. Não existe casa ou interioridade sem porta e sem janelas. A mônada do *chez-soi* deve ser hospitaleira para ser *ipse*, si mesmo consigo, *chez-soi* habitável em relação à consciência de si (DERRIDA, 2003, p. 55).

Derrida expõe seu argumento em torno do hóspede inesperado na sua concepção, como um sujeito sempre inquietante que, num olhar retrospectivo, encaixa-se à situação da escritura de Sórora Juana, a qual tenta desfazer a preocupação existente naquele momento histórico.

De acordo com o pensamento derridiano, percebemos outra aporia na loa de Sórora Juana desde o momento em que procura uma familiarização com a língua materna do outro: “A tal língua maternal, não seria ela uma espécie de segunda pelo que carregamos, um *chez-moi* móvel? Mas também um lar inamovível, já que ele se desloca comigo?” (DERRIDA, 2003, p. 81).

Seu raciocínio segue com a seguinte conclusão:

A língua resiste a todas as mobilidades *porque* ela se desloca comigo. Ela é a coisa menos inamovível, o corpo próprio mais móvel que resta em condição estável, mais portátil, de todas as mobilidades: para utilizar o fax ou o telefone “celular”, é preciso que eu o carregue comigo, em mim, como eu, o mais móvel dos telefones que se chama língua, boca e orelha que permitem “falarouvir-se”. [...] A língua só é a partir de mim (DERRIDA, 2003, p. 81).

Os nahuas podem ser vistos como hospedeiros reféns. Quando Derrida trata sobre Édipo e o juramento que impõe a Teseu, o filósofo aponta que “o hospedeiro torna-se, assim, um refém retido, um destinatário detido, responsável e vítima da dádiva de Édipo, um pouco como Cristo faz de sua morrência ou de sua demorrência, ou de sua imorrência: este é meu corpo, guardai-o como lembrança de mim. [...]” (DERRIDA, 2003, p. 95). O que mais são os nahuas senão reféns dos colonizadores?

Outra direção que poderíamos seguir é a da questão religiosa ligada à hospitalidade. Derrida comenta que para ter direito à hospitalidade há momentos em que é necessário “o abandono de seu estatuto pessoal” (DERRIDA, 2003, p. 127) que classifica como abandonar notadamente o direito religioso etc. Nesse caso, seria oferecida a hospitalidade sob a condição

de renunciar àquilo que eles consideravam como sua cultura. No caso da obra *El Divino Narciso* ocorre o contrário, ou seja, ao hospedeiro é-lhe imposta a renúncia a sua linguagem, religião, enfim, a sua cultura.

Sóror Juana trabalha com oposições de conceitos como tratar sobre o sagrado e o profano. Derrida conceitua essa questão como genealogia desconstrutiva em sua obra *Aporías*:

*El mismo deber dicta cultivar la virtud de esta crítica, de la idea crítica, de la tradición crítica (respecto de la cual añado a propósito, que es, sobre todo en Kant, cierta determinación de la frontera como límite que no hay que sobrepasar y que opera mediante oposiciones de conceptos en torno a este límite), pero asimismo dicta someterla, más allá de la crítica y de la cuestión, a una genealogía deconstructiva que la piense y la desborde sin comprometerla*⁵¹ (DERRIDA, 1998, p. 39).

Se considerarmos vários fatores, finalmente, cremos verificar que Sóror Juana, mediante a leitura de *Aporías* ou *Hospitalidade*, é a própria personificação da aporia:

- O fato de ser uma mulher mexicana nascida em 1648 no interior, filha de índia e de espanhol, herdeira das duas culturas: asteca e espanhola parecem ter criado conflitos para ela, porque estava dividida entre as consciências europeia e mexicana.
- Vivia num mundo político em que a mulher não tinha nenhuma voz nem oportunidade para adquiri-la porque carecia de livre acesso à instrução. Por isso, ingressou no convento não por vocação, mas porque viu nessa atitude sua única possibilidade de estudar.
- Como logra êxito em sua tentativa de se instruir tenta dar voz às mulheres ao defender o direito destas a aceder irrestritamente aos livros e ao conhecimento.
- Levanta polêmicas teológicas: teve coragem de discutir e desafiar as ideias de um dos mais consagrados intelectuais do barroco ibero americano: Padre Antonio Vieira – com habilidade de argumentação considerada então privilégio exclusivo dos homens letrados.

Sóror Juana trabalhava com fronteiras que, conceitualmente, não podem ser ultrapassadas. Na eterna luta entre cultura e religião, porém, parece ter consciência de que se espanhóis e mexicanos se conhecessem poderiam conviver melhor.

⁵¹ O mesmo dever dita cultivar a virtude desta crítica, da ideia crítica, da tradição crítica (respeito da qual acrescento a propósito, que é, sobretudo em Kant, certa determinação da fronteira como limite que não há que exceder e que opera mediante oposições de conceitos em torno a este limite), mas assim mesmo dita submetê-la, mais para lá da crítica e da questão, a uma genealogia desconstrutiva que a pense e a ultrapasse sem comprometê-la.

Havia um claro conflito entre a doutrinadora e a cultivadora de fé, a escritora e a evangelizadora, a freira e a mulher Sórora Juana. Mesmo assim ela percebia o impossível e necessário. Nada a deteve e a peça teatral *El Divino Narciso* é a configuração literária dessa sua ousadia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa sobre Juana Inés de la Cruz e seu auto sacramental *El divino Narciso*, permitiu aproximar-nos de sua erudição genuinamente barroca por meio da leitura e da análise de seus perfis como mulher, feminista, poeta, dramaturga e freira. O percurso realizado atrás de sua obra, e de sua vida, ricas em detalhes filosóficos, religiosos, mitológicos, até políticos, por um lado; e, alegóricos e outros recursos literários próprios dessa tendência estética, por outro, nos levou a conduzir a pesquisa nos aspectos teóricos pelo caminho do barroco e seus desdobramentos e indagar nas origens do teatro. Assim como também nos elos e conflitos que ligam as culturas vivenciadas pela autora durante o período da colonização.

El Divino Narciso é uma obra trabalhada de forma minuciosamente artística: uma peça de teatro, que por sua bela estrutura em versos foi muitas vezes confundida como poesia pura, corresponde a uma obra dramática sem deixar de ser poética. Nesta peça Sóror Juana nos permitiu observar além de questões literárias - utilizando-se de alegorias, metáforas e outros recursos do barroco - a forma como trabalha os mitos de duas culturas, à da antiguidade clássica e a do mundo asteca, junto com o mistério do dogma católico, em busca da evangelização. Pudemos também entrever os traços intertextuais de Calderón, sua maior influência, assim como os rastros de Góngora e Lope.

A complexidade de *El divino Narciso* impede-nos de esgotar as possibilidades de estudo no âmbito desse trabalho. Para que isso ocorresse, seria necessário muito mais tempo de investigação, principalmente porque se trata de uma obra universal que sobrevive através dos tempos. Esta influi, por sua qualidade de pensamento e abrangência na compreensão e no desenvolvimento de nossa civilização ao nos permitir dar continuidade a variadas reflexões. Por isso, está longe de ser um anacronismo inerte. Sua obra, por ser clássica, converge com a história e, principalmente, com a arte. Nesse ponto encontramos a poesia da Décima Musa como educadora de povos. Sócrates (436 a.C.-338 a.C. ou 336 a.C.) confirma essa ideia, pois afirmava que os antigos poetas são os verdadeiros mestres das almas.

Procuramos mostrar as marcas caracterizadoras do barroco, bem como analisar de forma retrospectiva o auto sacramental à luz das teorias de Walter Benjamin e Jacques Derrida, que nos serviram de base para averiguar as características do estilo e a intertextualidade contidas sob aspectos contemporâneos, com o objetivo de indicar sua vigência apesar de ter como berço o século XVII.

Podemos perceber que os estudos de Benjamin, Derrida e Octávio Paz coincidem ao mencionar as semelhanças singulares entre o estilo barroco do século XVII e as ideias pós-modernas. Barroco e vanguarda são dois formalismos configuradores da harmonia dos contrários presentes na obra de sóror Juana. Nesse sentido, voltamos à sua contemplação irreverente, comprovamos o merecimento de nossa constante atenção e abrimos espaço a reflexões não só da obra central desse estudo, mas da sua literatura como um todo e as marcas intertextuais deixadas por |Góngora, Calderón e Lope.

A autora, seguindo essas pegadas com cunho próprio, combina o bíblico e o mitológico ao mesclar catolicismo e mitologia grega, Escrituras Sagradas e textos literários com os ritos astecas. Há influência na criação do *El Divino Narciso* do clima político colonial, em relação à miscigenação desencadeada na Nova Espanha e os interesses de todo tipo dos colonizadores.

A loa que dá início e faz parte de *El divino Narciso* apresenta a cultura e religião astecas por meio do tratamento de sua mitologia envolvida por muitas alegorias, característica também dos autos sacramentais e que sua autora coloca em evidência.

No auto sacramental sóror Juana utilizou as fontes da escolástica como inclusão de passagens bíblicas, como o Evangelho de Mateus e a tradução da parte final do hino de São Tomás de Aquino, em que demonstra seu profundo saber doutrinário católico além de uma erudição própria da escritora barroca. Ou seja, trata-se não somente do belo, mas com vasto conteúdo.

A freira jerônima não só era vanguardista na sua época, como continua sendo até os dias atuais, como verificamos mediante a leitura da peça teatral aplicando, os focos de temas contemporâneos como hospitalidade e aporia, séculos depois, com base no legado teórico de Derrida.

Sem ter noção do conceito feminista, porque este ainda não existia e vivendo numa época em que a mulher tinha voz nula, Juana Inés, desde a infância, era essencialmente a favor do seu direito de estudar, pensar e, mais tarde, de opinar, produzir conteúdos eruditos e profundamente significativos. O feminismo contemporâneo demonstra o papel fundamental e sua contribuição para evidenciar a situação histórica repressiva da mulher. A monja jerônima ergue-se com palavras fortes e decididas num momento em que a apropriação da cultura era uma exclusividade masculina. Infelizmente, no final ela foi obrigada a se calar pelas circunstâncias políticas patriarcais e religiosas, ou realmente, resolveu buscar sua salvação pela mística ou, talvez, por ambas. O fato é que parou de produzir seus textos e silenciou. Porém, mesmo assim, deixou um importante legado.

Juana Inés conquistou seus títulos por anelar o saber, atitude extemporânea no seu contexto social e histórico. Esse desejo conduziu seu caminho. O convento apresentava-se como um modo compatível com seus fins intelectivos, além da vida religiosa implicar num processo de amadurecimento do lado espiritual, motivo pelo qual traz seus traços teológicos característicos em muitas de suas poesias e prosa. No entanto, era incomum no século em que viveu conjugar a vida religiosa com uma atividade intelectual tão intensa e frutífera. Ainda assim, foi além da literatura sacra, pois havia poemas até de amor, experiência trazida do intervalo entre os dezesseis e vinte anos de idade em que viveu na corte e presenciou a liberdade promiscua do palácio.

Por suas atitudes como espírito empreendedor, além de suas letras progressistas, Juana Inés surpreende ao mesmo tempo em que intimida até as gerações modernas, por sua linguagem complexa, por sua maneira de ser, de pensar e de agir. Tanto que, apesar da beleza do seu auto sacramental, não é possível encontrar a tradução para o português. Para fazê-la seria preciso um exímio tradutor e, ainda poeta e estudioso do seu estilo para que atingisse o objetivo de recriar essa herança literária mundial de especial significação para o conhecimento da história da Conquista de América e de seus percalços.

A heterogeneidade captada pelos críticos ao considerar Juana Inés maneirista e barroca, conceptista e cultista por seu tratamento de estilos conflitantes salta aos olhos de quem estuda sua obra. Apesar da condição masculina atribuída a sua personalidade, observada por Pfandl, na realidade o fator “masculinizante” devia-se somente a seu comportamento intelectual desafiador e forte. Como vimos, o conhecimento estava na mão do homem, clérigos ou laicos, num universo em que Lope de Vega descreve a função do sexo feminino em *Los embustes de Fabio*: “La mujer ha de tener/ un ingenio moderado,/ no agudo, libre, alterado,/ atrevido y bachiller;/ que en siendo por este modo,/ no se puede tolerar,/ que quieren luego mandar/ y ser cabeza de todo.” Juana deve ter percebido esse medo que os homens tinham da capacidade mental das mulheres e escreve *Hombres Necios*.

Sua obra permeia o tempo e permite conhecer aspectos insólitos da vida da corte, conventual, social, da evangelização, da colonização, dos choques culturais, da sua aversão ao machismo, da imposição literária europeia e sua luta pessoal pela conversão pacífica dos mexicanos.

Juana Inés de la Cruz pode ser considerada uma fênix pois não cessa de renascer por meio de seu legado literário aberto para variadas e inesgotáveis leituras e interpretações.

REFERÊNCIAS

Bibliográficas

ARIAS, Ricardo. Introducción. In: BARCA, Calderón de la. **Autos Sacramentales**. Selección, introducción y notas de Ricardo Arias. 1. ed. México: Porrúa, 1978.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Trad. de Sérgio Paulo Rouanel. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BEUCHOT, Mauricio. Los autos de Sor Juana: tres lugares teológicos. In: HERRERA, Sara Poot (Org.). **Sor Juana y su mundo: una mirada actual**. México: Universidad del Claustro de Sor Juana, Instituto de Investigación de la Cultura, 1995.

BIBLIA. **Bíblia Sagrada**. 91. ed. São Paulo: Ed. Ave-Maria, 1994.

BRUNEL, Pierre (Dir.). **Dicionário de mitos literários**. Trad. de Carlos Sussekind *et al.* Prefácio e edição brasileira de Nicolau Sevcenko. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

CASTELLANOS, Rosario. Otra vez Sor Juana. In: **El uso de la palabra**. Prólogo de José Emilio Pacheco. México: Ediciones de Excelsior-Crónicas, 1974.

CRUZ, Juana Inés de la. **Obras Completas – Autos y Loas**. Prólogo e notas de Alfonso Méndez Plancarte: 1. ed. V. III. 5. Reimp. México: FCE, 2004.

DERRIDA, Jacques. **Aporías – Morir – esperarse (en) “los límites de la verdad”**. 1. ed. Buenos Aires: Paidós, 1998.

_____. **Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar da hospitalidade**. 1. ed. São Paulo: Escuta, 2003.

DÍAZ-PLAJA, Guillermo. **Tesoro breve de las letras hispánicas**: 1. ed. Madrid: Magisterio Español, 1929. Serie Ultramar 1.

DOR'S, Eugenio. **Lo Barroco**. México: Tecnos, 2013.

FERREIRA, Agripina Encarnación Alvarez. **Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos Bachelardianos**. Londrina: EDUEL, 2008.

FRANCO, Lourdes. **Testimonio de Claustro: Sor Juana Inés de la Cruz ante la crítica**. 1. ed. México: UNAM, 1995.

GLANTZ, Margo. **La desnudez como Naufragio Borriones y Borradores**. Madrid: Iberoamericana, 2005.

GÓMEZ, Nicolás Casillas; GÓMEZ, Esteban Casillas. **El don apacible de Sor Juana Inés de la Cruz: Décima musa de la Nueva España**. 1. ed. México: Luzbel, 1986.

HAUSER, Arnold. **História social da literatura e da arte**. São Paulo: Mestre Jou, 1982.

HERRERA, Sara Poot. Sor Juana y su mundo, tres siglos después. In: HERRERA, Sara Poot (Org.). **Sor Juana y su mundo: una mirada actual**. México: Universidad del Claustro de Sor Juana, Instituto de Investigación de la Cultura, 1995.

JIMENEZ, Felipe B. Pedraza; CACERES, Milagros Rodriguez. **Barroco: Teatro** (Manual de Literatura Española, T. IV). Berriozar: CENLIT, 1981.

LAMBERT, Greg. **On the (New) Baroque**. 1. ed. New York: Book Ens, 2004.

LAVRIN, Asunción. Vida conventual: rasgos históricos. In: HERRERA, Sara Poot (Org.). **Sor Juana y su mundo: una mirada actual**. México: Universidad del Claustro de Sor Juana, Instituto de Investigación de la Cultura, 1995.

LOPRETE, Carlos Alberto. **Literatura Hispanoamericana y Argentina: historia y antología**. 13. ed. Buenos Aires: Plus Ultra, 1980.

MARAVALL, José Antonio. **A cultura do Barroco**. São Paulo: Edusp 1997.

MASSAUD, Moisés. **Dicionário de termos literários**. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

MORAÑA, Mabel. Sor Juana Inés de la Cruz: letra, lengua, poder. In: **Coloquio Internacional: Sor Juana Inés de la Cruz y el pensamiento novohispano**. México: Instituto Mexiquense de Cultura, 1995.

_____. **Viaje al silencio: explorando el discurso barroco**. México: UNAM, 1998.

ORTEGA, Eliana (Org.). **Más allá de la ciudad letrada – Escritoras de nuestra América.** Ediciones de las mujeres 31. Santiago: Isis Internacional, 2001.

OVIDIO. **Metamorfosis.** Lexington: Plaza, 2012.

PAZ, Octavio. **Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe.** 3. ed. México: FCE, 1983.

PÉREZ-LABORDE, Elga. Poetas ou poetisas? In: CYNTRÃO, Sylvia Helena (Org.). **Poesia: o lugar do contemporâneo.** Brasília: Universidade de Brasília, Departamento de Teorias Literárias e Literaturas, 2009.

PEREZ, Maria Esther. **Lo americano en el teatro de Sor Juana Inés de la Cruz.** New York: Eliseo Torres, 1975.

REYES, Alfonso. **Medallones.** 2. ed. Buenos Aires: Colección Austral, 1952.

RIPOLI, Carlos; VALDESPINO, Andrés. **Teatro Hispanoamericano: Antología Crítica – Epoca Colonial.** 1. ed. New York: Anaya-Book, 1972.

RIQUER, Martín de; VALVERDE, José María. **Historia de la literatura universal I: desde los inicios hasta el Barroco.** Madrid: Gredos, 2007.

RUEDA, Júlio Jimenez. **Sor Juana Inés de la Cruz en su Epoca [1951 – 1951].** México: Porrúa, 1951.

SÁNCHEZ, Aquilino (Dir.). **Gran Diccionario de uso del español actual.** 1. ed. España: SGEL, 2001.

SCHMIDHUBER DE LA MORA, Guillermo. **Sor Juana, Dramaturga – Sus comedias de “falda y empeño”.** 1. ed. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 1996.

TORQUEMADA, Juan de. **Monarquía indiana.** 3. ed. V. III. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 1976.

LOVELUCK, Juan. (Introducción, prólogos y notas) **Autos Sacramentales.** 1. ed. Santiago de Chile: Zig Zag, 1964.

ZUGASTI, Miguel. **La alegoría de América en el barroco hispánico: del arte efímero al teatro.** Valencia: Pre-textos, 2005.

Eletrônicas

BIOGRAFIAS. Disponível em: <<http://www.dec.ufcg.edu.br/biografias/NLOctPaz.html>>. Acesso em: 18 dez. 2013.

DICCIONARIO Online de la lengua española – Real Academia Española. Cristero. Disponível em: <<http://lema.rae.es/drae/?val=cristero>>. Acesso em: 14 mar. 2013.

_____. Disponível em: <<http://lema.rae.es/drae/?val=faltriquera>>. Acesso em: 05 dez. 2013.

_____. Disponível em: <<http://lema.rae.es/drae/?val=guineo>>. Acesso em: 03 jan. 2013.

_____. Disponível em: <<http://lema.rae.es/drae/?val=mestizo>>. Acesso em: 20 nov. 2013.

DICIONÁRIO Online de Português. Disponível em: <<http://www.dicio.com.br/farsa/>>. Acesso em: 05 dez. 2013.

_____. Disponível em: <<http://www.dicio.com.br/querigma/>>. Acesso em: 16 fev. 2013.

ENCICLOPEDIA de la literatura en México. Disponível em: <<http://www.elem.mx/autor/datos/3988>>. Acesso em: 02 jan. 2014.

ESTADÃO. **Cultura.** Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/impresso,biografia-detalha-vida-e-obra-de--jacques-derrida-,1031253,0.htm>>. Acesso em: 17 jan. 2014.

HOUVENAGHEL, E.; DONADONI, C. *El camino de la reescritura: la metamorfosis en "El divino Narciso" de Sor Juana.* **Anales de Literatura Hispanoamericana**, Norteamérica, 38, dic. 2009. Disponível em: <<http://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI0909110289A>>. Acesso em: 14 out. 2012.

INFOESCOLA. **Concílio de Trento.** Disponível em: <<http://www.infoescola.com/historia/concilio-de-trento/>>. Acesso em: 16 abr. 2013.

LABRIOLA, Rodrigo. As iconografias da Malinche y Sor Juana. **Revista de Programa de Pós-Graduação em Comunicação.** Disponível em: <<http://www.proppi.uff.br/ciberlegenda/iconografias-da-malinche-e-sor-juana>>. Acesso em: 20 jul. 2013.

LETRAS.MUS.BR. Pange Lingua. Disponível em: <<http://letras.mus.br/catolicas/pange-lingua-latim/traducao.html>>. Acesso em: 30 mar. 2013.

LÓPEZ, Teresa Guevara. La primera feminista de América. **El diario de hoy**, El Salvador, 16 abr. 2006. Disponível em: <<http://www.elsalvador.com/noticias/2006/04/16/editorial/edi4.asp>>. Acesso em: 04 nov. 2013.

POESIA de Iberoamérica. **Hombres Necios**. Disponível em: <http://www.Antonio miranda.com.br/iberoamerica/mexico/sor_juana_cruz.html>. Acesso em: 20 fev. 2014.

REBELLO, Simone. Loa El divino Narciso: Estrategia teatral para evangelización de América. In: **Congreso Internacional de Humanidades, Palabra y Cultura en América Latina: herencias y desafíos**, XV, 2012, Chile. Valores y creencias en el contexto sociolingüístico y cultural latinoamericano. Santiago de Chile: Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, 2012. Disponível em: <<http://revistas.umce.cl/Comunicaciones/article/view/59/70>>. Acesso em: 19 jul. 2013.

_____; PÉREZ-LABORDE, Elga. Lo sagrado y lo profano en *El divino Narciso*. In: Congreso Internacional Extraordinario de la AITENSO, de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, XV, 2012, Espírito Santo. **Actas del Congreso Internacional “El teatro barroco: textos y contextos”**. Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo, 2012. Disponível em: <<http://www.aitenso.net/publicaciones.htm>>. Acesso em: 13 jun. 2013.

THE FREE dictionary by falex. Disponível em: <<http://es.thefreedictionary.com/criollo>>. Acesso em: 07 fev. 2014.

UNIVERSIDADE DE Ghent Acadêmico Bibliografia. Disponível em: <<https://biblio.ugent.be/publication/943895>>. Acesso em: 1º out 2012.

WALTER, Marli T. V Seminário Internacional Mulher e Literatura. **Anais do XIV Seminário Nacional Mulher e Literatura**. 2011. Disponível em: <http://www.telunb.com.br/mulhereliteratura/anais/wp-content/uploads/2012/01/marli_walker.pdf>. Acesso em: 23 nov. 2013.

ZORRILLA, Rocío Olivares. **Apologética, Mítica y Mística en El Divino Marciso, de Sor Juana**. Mexico Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Autónoma de México. Disponível em: <<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero46/divinar.html>>. Acesso em: 25 nov. 2013.

Audio

IBÁÑEZ, José Luis; TELLO, Aurelio. **Conferencia dentro del marco de la Cátedra extraordinaria Sor Juana Inés de la Cruz – Aula Magna de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM sobre Sor Juana Inés de la Cruz – El divino Narciso (Loa y auto sacramental)**. México: Fondo de Cultura Económico, 2003. 2 CDs (CD4: 99 min; CD5: 27 min).

TELLO, Aurelio. **Sor Juana Inés de la Cruz – El divino Narciso (Loa y auto sacramental)**. Intérpretes: VALLE, Nieves Rodrigues. et al. México: Fondo de Cultura Económico, 2003. 3 CDs (CD1: 30 min; CD2: 74min; CD3: 64 min).

Audiovisual

I, the worst of all. Direção: María Luisa Bemberg. Produção: Lita Stantic. Argentina. Intérpretes: Assumpta Serna, Dominique Sanda e outros. Roteiro: María Luisa Bemberg e Antonio Larreta. Música: Luis María Serra. 1 DVD (107 min), Color. Produzido por First Run Features Home Video, [1990 ou 1992]. Baseado em “The traps of Faith” de Octavio Paz. Esse filme retrata como foi a vida de sóror Juana dentro do convento com lembranças de sua vida na corte.

Imagem da capa

Sor Juana Inés, por J. Aánches. In: LOPEZ-PORTILLO, Margarita. **Estampas de Juana Inés de la Cruz Lapeox**. 1.ed. México: 1979. Il.color. p.234