



UNIVERSIDADE  
ESTADUAL DO  
MARANHÃO

GISELLE VIEIRA PACHECO

**A VOZ ENCLAUSURADA DE SÓROR JUANA INÉS DE LA CRUZ: a leitura da**  
*Carta Atenagórica*



*Juana Inés de  
La Cruz*

São Luís

2018

**GISELLE VIEIRA PACHECO**

**A VOZ ENCLAUSURADA DE SÓROR JUANA INÉS DE LA CRUZ: a leitura da  
*Carta Atenagórica***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras da Universidade Estadual do Maranhão – UEMA, como requisito parcial à obtenção do Título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Teoria Literária

Linha de Pesquisa: Memória e Literatura.

Orientador: Prof. Dr. José Henrique de Paula Borralho

São Luís

2018

Pacheco, Giselle Vieira.

A voz enclausurada de sóror Juana Inés de la Cruz: um estudo de sua obra na leitura da *carta atenagórica*. - 2018.

115 p.

Orientador: José Henrique de Paula Borralho.

Dissertação (Mestrado) – Mestrado em Letras, Universidade Estadual do Maranhão, São Luís, 2018.

1. Sóror Juana Inés de la Cruz. 2. Barroco Hispano-americano. 3. Carta Atenagórica. 4. Padre Antônio Vieira. 5. Sermão do Mandato. I. Borralho, José Henrique de Paula. II. Título.

**GISELLE VIEIRA PACHECO**

**A VOZ ENCLAUSURADA DE SÓROR JUANA INÉS DE LA CRUZ: um estudo de sua obra na  
leitura da *Carta Atenagórica***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras da  
Universidade Estadual do Maranhão – UEMA, como requisito parcial à obtenção do Título de  
Mestre em Letras.

Área de Concentração: Teoria Literária

Linha de Pesquisa: Memória e Literatura.

Aprovado em: \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ Nota: \_\_\_\_\_

**Banca Examinadora:**

---

Orientador: Prof. Dr. José Henrique de Paula Borralho  
Universidade Estadual do Maranhão-UEMA

---

Prof. Dra. Maria Iranilde Almeida Costa  
Universidade Estadual do Maranhão-UEMA

---

Prof. Dra. Georgiana Márcia Oliveira Santos  
Universidade Federal do Maranhão-UFMA

## AGRADECIMENTOS

Ao Ser Supremo, pela vida e a possibilidade de empreender esse caminho evolutivo, por propiciar tantas oportunidades de estudos e por colocar em meu caminho pessoas amigas e preciosas.

A MINHA FAMÍLIA, meus filhos, Giovanna Pacheco Siracusa, Leonardo Pacheco Siracusa, a minha “fiel escudeira”, meu braço direito, (meu Sancho Panza) Maria da Conceição Chaves Praseres.

A meus irmãos e parentes que, mesmo estando a alguns quilômetros de distância, mantiveram-se incansáveis em suas manifestações de apoio e carinho.

A MINHA MÃE, Sirlene Nazaré Vieira Sousa e a MEU PAI José Célio Maia Pacheco.

E, EM ESPECIAL, a meus avós Lourival Pacheco (*In memoriam*) e Julieta Maia Pacheco, meus pais de criação.

Aos AMIGOS de Mestrado que compartilharam comigo esses momentos de aprendizado.

A MEU ORIENTADOR, Dr. José Henrique de Paula Borralho, um agradecimento carinhoso por todos os momentos de paciência, compreensão e competência.

A MEU NAMORADO, Glaubert Sandes Sipaúba.

AO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM LETRAS DA UNIVERSIDADE ESTADUAL DO MARANHÃO – UEMA, pelos momentos partilhados, sem esmorecimento, e a todos os professores que fizeram parte desse caminhar. Enfim, a todos aqueles que, de uma maneira ou de outra, contribuíram para que este percurso pudesse ser concluído.

*“Procura amar mientras vivas, en el mundo  
no se ha encontrado nada mejor”*

*(Máximo Gorki)*

## RESUMO

A relevância deste estudo centraliza-se na leitura e análise da obra “*Carta Atenagórica*”, escrita pela monja mexicana, Juana Inés de la Cruz, em 1690; prosa crítica aguda ao *Sermão do Mandato*, de Padre Antônio Vieira, sobre as *Sagradas Escrituras*. Ambos descrevem seus discursos acerca da temática das finezas de Cristo, utilizam uma retórica teológica, amparada por uma apropriação e erudição clássica e bíblica, com metáforas complexas, que figuram as características do Barroco. Objetivamos fundamentar o questionamento: como, de fora do claustro, se expressa a voz enclausurada de sóror Juana Inés de la Cruz, em um contexto de forte repressão no Século XVII? Como apoio teórico, beneficiamo-nos da leitura de obras base como: *Una Mujer en soledad: Sor Juana Inés de la Cruz, una excepción en la cultura y la literatura barroca*, de Dario Puccini, e *Las trampas de la fe*, de Octavio Paz, entre outros. Ressaltamos que a referida obra, bem como a autora, transcendem sua época, referenciam a história e identificam-se com o presente, projetando-se para o futuro. Para Agamben (2012, p. 179), “a estética não é só um lugar reservado à arte pela sensibilidade moderna, mas o destino de arte, na época, em que o homem não consegue mais encontrar entre o passado e o futuro o espaço do presente”.

Palavras-chave: Sóror Juana Inés de la Cruz. Barroco hispano-americano. Carta Atenagórica. Padre Antônio Vieira. Sermão do Mandato.

## RESUMEN

La relevancia de este estudio se centra en la lectura y análisis de la obra "*Carta Atenagórica*", escrita por la monja mexicana, Juana Inés de la Cruz, en 1690; prosa crítica aguda al Sermón del Mandato, del Padre Antônio Vieira, sobre las Sagradas Escrituras. Ambos describen sus discursos a cerca de la temática de las "finezas" de Cristo, utilizan una retórica teológica, amparada por una apropiación y erudición clásica y bíblica, con metáforas complejas, que figuran las características del Barroco. Objetivamos fundamentar los cuestionamientos: ¿cómo de fuera de la clausura se expresa esa voz enclaustrada de sœur Juana Inés de la Cruz en un contexto de fuerte represión en el Siglo XVII? Como apoyo teórico, nos beneficiamos de la lectura de obras base como: *Una Mujer en soledad: Sor Juana Inés de la Cruz, una importancia en la cultura y la literatura barroca*, de Dario Puccini y *Las trampas de la fe*, de Octavio Paz, entre otros. Resaltamos que la referida obra, así como la autora, trascienden su época, hacen referencia a la historia y se identifican con el presente, proyectándose para el futuro. Para Agamben (2012, p. 179), "a estética não é só um lugar reservado à arte pela sensibilidade moderna, mas o destino de arte, na época, em que o homem não consegue mais encontrar entre o passado e o futuro o espaço do presente". "

Palabras-clave: Sor Juana Inés de la Cruz. Barroco hispanoamericano. Carta Atenagórica. Padre Antônio Vieira. Sermón del Mandato.



## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>10</b>
<b>2</b>	<b>O PERFIL LITERÁRIO SORJUANISTA: vida e obra</b>	<b>14</b>
2.1	Vida e Obra	14
2.2	A família e a Sociedade como Influência na Vida e Obra de Juana Inés de la Cruz	23
2.3	O Feminismo/Protofeminismo como um Traço nas Obras Sorjuanistas	27
<b>3</b>	<b>A ORIGEM DO BARROCO</b>	<b>36</b>
3.1	Etimologia	36
3.2	O Barroco e sua História	38
3.3	Contexto Histórico e Literário do Barroco Hispano-Americano	44
3.4	O Novo Conceito literário - do Barroco ao Barroquismo	49
3.5	O Barroco Hispano-Americano e seus Principais Representantes	52
<b>4</b>	<b>O AUTO SACRAMENTAL: um marco na obra sorjuanista</b>	<b>58</b>
4.1	<i>El divino Narciso</i> : algumas premissas indispensáveis	61
4.2	O Mitológico em <i>El divino Narciso</i>	65
4.3	A Essência de <i>El divino Narciso</i>	70
4.4	Juana Inés de la Cruz e a Voz do Claustro: da crise ao silêncio e a morte	76
<b>5</b>	<b>APRESENTAÇÃO E CONTEXTUALIZAÇÃO DO CÓRPUS</b>	<b>80</b>
5.1	Juana Inés de la Cruz: a expressividade intelectual entre a <i>Carta Atenagórica</i> e <i>Respuesta a sor Filotea de la Cruz</i>	81
5.2	O contexto histórico da <i>Carta Atenagórica</i> e do Sermão do Mandato	89
5.3	Síntese do Sermão do Mandato (1650)	90
5.4	A Análise da <i>Carta Atenagórica</i>	94
5.5	A <i>Carta Atenagórica</i> e o Sermão do Mandato	98
<b>6</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>109</b>
	<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>111</b>

## 1 INTRODUÇÃO

O trabalho que ora apresentamos tem como objetivo fazer uma leitura da obra *Carta Atenagórica*. Sabemos que esta obra foi uma dissertação crítica que fez sóror Juana Inés de la Cruz ao *Sermão do Mandato* escrito por padre Antônio Vieira. É importante salientar que para analisar toda e qualquer obra é imprescindível que recorramos a alguns elementos estruturais da análise do discurso, haja vista que estamos analisando uma obra atrelada a outra, em contextos históricos, políticos e linguísticos semelhantes, mas que divergem entre si quanto ao que se referem em suas filosofias discursivas.

Assim, empreender a análise do discurso da *Carta Atenagórica*, bem como a do *Sermão do Mandato*, significa tentar entender e explicar como se constrói o sentido de ambos os textos e como os mesmos se articulam com a história e a sociedade que os produziram. O discurso é marcadamente a base de nossa análise e, portanto, é um objeto ao mesmo tempo linguístico e histórico; entendê-lo requer a análise desses dois elementos simultaneamente. A análise do discurso, assim, pode se constituir em um valioso instrumento de trabalho para compreensão desses textos.

Nesse sentido, a nossa pesquisa está fundamentada primeiramente em tornar conhecido um trabalho que chegue ao conhecimento de estudantes e professores da área de língua e literatura espanhola. Para tanto, apresentamos como relevância, a importância de conhecer mais a fundo o que pode oferecer a Literatura Hispano-americana ao leitor ou a quem a busque, e, sobretudo, por compreender que não seria possível estudá-la sem conhecer a obra de Juana Inés de la Cruz, a primeira mulher escritora e monja do século XVII, pertencente a uma sociedade eminentemente patriarcal, considerada hoje, segundo Paz (1982) o maior símbolo do Barroco hispano-americano.

A partir da leitura de algumas obras de Juana Inés de la Cruz, que serão mencionadas posteriormente, tais como *El Divino Narciso*, *Respuesta a sor Filotea* e a *Carta Atenagórica*, observamos que sua temática central de tais obras aborda temas relacionados ao amor. No âmbito dos textos religiosos, como os autos por exemplo, uma das obras que mais nos despertou curiosidade e interesse foi a *Carta Atenagórica* (nosso objeto de pesquisa) porque ao passo que em seu discurso expunha suas concepções sobre as maiores finezas de Cristo por nós - sendo a maior, para a autora, a morte do Nazareno -, ao mesmo tempo ela se contrapõe e cria mecanismos argumentativos de defender suas ideias a partir da crítica feita a Antônio Vieira.

A partir da curiosidade de compreender as intenções argumentativas de escrita de Juana Inés de la Cruz, recorreremos à leitura tanto do *Sermão do Mandato*, quanto à da *Carta Atenagórica*. Nessa análise, observamos três pontos fundamentais: a intenção, a finalidade e o público. A intenção é, além de arguir contra as ideias apregoadas por Vieira, descrever “as finezas” do amor de Cristo. A finalidade por sua vez, exige uma retórica pastoral emulativa, que busca despertar o interesse e sentimentos piedosos de seus fiéis e leitores e, por isso, permite ao orador essas licenças literárias e interpretativas. Além disso, a finalidade também é fomentar a devoção e estimular o bom exemplo da vida cristã dos leitores. Na *Carta*, Juana Inés de la Cruz tenta provar que o escrito por Vieira não correspondia com exatidão à doutrina tradicional e ortodoxa da Igreja Católica.

Constatamos que o gênero sermão, tanto escrito por Juana Inés de la Cruz (em forma de carta) quanto por Vieira, constitui-se da retórica, que, segundo Tringali (1984, p. 15), “é a teoria do discurso persuasivo”. Ambos tinham a intenção de persuadir o leitor, Juana Inés de la Cruz por querer provar que o propalado por Vieira não condizia com os preceitos da Igreja, e Vieira por querer apregoar que a maior fineza de Cristo foi a de se ausentar dos homens. A *Carta* foi enviada ao bispo de Puebla, Don Manuel de Santa Cruz e não se sabe por que razão foi publicada. No entanto, antecedentes nos permitem afirmar que, por conta do posicionamento de Juana Inés de la Cruz, essa Carta gerou grande polêmica com o vice-rei do México.

Sob a perspectiva do discurso, Fávero e Koch (1987) agregam que todo discurso apresenta um teor argumentativo, em maior ou menor grau, dependendo do projeto discursivo do locutor. Nesse aspecto, as autoras exemplificam os casos dos textos que pertencem ao gênero religioso, como o caso do sermão, e revelam que se trata de um discurso que pode atingir um grau máximo de orientação argumentativa.

Por meio da pesquisa bibliográfica e a análise do discurso da obra em estudo, vislumbramos inicialmente voltar-nos para a análise dos textos de Antônio Vieira e Juana Inés de la Cruz, com o propósito de buscar apontar o que há de semelhança e diferença entre suas retóricas. Considerando a natureza do exame proposto, para fundamentar a nossa pesquisa, referenciaremos como suporte teórico:

Para o corpúsculo de análise do nosso trabalho, selecionamos a obra *Sermão do Mandato* do padre Antônio Vieira (a edição de 1650), a *Carta Atenagórica* de Juana Inés de la Cruz e algumas de suas obras mais importantes, principalmente as que estão inseridas no gênero sermão e nas categorias teológicas. Para alcançar os objetivos propostos, nosso trabalho está composto estruturalmente em seu desenvolvimento da seguinte maneira: capítulo 1:

introdução; capítulo 2: o contexto do barroco; capítulo 3: o perfil literário sorjuanista: vida e obra; capítulo 4: aos derredores da *Carta Atenagórica*; capítulo 5: apresentação e contextualização do cópuz; capítulo 6: considerações finais.

O primeiro capítulo está dedicado à introdução. No segundo, apresentamos a constituição, a contextualização, as características e os tipos de Barroco, seus aspectos literários e históricos, que perfilam desde o Barroco hispano-americano ao Barroquismo, seus principais representantes, suas principais obras, a partir dos pressupostos teóricos de Arce (1976), Puccini (1997), Prat (1968), Paz (1992), Maravall (1997), Nicolau Sevckenko (1985), Massaud (2004), Vossler (1934), Pfandl (1929), Julio Jimenez Rueda (1896), Woelfflin (2011), Foucault (2007), La Canal (1998), Alcibíades (2004), Ruiz (2003), Peña (1940), Gorostiza (1977) e Schimdhuber (1996).

O terceiro capítulo foi construído à luz das considerações de Jozef (1989), Puccini (1997), La Canal (1995), Paz (1992), Schmidhuber (1996), Lavrin (1995), Pfandl (1891), Costa (2016), Colling (2015), Bonnici (2014), Laborde (2009), Walter (2011), Gargallo (2006), Morris (1999) e Gómez (1986). Abordamos a vida e obra “da defensora dos direitos da mulher”- a monja mexicana Juana Inés de la Cruz, conforme compreende Puccini (1997). Nessa seção descrevem-se não apenas os fatos biográficos, mas seu contexto histórico e cultural, sobretudo a família e a sociedade como co-pertencentes de sua história cultural e religiosa. Também faremos uma descrição do feminismo/protofeminismo como um traço característico de algumas de suas obras.

No quarto capítulo, intitulado Aos derredores da Carta Atenagórica, realizamos a depreensão de um dos gêneros mais característicos das obras sorjuanistas: o Auto. Também analisaremos a obra *El divino Narciso*, bem como algumas premissas indispensáveis como as questões mitológicas para sua apreensão. Trataremos de descrever ainda a constituição da “voz do claustro” de Juana Inés de la Cruz, a publicação da *Carta Atenagórica*, o que gerou a mencionada crise, o obrigatório e inevitável silêncio, e, posteriormente, a morte de sóror Juana Inés de la Cruz.

Nesse capítulo, ao passo que analisamos o contexto da *Carta Atenagórica e Respuesta a sor Filotea*, apresentamos a fortuna crítica sobre a personalidade da literatura da freira e como é reproduzida essa “voz” nos textos que compõem o cópuz. Como fundamentação teórica, utilizaremos os conceitos e concepções de autores como: Paz (1992), Puccini (1997), Prat (1968), Valbuena, 1924 apud Loveluck, (1954), Ruiz (1954), Beuchot (1995), Compagnon (2014) La Canal (1988), Merrim (1987), Calvino (2009), Bakhtin (2003), Kluger (2009), Benjamin (1984), Derrida (1998), Torquemada (1976), Valery (2007),

Auerbach (2001), Wosller (1936), Garcia (1906), Alcibíades ( 2004), Henriques (2005) e Couch (1985).

No quinto capítulo, com o intuito de situar o leitor e aproximá-lo de nossa intenção e proposta de estudo, faremos a síntese e a contextualização histórica e discursiva das obras em análise (*Sermão do Mandato* e a *Carta Atenagórica*), bem como a intenções argumentativas de seus respectivos autores (padre Antônio Vieira e sórora Juana Inés de la Cruz). Permitiremo-nos, ainda nessa perspectiva, descrever a aporia de ambas as obras que são o cerne deste estudo, apontando suas semelhanças e suas divergências. Para a fundamentação teórica dessa seção, estudamos: Litrento (1974), Ribeiro (1969), Alcibíades (2004), Bíblia Sagrada (1994), Ruiz (2003), Vieira ( 2001 ), Paz (1982), De La Cruz (1690), Höhle (2008), Derrida (1998) apud Paul de Man, Marcondes (2010), Goldschmidt (2002), Puccini (1997).

A última parte deste estudo consiste na apresentação das considerações finais da pesquisa.

## 2 O PERFIL LITERÁRIO SORJUANISTA: vida e obra

*[...] desde que me rayó la primera luz de la razón, fue tan vehemente y poderosa la inclinación a las letras, que ni ajenas represiones- que he tenido muchas-, ni propias reflejas- que he hecho no pocas-, han bastado a que deje de seguir este natural impulso que Dios puso en mí [...].*

*(LA CRUZ, 1999, p. 65).*

Imagem 1 – Juana Inés de la Cruz



Fonte: Google Imagens, 2018.

### 2.1 Vida e Obra

Para quem se dedica a ela, a linguagem poética é afeita às implicações (não às explicações), às instabilidades (não às estabilidades), levando, constantemente, o dedicado de uma posição a outra, de uma criação a outra, pois os lugares então surgidos são invenções que o poético realiza através do pensador, abrindo, por ele, nele, nessa nova zona de permeabilidade, uma individualização que garante, simultaneamente, um tipo não antecipável de reindividualização. É o poético que fabrica as individualidades de quem participa de seu jogo, não o inverso. (PUCHEU, 2007, p. 47).

Este capítulo tem como objetivo transitar em direção aos elos biográficos de sóror Juana Inés de la Cruz, figura exponente da literatura barroca hispano-americana do século XVII. Sua obra pode ser caracterizada como intelectualista, ligada à poesia do século XVI, com mais marcas do conceitismo do que do culteranismo, e predominância da temática do

amor (JOZEF, 1982, P. 41). Suas obras literárias eram pertencentes à corrente barroca, com a qual se identificou plenamente, transpondo para esse movimento sua personalidade de escrita feminina e sua mais profunda ânsia era ser independente e não ter outra obrigação que a dos livros, cujas linhas aspiravam expressar seus pensamentos antagônicos à sociedade em que viveu.

Sua escrita herdou características estilísticas literárias de Góngora, Gracián, Calderón e Quevedo, o que naturalmente influenciou seu estilo, relacionando a um sistema de metáforas as transposições imaginativas, assim como as grandes sutilezas literárias dos para sua manifesta originalidade.

Neste capítulo, além de descrever suas obras mais significativas, trataremos de destacar o estilo de escrita sorjuanesca, selecionamos ainda alguns fragmentos que definem as características essenciais, e matizes que deixam claro o pertencimento de suas obras para que fosse catalogada como o que chamou Paz (1982) “Fénix da América”

De acordo com Puccini (1997), Juana Inés de la Cruz Ramírez de Asbaje, nasceu em 12 de novembro de 1648 ou em 1651, - é que pouco sabemos com precisão sobre sua infância - na pequena cidade mexicana de San Miguel Nepantla, próximo à Cidade do México. Filha mestiça de um pai basco, o Capitão Pedro Manuel de Asbaje e a indígena Isabel Ramírez de Santillana. Seu pai abandonou sua mãe, quando Juana Inés era ainda muito pequena, e por isso foi criada por seu avô materno, Pedro Ramírez homem culto e educado, em uma fazenda em Pandoyán (povoado no México).

Não foi somente filha ilegítima, nascida fora do matrimônio, pertenceu, ademais, a uma família não necessariamente nobre e numerosa, já que sua mãe se uniu a outro homem com quem teve mais filhos. No entanto, Juana Inés de la Cruz sempre foi muito apegada a sua família.

A pessoa que mais influenciou em sua formação foi seu avô materno, homem de muita intelectualidade e poeta, cuja biblioteca Juana Inés de la Cruz bebeu copiosamente, como ela mesma declara. Ao período transcorrido em San Miguel de Nepantla, provavelmente, remontam-se também seus primeiros contatos com a língua basca e com o mundo subjugado de índios e negros.

No entanto, há uma característica da infância de Juana Inés de la Cruz que tem preeminência sobre todas: a história de sua autônoma iniciação científica cultural, ou seja, de sua precoce ânsia de saber, o que nos deixou como testemunho nas páginas iniciais da *Respuesta a sor Filotea de la Cruz de la Cruz*, o que para ela, nesse sentido, não precisa de

tropos e se produz uma perfeita coincidência entre as razões do coração e as razões do mundo. Nesse sentido parece sumamente esclarecedora a premissa nesta parte da *Respuesta*:

Lo que sí es verdad que no negaré (lo uno porque es notorio a todos, y lo otro porque, aunque sea contra mí, me ha hecho Dios la merced de darme grandísimo amor a verdad) que desde que me rayó la primera luz de la razón, fue tan vehementemente y poderosa la inclinación a las letras, que ni ajenas reprensiones- que he tenido muchas- , ni propias reflejas- que he hecho no pocas- han bastado a que deje de seguir este natural impulso que Dios puso en mí: Su Majestad sabe por qué e para qué [...] (LA CRUZ, 2000 apud LA CANAL, 1988, p. 110-112).

Para muitos de seus biógrafos como Paz (1992), por exemplo, a *Respuesta a sor Filotea de la Cruz de la Cruz* trata-se de uma declaração autobiográfica, diante de todos e de si mesma, realizada neste ponto por três referências à autoridade de Deus: a primeira, que Ele deve o “amor à verdade”; a segunda, para dar justificativa à busca pelo conhecimento “*este natural impulso que Dios puso en mí*”; e a terceira, para pôr a “Su Majestad” por testemunha das causas e fins - por que e para que - de tal vocação literária. Porém, já nestas frases iniciais de sua confissão frente ao mundo se adverte cabalmente uma referência insistente e significativa à relação entre ela e os outros (algumas vezes “todos”): uma dialética aberta, sobre a qual posteriormente haveremos de fazer algumas considerações.

La Canal (1995), em seu prólogo, descreve que estudar a biografia de um autor como Juana Inés de la Cruz, que é perfeitamente documentada, é de mais fácil aproximação do que seria supostamente “impossível” relatar, pois não há dúvida de que a experiência vital do autor serve de semente criadora para seus estudiosos e biógrafos, conforme ele afirma que:

Cuando se tiene la suerte de estudiar un autor que posee una biografía perfectamente documentada, la labor es cercana a la concordancia, más fácil aún si contamos con su autobiografía. Por el contrario, la labor es cercana de lo imposible cuando la información es exigua, como en el caso de Sórora Juana Inés de la Cruz que hoy nos ocupa. Muchas son las lagunas de información en la vida de esta extraordinaria mujer, por lo que ha habido un continuo interés crítico sobre los textos en que se ha sospechado contenido autobiográfico, porque, como dice el refrán, “a mayor misterio, mayor curiosidad”. (LA CANAL, 1995, p. 178)

No entanto, ainda de acordo com Puccini (1997), o interesse da poeta por escrever começou quando anda tinha três anos de idade. Foi precoce em seus estudos, produziu seus primeiros versos aos cinco anos. Aos doze anos, vivia com sua tia materna na capital. Aprendeu latim também muito precocemente com apenas vinte lições, assim como também outras línguas, como o português, por conta própria, e o náhuatl.

Aos catorze anos, aceitou o convite do vice-rei Antonio Sebastián de Toledo, Marquez de Mancera, e foi ser dama de companhia da esposa do vice-rei, Leonor, na corte do México.



Segundo Paz (1992) como seu talento provocava comentários invejosos na corte, Don Antonio fez certa vez com que Juana Inés de la Cruz fosse arguida em praça pública em uma banca de quarenta homens sábios, tendo a monja conseguido responder com êxito a todas as perguntas.

Paz (1992) declara que aos dezessete anos, nessa ocasião, Juana Inés de la Cruz já se encontrara influenciada pelos melhores líricos espanhóis, como Góngora, Calderón de la Barca, Lope de Vega, Garcilazo, frei Luís de León e San Juan de la Cruz, época em que assumiu seu perfil literário, fazendo inovações e criando a sua fórmula própria.

Nesse sentido faz-se mister enfatizar que Juana Inés de la Cruz foi a única mulher de sua época que se destacou no mundo intelectual pertencente de uma sociedade de exclusividade masculina no campo literário. Além da vocação pela escrita, Juana Inés fez-se compulsiva e ambiciosa por altos estudos, como a universidade por exemplo.

Certa vez ouviu dizer que no México havia uma universidade onde se estudavam as ciências, a partir de então começou a importunar sua mãe para que lhe mudasse o traje feminino e a vestisse de homem para enviá-la à Universidade do México. Paz (2005) evidencia que masculinizar-se seria a condição necessária para a sobrevivência intelectual em sociedade de exclusividade masculina. La Canal (1998) apud Pfandl (1988) defende a ideia de que essa inclinação de Juana Inés de la Cruz em masculinizar-se dizia respeito a uma tendência homoafetiva.

Para Schmidhuber (1996), a *Respuesta a sor Filotea de la Cruz de la Cruz* também é considerado um exemplo de defesa intelectual libertária da mulher. Como era mulher não podia pregar sermões, mas podia escrever críticas sobre os mesmos. No entanto seu pontapé inicial foi a obra *Carta Atenagórica*, que é o foco e o objeto de nosso trabalho.

Paz (1983, p. 83) assegura que, por causa desse atrevimento e de outras atitudes semelhantes, a propalada “masculinidade” de Juana Inés de la Cruz foi mais psicológica do que biológica e mais social que psicológica.

Paz (1983, p. 93) se contrapõe ao que formulou Pfandl e argumenta que enxergar em Juana Inés de la Cruz uma “lésbica é uma aberração”. Defende ainda a ideia sobre a sua “masculinidade” com a seguinte indagação: “como em uma civilização de homens e para homens, pode uma mulher, sem masculinizar-se acessar ao saber?” (PAZ, 1983, p. 94).

Para a compreensão de seu mundo e da complexidade de sua escrita estilística e literária, convém estudar Juana Inés de la Cruz a partir do que a poeta descreve a respeito dos momentos de sua iniciação em algumas páginas que, por seu valor documental, são primordiais para sua autobiografia conforme se observa em:

Prosiguendo en la narración de mi inclinación, de que os quiero dar entera noticia, digo que no había cumplido los tres años de mi edad cuando enviando mi madre a una hermana mía, mayor que yo, a que se enseñase a leer en una de las que llaman Amigas<sup>1</sup>, me llevó a mi tras ella el cariño y la travesura; y viendo que la daban lección, me encendí yo de manera en el deseo de saber leer, que engañado, a mi parecer, a la maestra, le dije que mi madre ordenaba me diese lección. Ella no lo creyó, porque no era creíble; pero, por complacer al donaire, me dio. Proseguí yo en ir y ella prosiguió en enseñarme, ya no de burlas, porque la desengañó la experiencia; y supe leer en tan breve tiempo que cuando lo supo mi madre, a quien la maestra lo ocultó por darle el gusto por entero y recibir el galardón por junto; y yo lo callé, creyendo que me azotarían por haberlo hecho sin orden. Aún vive la que me enseñó (Dios la guarde), y pude testificarlo. (LA CRUZ, 1999, p. 102)

Nascera nesse período a personalidade de mulher, cuja potência intelectual tem perfilado até a modernidade com precisão; é, portanto, uma mostra da cultura autodidata, dotada de rica e delicada sensibilidade feminina. Foi a mulher sábia e prodígio de sua época, a “Décima musa”, epíteto cunhado por seus contemporâneos e utilizado por Paz (1983).

Carregava uma representatividade de escrita de voz profunda de amor, uma vez que a maioria de seus textos expressa uma ternura sincera e sentida, entre as ricas roupagens de ornamentação preciosista do seiscentismo colonial. Seu carácter não foi pedante, senão amável e afável. Segundo Puccini (1997), suas poesias líricas, especialmente seus sonetos amorosos, traduzem uma nota humana profunda, viva, observada tanto entre as características gongoristas do século XVII, quanto em expressões calderoneanas de seus Autos, que oferecem um sabor intelectual e moderno.

Sabemos que o contexto em que viveu sóror Juana Inés de la Cruz era o da Nova Espanha, época em que a Igreja era detentora do conhecimento teológico e filosófico, bem como atuava como instituição vigiadora e punitiva. Sobre esse viés, cita-se Franco (1994), que acresceita que em tempos de Inquisição, a mulher era considerada como um ser dos mais perigoso, “vítima de impressões lunáticas” e “presa das paixões”. Essa dominação da Igreja é percebida em diversos momentos da *Carta Atenagórica*, em que sóror Juana Inés de la Cruz declara estar submetida à censura da “*Santa Madre Iglesia Católica*”. Para Paz (1982), ela teria declarado que não queria ruídos com a Inquisição.

As condições que eram impostas ao gênero feminino influenciaram o caminho de sóror Juana Inés de la Cruz, pois eximiu-se do matrimônio em detrimento de seu afã pelo conhecimento, escolhendo viver a religião para ter acesso à busca desse conhecimento. Juana

---

<sup>1</sup> Escola somente para mulheres, onde aprendiam a ler e escrever algo de aritmética e trabalhos domésticos, como cozinha e costura.

Inés de la Cruz vivia na Corte, admirada por uns e perseguida por outros, em consequência de sua beleza e erudição. Fascinada com o universo das letras, tentou estudar em uma universidade, mas não obteve êxito, pois, como já mencionamos, naquele período o conhecimento e o direito aos estudos somente eram permitidos aos homens.

No entanto, aconselhada por seu confessor, Juana Inés de la Cruz ingressou em um convento, onde encontrou a possibilidade de concretizar seus objetivos em um dos poucos conventos de monjas que permitiam estudo e a manutenção de uma biblioteca particular. Em 1667 ingressou no Convento de San José, da Ordem das Carmelitas Descalças. Entretanto, o rigor e a rigidez do convento a fizeram enfermar-se em poucos meses, sendo assim, trasladou-se para o Convento Ordem de San Jerónimo, onde pode dispor de tempo para dedicar-se às ciências.

Ingressou no Convento não porque tivesse de fato vocação religiosa, apesar de que tinha curiosidade de conhecer a Deus e a sua criação, mas principalmente porque queria viver sozinha, pois sabia que no Convento teria sossego e liberdade para estudar. Como afirma em outro trecho da *Respuesta a sor Filotea*:

Querer vivir sola; de no querer tener ocupación obligación que me embarasase la obligación de mi estudio, ni rumor de comunidad que impidiese el sosegado silencio de mis libros (...) pensé yo que huía de mí misma, pero !miserable de mí! Trájeme a mi conmigo y traje mi mayor enemigo y esta inclinación que no sé si por prenda o castigo me dio el cielo (...) proseguí, digo, a la estudiosa tarea (que para mí era descanso en todos los ratos que sobaban a mi obligación) de leer, de estudiar y más estudiar, sin más maestros que los mismos libros (LA CRUZ, 1999, p. 115).

Josef (1998, p. 41) revela que fora de uma vida dedicada ao matrimônio, restava à mulher dedicar-se à religião, espaço em que seria possível que ela tivesse acesso ao conhecimento. E foi a “total negação que sentia para a vida mundana e para o matrimônio” que a levou a entrar no convento. O seu discurso na *Carta*, também traz um papel social da mulher quando receia que seu texto possa soar soberbo: “[...] que a otros ojos pareciera desproporcionada soberbia, y más cayendo em sexo tan desacreditado en materia de letras con la comum acepción de todo el mundo [...]” (DE LA CRUZ, 1690).

Uma análise sistemática da fortuna crítica nos revela que havia um desejo da família de manter encoberta sua situação de filha natural no documento de doação de uma mulata escrava, em fevereiro de 1669, feito por sua mãe, em que está escrito “viúva de don Pedro de Asbaje y Vargas, meu esposo”; título que por sua vez sóror Juana Inés de la Cruz 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 Sor Juana Inés de la Cruz.

Em resumo, Sórora Juana Inés de la Cruz 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).

Constatamos ainda que Juana Inés de la Cruz foi uma menina diferente das outras: na primeira infância costumava ficar atrás da porta enquanto sua irmã mais velha estudava. Decidiu tornar-se freira para, nos tempos livres, dedicar-se aos livros e à escrita possuindo, desde então, uma vasta produção.

Quanto ao estilo literário de Juana Inés de la Cruz, queremos destacar agora a declaração do dramaturgo mexicano Guillermo Shmidhuber de la Mora, em sua introdução ao livro de La Canal (1995, p. 1) em que menciona uma obra dessa poetisa como autobiográfica:

Tras una larga búsqueda, en 1989 localizé una comedia perdida de sor Juana Inés de la Cruz, con la coautoría de Augustín de Salazar y Torres: *La segunda Celestina*. Fue editada en 1990, con un prólogo de Octavio Paz u un ensayo crítico mío. El presente estudio pretende hacer un acercamiento a los elementos autobiográficos de sor Juana Inés de la Cruz que se encuentran en esta comedia, y compararlos con otros escritos sorjuaninos que han sido aceptados como autobiográficos.

A partir da leitura do fragmento acima e da fortuna crítica, constatamos que não apenas *La segunda Celestina*, mas *La Respuesta a sor Filotea de la Cruz de la Cruz*, bem como *La Carta Atenagórica* foram as principais obras autobiográficas de Juana Inés de la Cruz e primordiais para nos direcionarmos a uma interpretação do estilo sorjuanesco, versado na política da cortesia (característica da estética barroca), com as quais se tratavam as pessoas de alta posição social e por outro lado como figura erudita e culta, personificando-se, deixando-se entrever o limiar da escrita feminina.

Cabe ainda ressaltar, a partir de tais perspectivas, que Shmidhuber (1996, p. 65) descreve que pouco se pode acrescentar à comprovação de haver Juana Inés de la Cruz aperfeiçoado e concluído *La segunda Celestina*, no entanto, para ele essa obra é considerada um arquétipo do pícaro da literatura hispano-americana.

Sórora Juana Inés de la Cruz consegue de maneira astuciosa declarar a insatisfação feminina, revelando o comportamento dos homens e sua postura em relação à posição da mulher em sociedade. Juana Inés de la Cruz propõe em sua poesia uma nova postura feminina: uma mulher independente, que satisfaz seus mais íntimos desejos, uma mulher segura de si, que não se acanha diante das imposições masculinas, uma mulher livre para

escolher seu destino. Para tanto, em toda sua vasta produção literária, ainda que em poemas líricos, seus textos transparecem a transgressão de uma mulher insatisfeita com a posição que lhe foi imposta por ser mulher. Por isso, nega-se ao tradicional binarismo e propõe em sua poesia barroca um novo olhar para a mulher, seus desejos e prazeres.

De acordo com La Canal (1995), no convento, Juana Inés de la Cruz fez uma valorosa biblioteca com cerca de quatro mil volumes, dedicando-se ao estudo das mais diversas disciplinas, como Matemática, Música, Geografia, Teologia, Filosofia e especialmente Literatura. Nessa ocasião, ainda no convento, Juana Inés de la Cruz escreveu uma vasta produção literária em:

- Prosa: *Carta Atenagórica, Respuesta a Sor Filotea*, etc.;
- Poemas: *Primer Sueño, Traigo Conmigo un cuidado, Díme vencedor rapaz*, etc. Nesse gênero, é válido ressaltar que Juana Inés de la Cruz teve um grande destaque quanto ao que concerne à temática amor;
- Poesias: consideradas seu mérito excepcional em fazer da arte uma expressão de seu ser e da relação que estabelece com o mundo em que vive, associando a expressão do pessoal à tendência filosófica e satírica ao mesmo tempo;
- Romances: *Fijamos que soy feliz, Romance al mismo intento*, etc.;
- Sonetos: *Está tarde mi bien, Retrato, Rosa Dividida, Detente Sombra*, etc.;
- Villancicos en coplas y estribillo<sup>2</sup>: *Por celebrar del infante, Oración de la Piedra*, etc.;
- Liras: poemas em que se combinam cinco versos de sete sílabas (o primeiro, terceiro e o quarto) e de onze sílabas (o segundo e o quinto), e outras variações. Nesse gênero, Juana Inés de la Cruz teve uma forte influência de Garcilaso de la Vega; sua principal lira: *Amado dueño mío*;
- Líricas: Juana Inés de la Cruz chegou a seu maior destaque na literatura Barroca, publicando *Inundación Catálida* (1686), em que há um longo poema *Primer Sueño*, um exemplo de profundidade conceitual e lirismo;
- Redondilhas: a combinação de quatro versos de oito sílabas em que se rima o primeiro com o quarto e o segundo com o terceiro. Na Idade Média, empregava-se a redondilha no início e no final dos poemas. Uma de suas principais e mais conhecidas é *Hombres Necios*.

---

<sup>2</sup> Que são poemas curtos, com verso de menos de oito sílabas e com uma parte que se repete, geralmente são canções de assunto religioso que se canta no natal.

Cabe destacar que a poesia de sórora Juana Inés de la Cruz representa fortemente a estética barroca e apresenta-nos a incerteza e ang stia vividas pela sociedade colonial do século XVII, representada, por exemplo, no trecho do poema que segue:

Este amoroso tormento que en mi corazón se ve, se que lo siento y no s  la causa porque lo siento Siento una grave agonía por lograr un devaneo, que empieza como deseo y para en melancolía. y cuando con más ternura mi infeliz estado lloro se que estoy triste e ignoro la causa de mi tristeza. Siento un anhelo tirano por la ocasión a que aspiro, y cuando cerca la miro yo misma aparto la mano. Porque si acaso se ofrece, después de tanto desvelo la desazona el recelo o el susto la desvanece. 18 Y si alguna vez sin susto consigo tal posesión (cualquiera) leve ocasión me malogra todo el gusto. Siento mal del mismo bien con receloso temor y me obliga el mismo amor tal vez a mostrar desdén (LA CRUZ, 1988. p. 213).

No poema de Juana Inés de la Cruz as metáforas s o construídas em cima da oscila o de alguém que vive em prol de vários opostos. O devaneio e a melancolia amorosos são mesclados com o medo e a incerteza, ambos sempre abordados em poemas deste período. O eu lírico revela com bastante insegurança as sensa es vividas frente ao amor e à luta para não se permitir levar pelas sensa es amorosas. Um amor que ora se permite querer viver novas experiências, ora se vê junto ao desdém, no intuito de se desfazer de um sentimento tão intenso e intrigante, pois promove a inconstância. É um poema inovador, pois, embora Juana In s de la Cruz não tenha determinado o g nero do eu lírico, fica clara sua inten o em provocar novas sensa es e questionamentos no público que estará diante de um texto escrito por uma mulher.

Segundo Puccini (1997), em nenhum lugar durante o Século de Ouro no México Colonial, nem na Espanha houve registros ou antecedentes sobre uma religiosa que escrevesse todos os gêneros literários com tanta sapiência e qualidade.

Para esse biógrafo de sórora Juana In s de la Cruz, no século XVII, a Cidade do México tinha uma popula o em torno de cinquenta mil pessoas. Juana In s de la Cruz viveu por mais de 27 anos no Convento de Santa Paula de San Jer nimo, lugar onde escreveu grande parte de suas obras. O prédio era localizado fora da cidade e em seu anexo existia uma escola para mulheres. Hoje funciona a *Universidad del Caastro de Sor Juana In s de la Cruz*, na Cidade do México, *Patrimonio de la Nación*, fundada em 1979, l  os restos mortais da freira repousam em um ossu rio comum, assim como também os de toda suas irmãs religiosas.

No que tange ao aspecto literário, podemos inferir que Juana In s de la Cruz perfilou em suas obras todos os estilos literários atr vés de uma linguagem poética caracterizada por implica es, instabilidades, paradoxos, críticas, permeando a interdisciplinaridade de uma

posição à outra, de uma criação a outra. Beneficiou-se de uma escrita que revela seu interior, suas insatisfações com intermináveis fluxos de pensamento, apontando para o conceptismo e o gongorismo, com evidências de antíteses, paradoxos, metáforas, jogos de palavras e adjetivos para revelar a crise existencial do mundo material e espiritual do século XVII.

## 2.2 A família e a Sociedade como Influência na Vida e Obra de Juana Inés de la Cruz

É importante enfatizar nesse capítulo que, de acordo com Pfandl (1891-1942) apud La Canal (1988, p. 55), o comportamento intelectual de Juana Inés de la Cruz não se trata de nenhuma genialidade, tampouco de nenhum prodígio, mas de uma força de repressão e sublimação, que desejava descarregar escrevendo.

Há nesse contexto dois pontos cruciais de toda sua biografia e de sua *Respuesta* a seus acusadores: primeiro seu afã pelo saber foi marcado, desde o princípio, com “castigos e repressões”, dando-nos quase a ideia de uma “luta pelo conhecimento”, como mencionou Paz (1983), tal conhecimento aparece como uma transgressão; segundo porque muito cedo sua condição feminina resultou um obstáculo para seus propósitos, forçando-se a disfarçar-se “*mudándome el traje*” para afirmar sua intenção de acesso aos estudos, numa sociedade de adversidades, costumes e cultura predominantemente masculina. Apesar de que a autora não rechaçava tal condição, antes a reconhecia e vivia por inteiro, seja nos deveres que a envolve “sabendo ya leer y escribir, con todas las otras habilidades de labores y costuras que dependen las mujeres”, seja nas instintivas aspirações à graça e à beleza feminina.

Há uma anedota feita por Juana Inés de la Cruz que enfatiza mais precisamente a questão do autocastigo com relação a seu afã pelo conhecimento, demonstrando como conseguiu com apenas vinte lições aprender latim e gramática:

[...] Empecé a deprender gramática, en que creo no llegaron a veinte las lecciones que tomé; y era tan intenso mi cuidado, que siendo así que en las mujeres --y más en tan florida juventud-- es tan apreciable el adorno natural del cabello, yo me cortaba de él cuatro o seis dedos, midiendo hasta dónde llegaba antes, e imponiéndome ley de que si cuando volviese a crecer hasta allí no sabía tal o tal cosa que me había propuesto deprender en tanto que crecía, me lo había de volver a cortar en pena de la rudeza. Sucedió así que él crecía y yo no sabía lo propuesto, porque el pelo crecía aprisa y yo aprendía despacio, y con efecto le cortaba en pena de la rudeza: que no me parecía razón que estuviese vestida de cabellos cabeza que estaba tan desnuda de noticias, que era más apetecible adorno (LA CRUZ, 1999, p. 125).

Com tal declaração, Juana Inés de la Cruz transmite a posse de uma linguagem delicada, em que demonstra pretensão e se agrega à redundante elegância das repetições, como em: “*pena de la rudeza*”, nas reiterações plurais do crescimento do cabelo, do aprender,

e, sobretudo, o refinado emprego da palavra “adorno” no início e no final do discurso. Não se tratam apenas de preciosas virtudes linguísticas pertencentes ao barroco, mas sutis e polidas palavras com significados.

Para aprender gramática, cortava cinco ou seis dedos de seus cabelos e voltava a cortá-los se, no prazo estipulado por ela mesma, não houvesse 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).

Paz observa que parecia haver um traço eminentemente característico da família de Juana Inés de la Cruz, em que precisamente todas as mulheres mostravam independência, integridade e energia. Sua mãe, por exemplo, Isabel Ramírez, trabalhou na fazenda de Panoayán, desde a morte de seu pai durante trinta anos, até vir a 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 Inés de la Cruz, que empenhou suas joias para conseguir um empréstimo. Paz (1983, p. 101) menciona:

Isabel Ramírez – mãe de Juana Inés de la Cruz – 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.

No entanto, cabe ressaltar que apesar da avidez que tinha Juana Inés de la Cruz pelo conhecimento, supõe-se que os fatores sociais e familiares contribuíram para que a mesma desenvolvesse obras autobiográficas, como o caso da *Respuesta a sor Filotea de la Cruz de la Cruz* e a *Carta Atenagórica*.

Podemos inferir que, apesar da aparência de uma “simples carta”, *Respuesta a sor Filotea de la Cruz de la Cruz* traz em sua escrita, nas entrelinhas, estruturas retóricas próprias da autobiografia, uma vez que a existência de partes bem organizadas e orquestradas, e seu desdobramento do “eu” em diferentes dialéticas (do passado e presente, da humilhação e da apologia), a presença de uma estrutura interpretativa, uma narração retrospectiva e com relato da infância e a aquisição das letras.

Sendo assim, compreendemos que essas estruturas retóricas são as que nos levam a denominar este texto “autobiografia encoberta”, pois quando escrevemos uma carta, fazemo-lo pensando, de fato, no interlocutor, que ficará investido de poder de julgar o “eu” e impor-



lhe sua censura: “Pero bien que va a vuestra corrección: borradlo, rompedlo y reprendedme” (Cruz: 1999, 138).

Notamos que a “verdade” e o “confessor” (Dom Antonio Núñez de Miranda) também são elementos inseridos diretamente na Carta e que remetem à estrutura das vidas escritas pelas monjas que sóror Juana Inés de la Cruz conhecia.

Em suma, a partir da fortuna crítica, constatamos que a carta *Respuesta a sor Filotea de la Cruz de la Cruz* vai desembocar em uma espécie de confissão geral, em que o “eu” deve se remontar ao passado para contar “toda a verdade” de sua história. sóror Juana Inés de la Cruz traça o relato de sua infância e juventude para situar a origem de sua paixão pelo estudo, e para poder justificar sua inclinação e afã de leitura através da vocação que a acompanha desde sua mais terna idade:

Prosiguiendo en la narración de mi inclinación, de que os quiero dar entera noticia, digo que no había cumplido los tres años de mi edad cuando enviando mi madre a una hermana mía, mayor que yo, a que se enseñase a ler en una de las que llaman Amigas, me llevó a mi trás ella el cariño y la travesura; y viendo que la daban lección, me encendí yo de manera en el deseo de saber ler, que engañado, a mi parecer, a la maestra, le dije que mi madre ordenaba me diese lección. Ella no lo creyó, porque no era creíble; pero, por complacer al donaire, me dio. Proseguí yo en ir y ella prosiguió en enseñarme, ya no de burlas, porque la desengañó la experiencia; y supe leer en tan breve tiempo que cuando lo supo mi madre, a quien la maestra lo ocultó por darle el gusto por entero y recibir el galardón por junto; y yo lo callé, creyendo que me azotarían por haberlo hecho sin orden. Aún vive la que me enseñó (Dios la guarde), y pude testificarlo. (LA CRUZ, 1999, p. 102).

Nessa carta, podemos perceber o grande desejo que tinha Juana Inés de la Cruz pelos estudos. Muitos de seus biógrafos concordam que a autora gostava de exhibir-se nos meios intelectuais (uma característica narcisista), por isso, ainda que admirada por muitos, por outros era recriminada e criticada, dos quais a monja se defendia de forma contundente:

Sí soy curiosa porque es la forma de aprender. si lo soy, pero lo estoy haciendo en provecho de la sociedad, con mis publicaciones. Si soy curiosa, porque es la forma de aprender, pero no deseo mirar, sino que me miren a través de mis escritos. (LA CANAL, 1988, p.61).

Podemos supor, dessa forma, que as razões da escolha pela clausura em um convento, correspondam não somente a sua curiosidade de conhecer a Deus e a sua criação, mas à busca por sossego e pela liberdade de estudar. Tal proposição, leva-nos a rememorar e fazer uma analogia sobre o “enclausuramento” na obra de Erasmo de Rotterdam:

[...] Incliné a los estudios desde mis primeros años, con tan ardientes desvelos, con tan ansiosos cuidados, que reduje a tiempo breve fatigas de mucho espacio. Conmuté el tiempo, industriosa, a lo intenso del trabajo, de

modo que en breve tiempo era el admirable blanco de todas las atenciones, de tal modo, que llegaron a venerar como infuso lo que fue adquirido Lauro. Era de mi patria toda el objetivo venerado de aquellas adoraciones que forma el común aplauso [...] (ROTTERDAM, 2000 apud LA CANAL, 1988, p. 28).

A leitura do fragmento nos transmite uma interpretação de que nesse contexto da estética literária, tanto Juana Inés de la Cruz quanto Rotterdam, tinham algo em comum. Unidos por um mesmo anseio, Rotterdam declarou seu empenho fervoroso pelos estudos e certo posicionamento narcisista pela vaidade e busca incessante pelo conhecimento desde a infância, contudo, separados por uma ideologia, na escolha das palavras, procura uma postura conservadora no que se refere às estruturas sociais; ela, além de inovadora nas palavras, é também inovadora no conteúdo, buscando uma postura visionária referente à posição da mulher em sociedade.

No concernente a esse posicionamento social, Juana Inés impôs uma diferente forma de ser mulher, transportando-se por quatro campos: como ser humano, exigindo seu direito à educação e aos trabalhos intelectuais; como poeta, estabelecendo sua liberdade em expressar sua sensibilidade; como freira, demonstrando sua capacidade de pensar e estudar Teologia, fazendo sua religiosidade compatível com uma vida criativa, sendo caridosa, mulher de grande compaixão e amor a Deus, sobretudo ao próximo; no entanto, como dramaturga, fez algo além de uma simples transgressão: escreveu, montou e editou comédias laicas, o que foi considerado um crime, considerado uma das maiores transgressões no meio religioso, por se tratar de algo proveniente de uma freira enclausurada do século XVII.

Retomando o contexto do convento e sobre os escritos literários de Juana Inés de la Cruz, dos quais muitos foram escondidos por ela e em razão da existência de mais de sessenta conventos de monjas na Nova Espanha (México), boa parte de seus escritos e documentações históricas do convento se perderam. Segundo Glantz (2005), a saída do claustro, possivelmente tenha sido a razão dessa perda. Isso possivelmente tenha ocorrido porque os escritores liberais na segunda metade do século XIX ordenaram o desaparecimento porque consideravam a escritura das mulheres uma produção inferior.

Em San Gerónimo, adotou o nome religioso de sóror Juana Inés de la Cruz. Bem instalada, cercada por livros e instrumentos musicais diversos que utilizava em seus estudos. Teve destaque também no teatro com a produção dos autos sacramentais: *El divino Narciso* e duas comédias: *Los empeños de una casa* (1683), cuja marca de escrita literária recebe a influência de Calderón de la Barca e fez *Amor es más laberinto* (1688). Teve publicados ainda

o *Segundo Volumen de las Obras de Juana Inés de la Cruz* (1692); *Fama; Obras póstumas del fénix de México y Décima Musa* (1700).

De acordo com Puccini (1997), Juana Inés de la Cruz era visitada em sua cela no convento por diversos intelectuais da América Espanhola e pelos que vinham da Espanha, curiosos por seu profundo saber em todas as áreas do conhecimento; representou, portanto, um marco importante para a cultura da América Espanhola dominada exclusivamente pelos homens. Recebeu de seus contemporâneos os pseudônimos de “Décima Musa” e “Fénix de América” sendo reconhecida hoje em dia como “*La primera feminista de las Américas*”.

Pouco tempo depois da magistral resposta, sóror Juana Inés de la Cruz pôs a venda quatro mil volumes de sua biblioteca e seus inúmeros instrumentos científicos e musicais. Com a renda do que foi vendido, Juana Inés de la Cruz aplicou em obras de caridade, fazendo doações aos pobres e aos famintos.

Quatro anos mais tarde, em 1695, quando uma epidemia de peste assolava a região, se doou de corpo e alma no auxílio aos enfermos, assistindo a suas irmãs enfermas, acabou contagiando-se, morrendo em 17 de abril, aos 44 anos de idade.

Para Paz (1983), sóror Juana Inés de la Cruz ultrapassou os limites da época, e continuou crescendo com o passar dos anos como figura literária. Admirável como escritora em prosa e como poeta.

### **2.3 O Feminismo/Protofeminismo como um Traço nas Obras Sorjuanistas**

*En su interior [el de Sor Juana Inés de la Cruz] combatían creencias rivales: el cristianismo y el feminismo, la fe religiosa y el amor a la filosofía. Con frecuencia, y no con riesgo, triunfaban las segundas. Admirable valentía.*

*Paz (1992, p.547)*

Para descrever os aspectos do feminismo na escrita de Juana Inés de la Cruz, é preciso situar o leitor acerca do contexto literário em que a monja estava inserida. A partir da fortuna crítica, constatamos o contexto que permeou a escrita da autora, observamos que, no tocante às mulheres, havia todo tipo de proibições, censuras e a ausência de direitos ou leis que protegessem seus corpos físicos, sua vontade, e isso quanto às mulheres brancas, porque na Nova Espanha era uma sociedade em que o preconceito racial era patente, havia escravidão e

divisão da sociedade a partir da origem racial, a instituição do dote para tudo o referente às mulheres, que eram consideradas objetos da vontade dos homens.

Nesse aspecto, comungamos da ideia de COSTA (2016, p. 75), quando evidencia ser possível rastrear que a ideologia dominante na época considerava a mulher incapaz de produzir escritos de qualidade, além de ser visto com um despropósito seu direito ao livre arbítrio.

Contudo, na senda do apresentado por Paz (1992, p.349), ressaltamos que, embora houvesse proibições e contraposições à escrita de Juana Inés de la Cruz, um aspecto imprescindível que a fez lograr êxito quanto às suas publicações foi sua amizade com María Luisa Manrique de Lara (vice- rainha da época em que Juana Inés de la Cruz foi dama de companhia). Hoje Juana Inés de la Cruz é reconhecida pela crítica como sendo a mais notável representante da poesia feminina do século XVII, poeta de talento e inteligência que cultivou todos os temas: desde os profanos até os autobiográficos, passando pelos discretos e conceituosos.

Antecedentes nos permitem asseverar que Juana Inés de la Cruz escreveu desde romances, redondilhas, décimas, glosas e sonetos, lirias, os sagrados, cartas e vilancetes - forma poética comum na Península Ibérica, na época da Renascença, podiam também ser adaptados para música: muitos compositores ibéricos dos séculos XV e XVI, como Juan del Encina e o português Pedro de Escobar compuseram vilancetes musicais.

Retomando a questão do feminismo, Paz (1992) destaca que uma das obras mais expressivas da escrita feminina de Juana Inés de la Cruz não foi a *Respuesta a sor Filotea de la Cruz de la Cruz*, mas a *Carta Atenagórica*. Segundo Paz (1992), nesse texto a poeta manifestava, além da retórica que contradizia alguns posicionamentos do Padre Antônio Vieira, a busca de liberdade pelos estudos e sua luta pela defesa do sexo feminino como em:

[...] no es ligero castigo a quien creyó que no habría hombre que se atreviese a responderle, ver que se atreve una mujer ignorante, en quien es tan ajeno este género de estudio, y tan distante de su sexo; pero también lo era de Judit el manejo de las armas y de Débora la judicatura (Carta Atenagórica) (PAZ, 1992, p. 523-524).

A julgar estas “ardentes declarações feministas”, sóror Juana Inés de la Cruz entende que a atacam principalmente porque é mulher e é assim que sua resposta se converte em defesa do sexo feminino. Ela tenta explicar e justificar seu amor e dedicação pelas letras, “*La contradicción que la habita [...] no nace de su naturaleza sino de circunstancias que le fueron impuestas*” (Paz, 1990, p. 538).

Em nossa pesquisa inferimos que alguns biógrafos de Juana Inés de la Cruz utilizaram a nomenclatura “feminismo” para caracterizar a postura da estética literária da poeta, entretanto, sabemos, entretanto, que tal categoria analítica foi trabalhada somente a partir do século XIX.

De acordo com Colling (2015), feminismo é um fenômeno social, cultural, que assume feições específicas, de acordo com o lugar e os sujeitos que dele ou nele falam. Uma das balizas históricas que informam esse fenômeno aparece com a reivindicação de igualdade, feita por Mary Wollstonecraft, na Inglaterra, que defenda igualdade de educação, salário e oportunidade para as mulheres. (COLLING, 2015, p. 244-245).

Para Bonnici (2014, p. 218), feminista trata-se de um termo que não é utilizado no sentido panfletário que costuma ter entre nós, mas tal como é utilizado em língua inglesa: como categoria política, e não pejorativa relativa ao feminismo entendido como movimento que preconiza a ampliação dos direitos civis e políticos da mulher, não apenas em termos legais, mas também em termos da prática social.

Para esse estudioso, as escritoras com indícios feministas anteriores ao século XIX são denominadas “protofeministas”, logo, será este o termo utilizado nas referências a sóror Juana Inés de la Cruz pertencente ao século XVII. A partir da fortuna crítica, constatamos ainda que – não só na colônia espanhola, mas, em toda a América do Sul, durante o período do século XVII – sóror Juana Inés de la Cruz foi a primeira protofeminista.

Outra das principais manifestações feminista predominantemente literária de Juana Inés de la Cruz pode ser observada através de sua *Respuesta*. Nela a autora se beneficia de argumentos que demonstram a luta de uma mulher, freira e enclausurada do século XVII. Essa obra traduz um dos primeiros impulsos da luta de Juana Inés de la Cruz em prol do seu direito aos estudos e sua afirmação intelectual. Paz chama a atenção sobre tal luta, apesar do contexto histórico, social, literário em que vivia Juana Inés de la Cruz:

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 Inés de la Cruz. 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 Inés de la Cruz combinou o modo palaciano com o religioso (PAZ, 1983, p. 69, grifo nosso).

O tom dessa análise feita por Paz nos direciona para uma compreensão de que uma das características fundamentais que traçou o perfil das obras sorjuanistas foi a luta pela conscientização de equiparação dos direitos civis da mulher aos dos homens. Ao mesmo tempo, em suas obras, verificamos uma sátira contra os homens e em defesa das mulheres. As comédias escritas por Juana Inés de la Cruz, por exemplo, apresentam uma perspectiva das protagonistas e seus empenhos em favor de priorizar as condições da mulher como um ser importante e pensante numa sociedade exclusivamente masculina.

Concernente a tal perspectiva, La Canal (1998) afirma que tratar de feminismo na obra de Juana Inés de la Cruz é um dos temas que mais suscitaram polêmica nos estudos sorjuanescos, pois para ele:

Pocos temas suscitan tanta excitación, provocan tantas polémicas, hieren tanto el amor propio y avivan tanto la agudeza, como esta materia que si se muestra parcial ocasiona inconformidad, si prudente, recelo; si pasiva, escarnio; si moderada, intemperancia, y si abstrusa, crítica mordaz (LA CANAL, 1998, p. 163).

Análoga a análise do fragmento acima, queremos destacar a visão de La Canal (1998) quando se refere à forma como Juana Inés de la Cruz se defende da sobreposição masculina em relação às mulheres; o que por ele é chamado de “misanthropia”, uma forma de infra valorização em relação ao sexo oposto, pois segundo o mesmo: “Además nos regala nuestra Musa con este rarísimo ejemplo de misantropía en la mujer: ‘Hombres necios, que acusáis a la mujer sin razón, sin ver que sois la ocasión de lo mismo que culpáis’ ” (LA CANAL, 1998, p. 156).

Por meio de suas comédias, sátiras e críticas aos homens, a escrita de Juan Inés de la Cruz passa a ser não só uma reação de opinião, mas, sobretudo, uma reação moral, impondo-se no meio literário como uma poeta vanguardista. A partir de tal perspectiva, entendemos não ser possível estudar a biografia de Juana Inés de la Cruz sem pensar em poesia e gênero. Nesse viés, cabe referenciar o texto de Elga Laborde (2009) “Poetas ou Poetisas?”, em que nos remete aos estudos feministas e à reflexão em torno de perguntas como: “tem sexo a escrita? Tem sexo a poesia?”.

O texto nos remete a duas perspectivas do feminino do substantivo masculino poeta. Notamos, em suas observações, a possibilidade de conter uma carga pejorativa quando nomeamos alguém como poetisa, questão presente em seu discurso: se quem escreve é uma

mulher, como deve ser chamado, poeta ou poetisa? Para esclarecer o conceito e sua diferença 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 reperto 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).

Da leitura do fragmento acima, não cabe dúvida de que sóror Juana Inés de la Cruz entrou nessa batalha e pode ser designada como poeta pelo seu nível de consciência, que abarca na sua criação todo o universo de significações, superando as questões relativas ao gênero e às limitações atribuídas a cada um. Essa temática, abordada também por Walter (2011, p. 68) 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.

Ainda concernente à escrita; as desvalorizações, as sátiras e as críticas que fazia Juana Inés de la Cruz aos homens traduzem a resposta ou a contraposição à misoginia dos mesmos. A exemplo observa-se no trecho de mais uma obra de Erasmo de Rotherdan (1467-1536) *Elogio de la Locura*, onde se refere à mulher:

La mujer es un animal inepto y loco, a la vez que, por otra parte, complaciente y gracioso (...) Si por casualidad una mujer quisiera sentar plaza de sabia, lograría sino poner su locura más de manifiesto (...) ¡Las mujeres son tan ingeniosas, principalmente cuando se trata de paliar sus culpas! (...) Soy la locura y mujer que es peor aún (LA CANAL, 1988, p. 166).

O pensamento que o autor traduz nas entrelinhas, induz-nos a refletir sobre o posicionamento da maioria dos homens, no âmbito do século XVII, em relação às mulheres,

àquela época predominava a ideia de que a mulher não teria habilidade para escrever, e essa era uma tarefa de exclusividade masculina, sendo que os homens eram os únicos responsáveis pelo desenvolvimento intelectual da reflexão e produção de textos. À mulher caberia apenas o papel de esposa, sem qualquer vontade própria.

Há especificamente dois textos em que Juana Inés de la Cruz se opôs e se contrapôs veementemente sobre o caráter difamador dos homens em relação às mulheres. O primeiro foi com relação à obra que mencionamos anteriormente *Elogio de la locura* e o segundo *El criticón de Gracián*, nele podemos perceber o tom exaltado masculino frente às mulheres, o que em conformidade ao que já se mencionou, La Canal nomeou misoginia:

Ves cuán malos son los hombres. Pues advierte que aún son peores las mujeres (...) Más vale la maldad del varón que el bien de la mujer (...) Ni aun mujer, dijo un tercero, que es una arpía, si ya no es peor mujer de estos tiempos (...) Donde hay juncos, decía uno, hay agua; donde humo, fuego, y donde mujeres, demonios (...) Pero como la mujer fue la primera con quien embistieron los males, hicieron presa de ella, quedando rebutida de malicia de pies a cabeza (...) al fin hembra, que todos los mayores males son: la guerra, la peste, las arpías, las sirenas, las fúrias y las parca. (LA CANAL, 1988, p.167).

Como resposta a todas as agressões e injúrias que recebe a mulher, principalmente como uma sátira, Juana Inés de la Cruz protesta em uma de suas redondilhas mais conhecidas “*Hombres necios*”: “Hombres necios, qué acusais / a la mujer sin razón, / sin ver que sois la ocasión / de lo mismo que culpáis: / sin con ansia sin igual solicitáis su desdén /, ¿por qué queréis que obren bien si las incitáis al mal” ( LA CRUZ, 1998, p. 17).

Com essa redondilha Juana Inés de la Cruz define como inconsequente a censura dos homens que às mulheres acusam o que causam. A partir de tal premissa, surge uma conduta agressiva contra o sexo oposto.

Para **La Canal (ano) apud Bergler (1988, p. 175)**, os escritores e os poetas, ao longo dos séculos, têm mal interpretado o problema do amor, por isso sempre tinham um comportamento e uma conduta agressiva contra o sexo oposto, criando uma imagem exagerada do amor romântico e produzindo um quadro exagerado sobre o amor simplesmente para encobrir sua incapacidade de amar. O que se pode obter do amor é um desejo masoquista inconsciente de que os homens maltratem as mulheres.

A respeito disso, La Canal (1988) intitula “*coartadas*” o mecanismo de defesa empregado por Juana Inés de la Cruz quando escrevia sobre algo que pudesse causar polêmica e, automaticamente desenvolvia o referido mecanismo defendendo-se: “*¡No es verdad que sea incapaz de amar; el amor real es muy poco para mí!*”.



Compreendemos que o amor expresso por Juana Inés de la Cruz diz respeito ao amor e o prazer pelo conhecimento, a busca da sobrevivência intelectual e não um amor carnal. Seu amor está correlacionado ao processo de composição e criação artística.

Similar a tal perspectiva sobre a capacidade de amar, ou não amar, de ser amante ou não amante, Sócrates em *O banquete* em uma conversa com Lísias, cercado pelas ninfas versava sobre o que era o amor. À cerca disso, cita-se, Platão (2012, p. 30) apud Borralho (2016, p. 19):

A respeito da definição do que é amor, Diante disso, comecemos por tentar concordar quanto a uma definição do que é o amor, qual a sua natureza e seu poder, e então, tendo em mente essa definição e tomando como referência o tempo todo, passemos a investigar se o amor promove o benefício ou dano. Ora, sabemos que o amor é um desejo, em como sabemos que os amantes também desejam o belo. Então como distinguiremos os amantes dos não amantes?

La Canal (1988, p. 170) menciona uma das obras da literatura universal, em que se pode fazer uma analogia às idealizações de amores fantásticos e platônicos como o de Quixote, como no exemplo em que confessa a Sancho Panza sobre seu amor por Dulcinea del Tobozo: “*mis amores y los suyos han sido siempre platónicos, sin extenderse a más que un honeste mirar*”

Retornando às questões do feminismo/prototfeminismo, podemos inferir que um dos textos em que de fato constatamos a representação da escrita “feminista” de Juana Inés de la Cruz foi a redondilla *Hombres necios*. Embora saibamos que essa concepção seja um termo controvertido em nossos dias, que englobe uma série de ideias, atitudes e movimentos políticos e sociais centrados na luta por igualdade genérica. Entre as décadas 60 e 70, o feminismo confluiu com outros movimentos (como o das minorias sexuais ou afro-americanos) que buscavam fazer valer seus direitos e ser incluídos na dinâmica social sem que sua autonomia fosse ignorada. O feminismo era “*el que contaba con la historia de resistencia más antigua, a la vez más joven y el más incómodo para el sistema. De hecho, era el estallido de las ganas de vivir de la mayoría de la humanidad*” (GARGALLO, 2006).

Contudo, a partir de análises de alguns dos escritos de Juana Inés de la Cruz, podemos inferir que, em alguns de seus escritos como os fragmentos dos vilancetes e *El primero sueño*, há exemplos de “feminismo explícito” no “*Villancico VI de Santa Catarina*” (1691); no qual observamos mais uma vez a defesa da busca do conhecimento humano: “De una mujer se convencen todos los sabios de Egipto, para prueba de que el sexo no es esencia en lo entendido” (LA CRUZ, 2000, p. 9-12).

A representação do feminismo/protofeminismo de Juana Inés de la Cruz foi o desafio de manifestar-se através dos seus escritos. Sob esse viés cita-se a Morris (1999, p. 36), “Uno de los grandes desafíos para la mayoría de las críticas feministas ha sido justamente combinar esta lucha política con buena crítica literaria”. Podemos inferir assim que a crítica literária oferece ao leitor ferramentas que permitem novas considerações de um texto, dando ao mesmo tempo lugar a novas perspectivas ideológicas que necessariamente vão influenciar nas diversas interpretações de uma obra, pois para Morris:

Al ser el género masculino el preponderante y normativo tiene este la autoridad de la verdad y da voz a una perspectiva general y dominante de una obra. Por ese motivo es necesario releer textos y dar así lugar a nuevas lecturas que abran espacio a la perspectiva y visión de la mujer. De esa manera se van a revelar los estereotipos en los cuales se basan las interpretaciones masculinas, iluminando los temores y ansiedades que sienten en relación a la mujer (MORRIS, 1993, p. 18-20).

Falamos do profeminismo de sóror Juana Inés de la Cruz desde uma perspectiva contemporânea; porém, quando nos detemos a pensar no feminismo desde as particularidades do século XVII novo-hispano, os valores de ambas as sociedades são diferentes, ou melhor, são opostos. Nesse aspecto nos indagariamos: como não usaria uma mulher pensante a escritura como arma quando seu mundo implicava tão poucas opções de vida? Nesse contexto, referenciamos o convento e o matrimônio. Sob essa perspectiva, citamos Gómez, (1986, p. 690):

Si el feminismo, en su expresión moderna, presupone la participación activa de las mujeres en la esfera pública, la de Sor Juana Inés de la Cruz es, por un lado, una voz única, diferente de la del resto de las monjas de su época y, por otro, una voz individual que parte de intra-muros aunque se haga oír en el palacio virreinal y allende el océano.

Nesse sentido, compreendemos que as únicas atividades que eram designadas às mulheres com relação à escrita eram as crônicas dos conventos e colégios católicos. Diferentemente às das mulheres que eram editadas com o cunho de manuscritos e “cadernos de mão” que os confessores usavam como material litúrgico, as crônicas dos frades e das altas hierarquias eclesiásticas eram publicadas. As únicas exceções que houve até hoje foram as de Santa Teresa e as de sóror Juana Inés de la Cruz.

Ultrapassando os limites que eram atribuídos às mulheres de sua época, e, fundamentalmente os das religiosas, Juana Inés de la Cruz se impôs na defesa da igualdade de capacidade racional e intelectual entre homens e mulheres, empregando uma voz que denunciou e repugnou a lei do silêncio imposta às mulheres. Gómez acrescenta que o ingresso no convento, além de representar uma eminente “liberdade” para o acesso aos estudos, representou concomitante uma possível fuga à ideia do matrimônio:

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 impertinencias de mi genio, que eran de vivir sola, y de no querer ocupación obligatoria que embarazase la libertad que impidiese seguir el sosegado silencio de mis libros [...] (GÓMEZ, 1986, p. 691).

Paz (1992, p.114) descreve que Juana Inés de la Cruz teve que se ajustar aos princípios e normas eclesiásticas, deixando de escrever principalmente suas comédias e vilancetes por conta da incompatibilidade da disciplina do convento. Para o autor, não se sabe com precisão a verdadeira razão de haver abandonado a escrita não religiosa, mas podemos levantar duas possibilidades: um grupo de críticos acredita que a renúncia da freira jerônima do meio mundano foi porque queria prosseguir seu caminho de espiritualidade perfeita. Outro grupo acredita que foi devido ao assédio de várias autoridades do meio eclesiástico que a fizeram afastar-se de sua vocação de mulher intelectual. Entretanto, a autora aceitou com humildade, recolhendo-se apenas ao meio espiritual, passando a dedicar-se aos quatro votos religioso: pobreza, castidade, obediência e perpétua clausura.

### 3 A ORIGEM DO BARROCO

*También el barroco se vistió de amor, creó una metafísica amorosa, se recreó en la muerte y revistió de encarnadura lo cotidiano.*

*(Octavio Paz, 1989)*

O estudo dos aspectos relacionados à obra de sóror Juana Inés de la Cruz não poderia ser possível sem vinculá-lo à estética barroca, uma vez que nosso objetivo é justificado por investigar sua escrita filosófica e teológica em um ambiente do século XVII, em plena época barroca, em que reuniu uma notável erudição filosófica e teológica, manifestada em sua obra. Faz-se mister destacar que seu saber filosófico não era usual por religiosas daquele tempo.

Portanto, queremos destacar que é imprescindível para a análise da *Carta Atenagórica* a contextualização da corrente barroca, e o conhecimento profundo sobre sóror Juana Inés de la Cruz, sua obra e a época barroca da “*novohispana*”. A partir dessa perspectiva, adentramos não só na História, mas, no “devir” da sociedade do século XVII, segundo Jorge Volpi (1996, p. 73).

No que tange ao aspecto de estudar o Barroco hispano-americano sem deixar de encionar a figura exponente de Juana Inés de la Cruz, é válido ressaltar que Puccini, em seu prefácio (*Una mujer en soledad, 1997*), não a vinculou essencialmente aos preceitos e vieses da fé; ao contrário de muitos críticos e estudiosos das obras sorjuanistas, Puccini não considerou como prioridade a questão da fé da autora, pois segundo sua escritura barroca não admite definições absolutas, mas, sobretudo características de ambiguidade, conforme define Puccini (1997, p. 8):

Apesar de ello, siempre pensé que había sido mujer de sincerísima fe, capa de anteponer a todo, a veces quizás para defenderse, el conocimiento de la teología; y pienso, como Octavio Paz, el cual entra a menudo en polemica con otros críticos católicos”, que para la verdadera comprensión de la extraordinaria personalidad y de la ejemplar escritura de Sor Juana Inés de la Cruz no conviene superponerle ningún velo, sea devoto o laico, y en cualquier caso preconcebido, cual si se tratase de una ecrencia, en ambos casos ideológica.

#### 3.1 Etimologia

A etimologia da palavra “barroco” entende-se que provém de “pérola irregular ou imperfeita”, vocábulo até então de origem ambígua, uma vez que possibilita se derivar do português antigo, do francês, do espanhol ou do árabe. De acordo com Spinelli (1928, p. 128)

há outra definição que parece ter origem na mitologia grega, a mnemotécnica - “Barroco”, em que aparecem os titãs e as titânides, entidades que enfrentaram Zeus e os demais deuses do Olimpo na sua ascensão ao poder. Outros oponentes foram os gigantes, Tifão e Oríon.

A partir dessa descrição, Spinelli enfatiza que em relação às concepções artísticas dos diversos poemas gregos da Idade Clássica sobre a guerra entre os deuses e os titãs, apenas um texto sobreviveu: a Teogonia, poema mitológico de 1022 versos hexâmetros escrito por Hesíodo no século VIII a.C., no qual o narrador é o próprio poeta.

O autor revela também que tal poema se constitui no mito cosmogônico - descrição da origem do mundo - dos gregos, que se desenvolve com as gerações dos deuses e dos homens, em que no final se originam os heróis. Nesse contexto, há um ensaio sobre a música feito a Plutarco, em que se menciona um poema épico perdido intitulado Titanomaquia, que significa "Guerra dos Titãs". É válido ressaltar que os titãs tinham papel fundamental nos poemas atribuídos a Orfeu e por sua vez, eram divindades muito antigas consideradas "proto-deuses" - primeiros deuses - que, por alguma razão tiveram vigência dentro dos mitos gregos clássicos e eram considerados deuses descendentes de Urano.

La Canal (1983) afirma que o vocábulo “Barroco” também foi usado pelos escolásticos originando um silogismo, o que daria ao vocábulo um sentido pejorativo de raciocínio estranho, que confunde o falso com o verdadeiro. Para ele, rapidamente a palavra foi incorporada às línguas francesa e italiana, porém 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.

Ainda conforme este estudioso, na Itália, seu local de origem, por muito tempo o Barroco foi visto como o período em que a arte chegou a seu nível mais baixo, avaliada como pesada, artificial, de mau gosto e dada a extravagâncias e contorções injustificáveis e incompreensíveis.

Somente a partir de meados do século XIX, o Barroco passou a ter maior substantivação, quando estudado por dois suíços: o historiador e professor de História da Arte Jacob Burckhardt e de um dos historiadores mais influentes de arte, seu discípulo, Heirich Wölfflin<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Heirich Wölfflin- foi um escritor, filósofo, crítico e historiador da arte suíço, um dos mais influentes historiadores da arte do século XX. Autor de livros consagrados, tais como: A Arte Clássica, Conceitos Fundamentais da História da Arte e Renascença e Barroco. Sua formação se deu em Basileia, Munique e Berlim. Em Basileia foi aluno e discípulo de Jakob Burckhardt. Lecionou na Universidade de Berlim, Universidade de Munique e Universidade de Zurique, além da Universidade de Basileia. Adotou o que foi chamado de “método formalista”, que parte da teoria da “pura-visualidade” (Argan e Fagiolo,1994). Aplicando pares opositivos, aos quais reduziu a alguns fundamentais: linear e pictórico; unidade e pluralidade; plano e profundidade; forma

Wölfflin (1888) apud Herrador (2004, p. 10), descreve que no Barroco havia 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 - conceitos que se opunham ao Renascimento.

Como seu foco eram as artes visuais, para Wölfflin, o barroco despertava um forte desejo de atingir uma unidade sintética em suas obras, coordenando e subordinando os elementos díspares e resultando na reflexão e na busca de elementos mais eficientes.

### 3.2 O Barroco e sua História

A partir dos estudos de Dor's (2013), em sua obra *Lo Barroco*, o primeiro Barroco teve sua origem na arte italiana, especialmente na Roma dos finais do século XVI. O desejo universalista inspirou a vários artistas em suas reações contra o anticlassicismo. Segundo o autor, os primeiros artistas que encabeçaram este primeiro barroco foram: Annibale Carracci e Carravaggio. Para este último artista, o barroco teve estilos puramente artísticos, através de quadros com influências humanistas de Miguel Ángel, em pleno Renascimento, retratando personagens reais, tirados da vida diária do cotidiano e também de cenas apaixonantes, contendo temas mitológicos e religiosos.

Dor's(2013) evidencia ainda que a escola de Carracci tentou transpor a arte como princípio de clareza e equilíbrio do Renascimento. Um terceiro barroco, chamado “alto barroco”, apareceu em Roma em 1630, considerado como o estilo mais característico do século XVII, por seu energético e exuberante dramatismo.

No entanto, para este autor, apesar de ser um estilo artístico, há pesquisadores que consideram o Barroco não apenas com esta função, mas como um período histórico, sociológico e religioso; como uma forma de entender o mundo, o homem e Deus, que persiste em um estilo que transcreve a civilização clássica mitológica, por meio de uma criação artística que expõe o contexto social e cultural.

A partir de tais perspectivas, podemos inferir que o barroco seja uma tendência artística do Renascimento, atrelada à irregularidade, aos paradoxos, exageros, formas difíceis de compreender, pouco naturais que expressavam a consciência de um povo que viveu suas crises, contrastes sociais, a fome, a guerra, a miséria. Portanto, consequências sociais e políticas dos finais do século XVI influenciaram também na literatura, que, desta forma

---

fechada e forma aberta; e clareza e obscuridade. Ambos estudiosos foram citados por Rosario Aguita Herrador, em sua obra *El arte barroco español*, publicada em 2004.

refletiu no homem barroco, o qual trouxe consigo a dualidade resultante da fusão desses contrastes sociais, políticos e religiosos.

Nesse aspecto Paz (1988) apud Panofsky (1968, p. 75) assinala que “é muito difícil separar as características realmente novas e diferentes da soma total dessa literatura e quase impossível considerá-las em um só conceito”.

Maravall (1997) comenta que há uma distinção do barroco vivenciado nos países protestantes e o barroco dos países católicos, barroco da Contrarreforma. Para ele, a orientação da Igreja era produzir uma arte que interagisse com o povo, baseada em apelos, emocionalidade intensa e sensacionalismos com influência na arte. Assim, o surgimento do Barroco dá-se através dessa ambientação ambígua, com preconização da fé, porém utilizando-se de imagens naturalistas, de recursos dramáticos de grandes efeitos ilusionistas - como os grandes painéis no teto das igrejas, com visões do paraíso, e a figuração de anjos e santos - percebe-se um apelo visual e emotivo para sensibilizar o povo leigo, inculto à piedade e devoção. Inicialmente, para Maravall (1997), o barroco não é “conceito de estilo”, como muito se tem difundido no Brasil, mas um “conceito de época”, pois ele não pode se repetir em “múltiplas fases da história humana”.

Apesar disso, sua amplitude geográfica é significativa: a cultura barroca pode ser encontrada em países americanos sobre os quais repercutiram as condições culturais europeias do século XVII. Maravall não exclui a possibilidade de uma cultura estar aberta e receber “correntes exóticas, que contam entre seus elementos com uma mobilidade geográfica”, mas, neste caso, “não se trata propriamente de um parentesco intracultural, mas de contribuições isoladas que se integram em conjuntos diferentes” (MARAVALL, 1997, p. 42-43).

Sobre esses vieses do Barroco, cita-se Maravall (1997) que em sua obra *A cultura do Barroco*, ele evidencia essa “corrente literária” sob várias óticas, no entanto deixa claro sua posição de que o Barroco não pode ser tomado ou visto aleatoriamente. Segundo ele, podemos falar de ciência barroca, de arte barroca, de economia barroca, de política barroca, e assim por diante; pode haver correspondência entre elementos externos ou formais que ocorram nesses campos, mas a pintura barroca, a economia barroca etc., só podem ser referidas quando as manifestações que recebem aquele termo, como ele sugere:

[...] se desenvolvem em uma mesma situação, sob a ação de iguais condições, respondendo às mesmas necessidades vitais, sofrendo uma inegável influência modificadora por parte dos outros fatores, cada uma delas é assim alterada, em dependência, pois, do conjunto da época, a qual não se refere às mudanças observadas (MARAVALL, 1997, p. 45).

Nessa perspectiva, Maravall também comenta que a arte da formação barroca pode ser evidenciada através das monarquias absolutistas, nos palácios monumentais para exibir o poder e a grandeza da riqueza dos Estados centralizados, a exemplo, temos o Palácio de Versalhes que Luís XV construiu na França.

Segundo esse autor, a burguesia passou a se afirmar economicamente, expandindo seu mercado para as artes e abrindo espaço em diferentes estéticas da nobreza através de escolas barrocas associadas ao realismo. Para ele, outro viés para a expansão e ampliação cultural foi a exploração do desenvolvimento da ciência, nesse aspecto a filosofia passou a ter uma fundamental importância. No que tange à economia, houve a formação do mercado internacional voltado para o desenvolvimento da economia colonial das Américas e do Oriente, com base na mão de obra escrava e a exploração de metais como: o ouro, a prata e o diamante das colônias da Europa, momento em que as relações sociais e políticas do continente financiaram o nascimento e o crescimento artístico.

O historiador aponta ainda que, durante os séculos XVII e XVIII, o Barroco configurou-se como um processo de mudanças na vida política europeia, com conflitos; entre os anos de 1562 a 1575, não houve paz na Europa. De 1618 a 1648, houve a Guerra dos Trinta anos envolvendo nove estados europeus, motivados por uma disputa entre católicos e protestantes.

Sob esse enfoque, cabe ressaltar que várias ciências como a filosofia moral trataram de pesquisar a natureza de motivação para a descoberta da melhor doutrinação religiosa. Concernente ao pressuposto, Maravall (1997) acresce que, para conhecer o íntimo e dominar homens e sua natureza social mais facilmente, a cultura da época se beneficiava do autoconhecimento e autodomínio, empregando estratégias táticas para controlar e dominar a massa.

Assim, o Barroco inseriu-se em um mundo de transformações ora artísticas, intelectuais, ora do campo das ciências, o que se manifestou claramente através da pintura, da arte e da literatura, que descrevia a morte em detalhes para a compreensão da condição e da existência humana, divulgando por meio de figuras em livros científicos, o que seguramente foi exposto por meio da criação das artes por muitos artistas da época.

Nesse contexto mais uma vez, cabe ressaltar as figuras importantes não somente das artes plásticas e pinturas, como já mencionamos, mas, sobretudo dos artistas e autores que de certa forma foram exponenciais para o processo de formação da escrita barroca, que ultrapassaram as barreiras de sua época, evidenciando-se em vários campos do saber, através de obras que dialogavam com o mundo e a existência interior humana.



Nesse contexto, cabe destacar a importância e a presença da escrita feminina de Juana Inés de la Cruz, pois, por meio de seu estudo, conseguimos vislumbrar a características não apenas concernentes ao Barroco, mas à escrita que perfilava aspectos do paradoxo e da ambiguidade psicológica vivenciada pelo homem do século XVII, que segundo Puccini (1997, p. 9, tradução nossa):

Adquiriu discreta fama com o nome de Sórora Juana Inés de la Cruz, a tentação suprema está no novelesco: deixar-se arrastar pela fascinação que claramente emana da pessoa histórica e a obra escrita e entregar-se a ilações sobre alguns dados inseguros e às vezes misteriosos de sua existência, até deduzir um personagem complexo, enigmático, inadaptado, às margens da psicologia e da ficção literária.

Concernente ao exposto, Maravall (2004, p. 55) afirma que, a partir das ideias do Barroco, o interesse em conhecer a condição humana e o porquê de sua existência impulsionaram o estudo também pela psicologia. A partir de então, toda a atmosfera barroca renascentista foi perfilada pelo espírito científico, que fortaleceu uma nova tendência do século XVII: o academicismo, novo método de ensino que se centrava no estudo e nas pesquisas racionalistas, o que prevaleceria em toda a arte europeia pelos séculos seguintes. Para ele, o século XVII foi tomado pela onda da disseminação das academias, que elevou o status científico e profissional dos artistas e intelectuais.

Podemos inferir, a partir das perspectivas dos referidos teóricos, que o Barroco é considerado, por muitos críticos, mais do que um estilo artístico particular; trata-se de um princípio constante na história da arte e da cultura que evidencia as contraposições do exagero, exuberância, drama e teatro, embora com reminiscências do clássico, pode ser vislumbrado por diversas óticas e diferentes maneiras.

Ao contrário das concepções dos modelos clássicos, observamos que o Barroco representava uma característica extremamente exagerada, dando ênfase à emoção, ao drama, ao movimento ostentoso e teatral, ligado ao ornamento complexo e virtuosíssimo, registrando formas imperfeitas naturais associadas à liberdade artística da experimentação da realidade com o mundo exterior e interior.

Quanto a estes últimos aspectos - mundo exterior e interior – entendemos ainda que estejam associados ao mundo das contradições sociais, culturais e, sobretudo existenciais que vivia o homem do século XVII.

Acrescentamos que tais perspectivas de exteriorização do exagero, do drama não foram somente evidenciado quanto ao aspecto abstrato, ou psicológico, mas através da percepção no que diz respeito à obra artística concreta, pois também era explicitada nas grandes construções

urbanas de palácios, teatros e igrejas, que levavam o apreciador a uma catarse retórica exuberante e impactante.

Nicolau Sevcenko<sup>4</sup> (1985. p. 66), por exemplo, enfatiza que não devemos analisar nenhuma obra barroca de forma apropriada desvinculada de seu contexto histórico, político e social. Segundo o historiador, embora o Barroco tenha se manifestado em várias áreas do conhecimento como a Ética, a Psicologia, a Política, a Ideologia social e a História, cabe ressaltar que ainda assim traz consigo um período histórico.

No entanto, a partir do exposto pelos estudiosos mencionados nesta pesquisa, podemos concluir que a expressão cultural das obras artísticas e as características estéticas e formais do Barroco são uma contraposição das formas da escola clássica. As artes do século XVII parecem ter pouco a ver com o modelo clássico, embora saibamos que os precedentes do Barroco são o Maneirismo e o Renascimento.

Sevcenko (1985) destaca que a principal expressão cultural de nossa história se encontra no teatro, amplamente difundido no reinado de Elizabeth I e coroado pelas obras de Willian Shakespeare que em Hamlet: “[...] coloca dúvidas sobre a eficácia da razão e da racionalidade, num prenúncio já da arte maneirista, que sucede ao Renascimento” (SEVCENKO, 1985. p. 45).

Percebemos, no entanto, que o Barroco, apesar da diferença dos modelos clássicos, foi enriquecido por uma compreensão mais profunda e uma apreciação maior. Enquanto os modelos clássicos buscavam criar, por meio da arte, um mundo de formas idealizadas e purificadas das imperfeições individuais, e ainda que esses modelos clássicos tivessem servido de referência para o Barroco, este por sua vez, buscava através das formas artísticas uma interpretação anti-clássica, pois se fundamentava na ênfase da emoção, no drama, no movimento, no ostentoso e no teatral, através da ligação com o ornamental, virtuosismo; no registro de formas com suas imperfeições naturais; na experimentação da realidade com o mundo transcendental; e na exagerada beleza exibida em construções monumentais de palácios, teatros e igrejas.

Ainda para Sevcenko (1995) apud Massaud (2004), 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

---

<sup>4</sup> Historiador brasileiro, dedicou-se ao estudo da história, com ênfase na cultura brasileira e desenvolvimento social das cidades de São Paulo e Rio de Janeiro. Formou-se na Universidade de São Paulo, onde manteve o cargo de professor de história da cultura, além de membro do Center for Latin American Cultural Studies do King's College da Universidade de Londres. Foi professor visitante também na Universidade de Georgetown (Washington DC), na Universidade de Illinois (Urbana-Champaign) e na Harvard University, nos Estados Unidos.

de todas essas características reside na complexidade de suas definições, por serem estas aplicáveis para alguns outros estilos além do Barroco, fato 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).

Nesse sentido, essas obras devocionais mais revestidas de extraordinária densidade poética, se somariam à parte mais significativa da cultura do Renascimento espanhol, representada pela literatura de Herrera e Cervantes e pelo teatro de Garcilaso de La Vega e Lope de Vega [...]” (SEVCENKO, 1985, p. 70).

Paz (1983), por exemplo, manifesta em suas obras certa predileção pela cultura barroca a ponto de enfatizar que, para rastrear suas origens (as do Barroco), devemos buscar três fontes: o barroco espanhol, o romanticismo e o surrealismo.

Sendo assim, cabe enfatizar que o Barroco rompe com os preceitos da arte clássica e sobrepuja a subjetividade maneirista e afirma-se como estilo artístico, arquitetônico, escultórico e pictórico refletindo, igualmente, toda a carga sócia histórica do homem, cabendo ponderar que:

Embora os primeiros estudiosos do barroco limitavam sua atenção à criação plástica, a um fenômeno formal que eles distinguiam senão como categoria própria das artes visuais: da arquitetura, da pintura, da escultura. Essa posição evoluiria, no entanto, para uma visão global do mesmo fenômeno, que outros estudiosos passariam a identificar também na literatura, no teatro, na música e mesmo em toda a vida social do período, tornando possível falar-se do caráter de uma idade barroca, de uma concepção barroca do mundo, de uma ideologia religiosa do barroco (ÁVILA, 1980, p. 6).

Há ainda estudiosos que preferem observar o Barroco por um viés epistemológico vinculado ao constante processo diacrônico de crescimento artístico. Para Foucault (2007, p. 87), por exemplo, ao invés de encerrar a obra dentro de esquemas que comprometam sua própria autonomia, é preferível levá-la para além de si num ímpeto expansivo, o que afirma permanentemente sua tendência ao inacabamento.

Sendo assim, torna-se perceptível a definição heterogênea do Barroco por parte de seus estudiosos, haja vista que suas abordagens e definições derivam do processo histórico dos vários países e regiões onde esse foi cultivado e pelos estilos e identidades que cada artista adotou.

Ainda que não possamos nos apropriar da ideia da exatidão do fim dessa corrente artística durante o século XIX, compreendemos que em algumas províncias da América e do Brasil, as técnicas e o estilo artístico do Barroco foram conservados até início do século XX. Porém, cabe ressaltar que precisar seu término não é uma ação que possa ser definida.

### 3.3 Contexto Histórico e Literário do Barroco Hispano-Americano

O Barroco hispano-americano, nos países que foram colonizados por espanhóis, principalmente o México, como na América Central e América do Sul, a partir de nossa pesquisa, constatamos que demarcar o Barroco hispano-americano não pode consistir senão em tratar de apreciar na medida do possível quando começam e quando terminam certas tensões humanas que produzem determinadas tendências expressivas que certamente, como qualquer marco histórico, além da memória adquirida ao longo de cada época vivenciada pela humanidade e por se tratar de um estilo estético artístico e literário, seguramente inter-relaciona o sociológico e o exagero do estético.

Buscamos ainda evidenciar a polémica “hispano-criolla” do século XVII e mostrar que, a partir de então, as letras do Barroco hispano-americano passaram a adquirir um caráter bifronte, que permeou a adoção da estética e da difusão dos princípios metropolitanos manifestados também pelo uso do estilo em função de interesses crioulos.

Alguns críticos e estudiosos coincidem no que se referem às origens do Barroco hispano-americano. Alguns deles revelam que suas origens têm influência direta da Igreja Católica, outros que têm influência da Corte e há alguns que acreditam que tenham contribuição até mesmo de uma nova classe artística que se formara: a indígena.

Arce (1976, p. 157), por exemplo, revela que:

Tratar de señalar los orígenes y el término del Barroco literario hispanoamericano es querer poner puertas al campo. Pocos fenómenos culturales han existido en un plano universal tan movedizos como éste, aun admitiendo que ninguno de ellos, incluso los que pretendieron iniciarse con manifiestos u otras declaraciones de principios, es fácilmente encuadrable en fronteras cronológicas.

Em consideração ao que formulou Prat (1968) sobre a história do Barroco hispano-americano, há uma coincidência inicial e um distanciamento posterior do absolutismo estatal e do eclesiástico. Segundo este autor, no período do final do século XVI na Espanha, o Barroco começa com o reinado de Filipe II, em seguida seu filho Filipe III (1598 -1621), seu neto Filipe IV (1621-1665) e seu bisneto Charles II (1665 - 1700). Este seria o declínio político, econômico e militar espanhol, mas o Império permaneceu quase intacto até 1700.

Prat (1968) acrescenta que a monarquia e os privilégios da nobreza foram à falência; estas seriam as primeiras derrotas da infantaria espanhola. No entanto, é o momento de esplendor da literatura espanhola, o chamado Siglo de Oro com a contribuição de autores famosos, tais como: Miguel de Cervantes Saavedra com o romance moderno *Don Quixote* (1605- 1615), Lope de Vega, com a criação do teatro nacional, chamado de "nova comédia"

(1609), Luis de Góngora inova radicalmente a poesia e dissemina *Solicitudes* de Madri líricas e *Polifemo* (1613- 1614), Pedro Calderón de la Barca, Tirso de Molina, Francisco Quevedo e, em seguida, Juana Inés de la Cruz como uma seguidora de todos eles.

Puccini (1997, p.7) afirma que, em decorrência do processo de colonização da América pelos países da Europa como Espanha e Portugal, que eram tipicamente monárquicos e católicos e, sobretudo barrocos, podemos enfatizar que as regiões americanas as quais foram dominadas por estes países incorporaram facilmente a acepção e a ideologia artística barroca com a chegada de artistas europeus, bem como missionários católicos ao Brasil, Peru, Bolívia, Paraguai e México. Dessa pluralidade cultural, surgiu um estilo barroco multiforme, que recebeu também influência da classe popular.

Prat (1968) descreve que o objetivo de converter os índios ao Cristianismo resultou que estes passaram a formar uma nova classe com habilidades e talentos próprios: a de artistas índios e literatos, além de uma miscigenação cultural que emergia: devoção mestiça, cheia de misticismo, superstições, tudo manifestado através do teatro, festas, missas, autos de mistérios entre outras expressões artísticas.

No Peru, as tendências neobarrocas foram marcadas por características de originalidade por causa da contribuição estética do povo inca, que mostrava uma tendência de originalidade mestiça, ornamentação poética, exotismo, excesso visual e alegria.

Com a Contrarreforma na Igreja Católica, houve novas perspectivas e mudanças na Igreja. Aparece então, nesse período, uma nova perspectiva eclesiástica e iconográfica: o surgimento de elementos de emotividade irracional e transformações plásticas de conceitos teológicos - a arte sacra.

Ainda referenciando Prat (1968), na tentativa de persuadir os fiéis através da teorização imagética de santos; pintadas e esculpidas, as obras eram transformadas em peça de cenário do chamado teatro da fé cristã e tinham como o objetivo comover o público e atrair fiéis, surgindo assim a Arte Sacra, fundamentada no jogo imagético com o chamado “sacro monte”, gênero criado pela Igreja e difundido por toda a América.

Sob essa perspectiva, identificamos em nossa pesquisa que a partir desse gênero (Arte Sacra), a Paixão de Cristo é transformada em cenas de teatro dramáticas e piedosas para comover o público, com efeito mimético, e personagens articulados com marionetes, através de gestos e imitações humanas, com roupas, olhos de vidro ou cristal, lágrimas de resina brilhante, dentes e unhas de marfim.

Desenvolve-se, portanto, o Barroco em países da América Latina, permeando todas as manifestações culturais e artísticas. Nesse contexto, cabe ressaltar que o Maneirismo cronologicamente precedia a Renascença e, em seguida, o Barroco.

Por conseguinte, é válido ressaltar que o Barroco também deu origem a outra tendência literária: o Maneirismo, que, segundo Arce (1976), trata-se de uma tendência artística em que as formas difíceis abundam, não natural e ornamentos em formas de arte renascentistas. Para ele a palavra Barroco tinha um sentido pejorativo, ligada à extravagância e exagero; isso significa algo que é estranho; algo que é difícil de compreender; que é muito ornamentado. Diz-se que o termo deriva do português e “Barruecos” em castelhano, que significa uma pedra irregular, expressando a consciência de uma crise, os contrastes sociais, a fome, a guerra, a miséria.

Prat (1968) aponta que nos países hispano-americanos, o Barroco foi um movimento cultural caracterizado pelo gosto por formas difíceis e ornamentos em excesso; não foi considerado como uma escola literária, mas, sobretudo, um estilo literário voltado para as questões sociais e religiosas; foi antropocêntrico, pois também descrevia os problemas existenciais do homem. Diferenciava-se do Barroco português, que era teocêntrico - síntese da tentativa de unir o homem do Renascimento com a tradição religiosa medieval.

Ainda de acordo com os registros de Prat (1968), as questões sociais e políticas do final do século XVI influenciaram a literatura, refletindo assim no homem barroco, que trouxe a dualidade resultante da fusão destes contrastes sociais e aspectos religiosos.

Sendo assim, constatamos que os conceitos que permeiam a origem do Barroco foram caracterizados também pelo choque intercultural latino-americano desde a chegada dos europeus, buscando relacionar a cultura, a história e criação de um estilo para desenvolver um raciocínio. Nesse sentido, podemos inferir que o Barroco foi um "desejo da forma", proposto como uma categoria na história da cultura em geral, que vai além da arte e da literatura: é uma classificação de uma era, ou mais do que isso; o Barroco é, portanto, um estilo que fala em formas que estão escondidas de outras formas; são ambíguas e paradoxais.

Arce (1976) observa que um dos aspectos a serem mencionados em relação ao Seiscentos é a questão do domínio da Espanha sobre Portugal (1580). Tendo alcançado independência somente no século XVII, a Catalunha, também tentava sua independência. Houve nesse período conspirações separatistas em Aragão e Andaluzia, conseqüentemente, veio à tona uma crise econômica entre Portugal e Espanha.

Segundo este estudioso, após as guerras sociais e religiosas do século XVII, a literatura foi desenvolvida em vários países e serviu de base para a literatura moderna. Na

Itália, por exemplo, surgiu a corrente Marinista de Giambattista Marino; na Península Ibérica e nas demais colônias americanas outras vertentes literárias vieram à tona.

Conforme mencionamos, o Barroco hispano-americano era extremamente antropocêntrico, baseado nos problemas existenciais do homem, devido ao período social conturbado. Constatamos assim que, no campo literário, há uma série de questões e temas que definem a imagem do mundo e do homem: a loucura do mundo, melancolia, sensação de instabilidade dos homens e da transitoriedade das coisas, etc. Revitalizar o tema do mundo, que estava de cabeça para baixo, seria representado como um tema engraçado no teatro espanhol. Prat (1968, p. 99, tradução nossa), destaca que:

um dos principais representantes do teatro espanhol foi Lope de Vega, que artisticamente e de forma cômica personificava o mundo como um labirinto, como grande praça ou pousada; e a harmonia dos contrários do conceptista Baltazar Gracián com a tese de que “nossa vida é celebrada de embaraços” [...] o mundo como guerra e homem lobo do próprio homem.

Nesse contexto, faz-se necessário agregar as considerações de Puccini (1997), que destaca a figura exponencial de sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695), como precursora do Barroco hispano-americano.

Para ele, esta autora, além de sua formação religiosa, dentre outros conhecimentos transdisciplinares, tinha uma excelente educação musical – escreveu um *Tratado de Armonía*<sup>5</sup> - que explica sua lírica e seu ritmo melódico. Ele enfatiza que o Barroco hispano-americano teve seu ápice com a presença dessa religiosa. Em sua vida rechaçou o chamado do mundo e o amor, porém sobre este tema trata em grande parte de sua obra, composta também pelo teatro, poesia e outras formas literárias, defendendo sempre a mulher, o que ultrapassou os limites de seu tempo, conforme observa Paz (2005, p. 87):

Sor Juana Inés de la Cruz sobrepasó los límites de la época que le tocó vivir, creciendo con los años como figura literaria. Admirable como escritora en prosa y como poetisa. Escandaliza a la sociedad que la rodeó con su compleja personalidad y con el raro ejemplo de su vida, en la que tuvo que lidiar con las dificultades que parecían insuperables, con intolerancias, envidias y ojerizas de quienes la sabían genial aun sin comprenderla.

Alguns dos biógrafos de sor Juana Inés de la Cruz, mencionados nesta pesquisa coincidiram em suas análises sobre a obra e a identidade artística e literária dessa monja. Um dos que merece destaque nesse contexto do Barroco é o professor de Filosofía romântica, Karl

---

<sup>5</sup> Coletânea que produziu Juana Inés de la Cruz sobre música, no segundo convento por onde viveu- Convento de San Jerónimo, onde segundo Prat (1968, p. 522), fez uma valiosa biblioteca com cerca de quatro mil volumes, dedicando-se ao estudo das mais diversas disciplinas, além da Música, a Matemática, Geografia, Teologia, Filosofia e especialmente a Literatura.

Vossler, que, em seu ensaio *La décima musa de Méjico* Sórora Juana Inés de la Cruz (1934, p. 125) disse:

En la época de descenso de una cultura aparecen, con más frecuencia que en otros tiempos, personalidades que, aunque brillan, ya no realizan nada decisivo. Son como un juego de colores en el cielo nocturno... Así, el idioma español aparece, a fines del siglo XVII, excepcionalmente rico en tales figuras de encanto crepuscular. Calderón de la Barca puede estimarse como el más grande de esta especie. Su fuerza luminosa se refleja aun en el despertar de la España actual. Menos fuerte y menos conocida -el sentido de la historia del espíritu-, rara, sumamente instructiva, se me aparece a su lado la poesía de la monja mejicana sor Juana Inés de la Cruz. Su cultura teológica y literaria, su arte todo, pertenecen al barroco español y revelan lo afectado, el rasgo marchito de tiempos tardíos; no obstante, en su resuelto modo de vivir y en el afán infatigable de querer comunicarse se siente la frescura juvenil de la altiplanicie mejicana.

Segundo Vossler (1934), Juana Inés de la Cruz foi a maior figura das letras hispano-americanas do século XVII, mostrando sua influência do barroco espanhol. Enfrentou a sociedade e os convencionalismos de seu tempo, já que então não era bem visto que uma mulher tivesse atividade intelectual, tampouco publicasse escritos e tivesse autonomia em seu pensamento.

Ele descreve ainda que sórora Juana Inés de la Cruz não só escrevia, mas teve uma grande atividade cultural, tratando de personalidades da cultura, como Carlos de Sigüenza e Góngora; o vice-rei Tomás Antonio de la Cerda, marquês de la Laguna; e sua esposa, Luisa Manrique de Lara, condessa de Paredes.

Na categoria da escrita, Vossler enfatiza a presença inusitada de Juana Inés de la Cruz com versos nos quais se defende contra os homens e que ainda se figuram hoje em dia, em todas as antologias de poesia espanhola e hispano-americana, como resto picaresco da glória de sórora Juana Inés de la Cruz. Para ele, um dos poemas que marcam seu traço “misantrópico” é a redondilha *Hombres necios que acusáis*.

Pero no toda su poesía está tejida en tela tan ligera. Asombro y juegos ingeniosos no duran siempre, y si duran, conducen a una soledad del alma. No obstante su estado claustral y justamente a causa de él, Sor Juana Inés de la Cruz necesitaba la concordancia de ánimo con el mundo que la rodeaba (VOSSLER, 1934, p. 128).

A respeito, vejamos a redondilha: “Hombres necios que acusáis a la mujer sin razón, sin ver que sois la ocasión de lo mismo que culpáis. Si con ansia sin igual solicitáis su desdén, ¿por qué queréis que obren bien si las incitáis al mal? [...]” (LA CRUZ, 2000 apud LA CANAL, 1998, p. 249).

no-americano traduzia uma arte poética do exotismo, excesso visual e alegria. Além dos escritos, a arquitetura foi um marco desse período.



Arce (1976) descreve que durante os séculos XVII e XVIII, a arquitetura barroca hispano-americana seguiu o modelo estabelecido pela Espanha. Entretanto o meio físico, as diferenças de materiais disponíveis nas diversas áreas geográficas e a herança das culturas pré-colombianas acabariam diferenciando-o do Barroco da Península Ibérica. A frequência de terremotos em algumas zonas, como México, Guatemala e Peru, obrigou os arquitetos a desenvolver técnicas de construção resistentes aos movimentos sísmicos. Por isto, o Barroco da Hispano-América é principalmente decorativo e não apresenta as mesmas características estruturais que o Barroco espanhol. Uma de suas características mais marcantes é a *fachada-retablo*<sup>6</sup>.

### 3.4 O Novo Conceito literário - do Barroco ao Barroquismo

Para Pfandl (1998) apud La Canal (1929), nem todos os escritores desse período na Europa e nas colônias americanas foram considerados poetas de primeira classe. Os mesmos se apresentaram sob uma luz diferente, porém considerados "representantes de uma nova ideologia". Contudo, as características tradicionais do Barroco como Gongorismo, Culteranismo, o Maneirismo perderam seu caráter inteiramente negativo. O caráter artístico desse período passou a ser entendido melhor com as obras de Góngora e Bocanegra, Sor Juana Inés de la Cruz e Sigüenza.

Nesse contexto, é preciso observar as obras artísticas sob a compreensão não somente da intenção das fraquezas e aspectos negativos, mas sob o viés da criatividade no desenvolvimento do espírito humano.

Sob esse aspecto, é relevante mencionar que os valores positivos do Barroco passam a ser acessíveis quando sabemos exatamente o que ele representa, independentemente dos juízos negativos descritos anteriormente.

Julio Jimenez Rueda<sup>7</sup> (1896), em seu prefácio notável para o trabalho de Sor Juana Inés de la Cruz, *Los empeños de una casa*”, evidencia a nova concepção do Barroco - o Barroquismo, como uma consequência do estilo barroco que prevaleceu em todas as manifestações de caráter social e espiritual.

O Barroco, no século XVII, destacou tanto a poesia, quanto a pintura, a arquitetura, o teatro e até a filosofia. Woelfflin (2011, p. 32) descreve que o Barroco não possuía nenhuma

<sup>6</sup> Fachada que repete no exterior de um templo a esplêndida decoração do interior, a ausência do ouro, a presença de cores vivas que se consegue com pedras, tijolos, gessaria, madeira policromada e azulejos.

<sup>7</sup> Foi advogado, escritor, dramaturgo e diplomático mexicano. Foi estudioso do barroco mexicano escreveu sobre Sor Juana Inés de la Cruz na obra *Santa Teresa y Sor Juana Inés de la Cruz, un paralelo imposible* (1943) (México, D. F., 10 de abril de 1896, ibidem, 25 de junho de 1960).

teoria. Seu fundamento estava composto dos elementos mais diferentes, correndo sempre o risco de se submeter a influências alheias e bizarras. Segundo ele, o Barroco é o adjetivo de arquitetura e uma modalidade do bizarro, é como um refinamento e superlativo de abuso, do ridículo em excesso.

Woelfflin ressalta também que essas influências são a causa de que se encontram também muitos elementos humanistas nos poetas barrocos, embora com elemento harmônico e rigidamente formal de latinismo humanista forme um contraste absoluto com atitudes do Barroquismo.

Prat (1968) descreve que a origem do Barroquismo perpassa pela evolução, desde o misticismo espanhol do Século de Ouro, até o período do Barroco mexicano. Suas características se fundamentam nas múltiplas poesias dedicadas à Virgem de Guadalupe, nas poesias de Luís de Sandoval e Zapata; tais obras apresentaram uma característica do misticismo genuíno, mesclando o alegorismo, o simbolismo mais ou menos superficial, externo, o Culteranismo, tratando de conciliar o profano e o sagrado, o misterioso com as tradições da mitologia pagã e a poesia greco-romana.

Peña (1940) cita em sua obra *Historia de la literatura mexicana* que os gênios da escrita do Barroco eram tão vivos que aos onze ou doze anos já sabiam escrever em latim, faziam versos como os homens famosos da Itália, por isso não era correto dizer que o conhecimento dos escritores clássicos não podia enfrentar certas aberrações do Barroquismo; ao contrário, a literatura antiga estava sendo posta a serviço do pensamento barroco, enriquecendo de maneira ampla a cultura e a erudição profunda dos autores.

A partir dos argumentos acima descritos, é válido ressaltar que o foco do nosso objeto sobre *A carta Atenagórica* está respaldado em perfilar as características da escrita da dissertação crítica em prosa, através de uma voz feminina no contexto do século XVII. Compreendemos, a esse respeito, como um traço característico da nova concepção do Barroco: o Barroquismo, em que percebemos, nesse contexto, que os elementos característicos foram as constituições dos motivos bíblicos. La canal (1988), destaca que as obras DE Juna Inésa de la Cruz, como, *El Cantar de los Cantares*, *Los Salmos*, *Los milagros del Nuevo Testamento*, e, em especial, a *Carta Atenagórica* como as obras que se serviram de alegorias, e o simbolismo que chegou a ser uma forma de expressão particularmente favorecida ao Barroquismo.

Entretanto, a transição do Barroco ao Barroquismo está centrada na grande contribuição da própria Igreja Católica, através também do estilo jesuítico. Os jesuítas foram os responsáveis pela Contrarreforma; abriram novos caminhos à vida e à arte, eles foram os

que também, durante um século na Itália, na França e Alemanha, propagaram e fomentaram o magnífico florescimento da arquitetura barroco-eclésiástica.

¿Cuál es el último fin del barroco? Si logramos hallar una fórmula que explique la "Quinta esencia" del Barroquismo, podemos esperar acercarnos otro paso a nuestro problema literario [...] la era barroca trata de pintar en todas sus emanaciones. Los edificios son pinturas en piedra, y nuestro juicio sobre el lenguaje conceptista de Sigüenza y Góngora, de Sor Juana Inés de la Cruz, de Pedro Muñoz de Castro sería más justo, si siempre tuviésemos en cuenta que los poetas trataron de crear más bien una pintura que una combinación de palabras (PFANDL, 1998 apud LA CANAL, 1929).

As considerações de Prat (1968) nos revela que a música, a arquitetura, a literatura, a filosofia, a pintura e o teatro apresentaram uma nova característica artística com o advento do Barroquismo. As transformações ocorridas no meio sociocultural e artístico dessa época viabilizaram a definição do Barroquismo como uma intenção de transformar as manifestações do espírito humano em movimentos pitorescos. Chegamos assim a um entendimento mais intenso de muitos fenômenos literários e particularmente de muitos títulos de livros.

Schimhuber (1996) categoriza esse período de transição - Barroco ao Barroquismo, como o provento de duas correntes: o Barroco e o maneirismo, em que aparece a figura de uma personagem que está inserida nas duas vertentes - sóror Juana Inés de la Cruz, uma vez que contempla uma linguagem artística retórica, classicista, renascentista, naturalista, romântica e, ao mesmo tempo, vanguardista.

Se, por um lado o advento do Barroquismo trouxe mudanças no meio cultural, por outro, essa transição era rejeitada pela Igreja, pois, segundo Paz (1983), representava uma origem pagã, considerada uma influência corruptora e enganosa. No entanto, havia ainda a presença da transição do maneirismo ao Barroco, uma vez que se encontravam traços barrocos no maneirismo e vice-versa.

Convém ressaltar que, segundo Paz (1983, p. 75), era preciso separar o maneirismo do Barroco; primeiro porque o maneirismo é consequência do Renascimento, tanto em sua forma quanto em seu conteúdo e estilo estético, ao mesmo tempo não se pode negar que é o precedente necessário do Barroco.

Paz ressalta ainda que não nos devemos prender às diferenças entre ambos os estilos, tendo em vista que às vezes seus traços fronteiros se confundem. Há, no entanto, uma indefinição quanto sua linha divisória, conforme revela o famoso poema de Gorostiza (1977, p. 55), “no es agua ni arena/ la orilla del mar”<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> “Não é água nem areia/ a beira do mar”.

Na história da literatura ocidental, conforme Paz (1983), as tendências maneiristas e classicistas revelaram as mudanças nos estilos desde Licofrón<sup>9</sup> até Mallarmé e Pound. A história da arte foi marcada por trajetórias que corresponderam a épocas de crise e mesmo assim assumiram diferentes expressões, mediante o subjetivismo e diferentes expressões que assumiram tanto o Maneirismo, quanto o Barroquismo, o Romantismo, o Simbolismo e o Vanguardismo.

Nesse sentido, para Paz (1983), a poética barroca e a vanguardista não influenciam uma sobre a outra. Segundo ele, o poeta barroco quer maravilhar e assombrar ao mesmo tempo; quer descobrir relações secretas entre as coisas; nesse aspecto induz que o Barroco provenha do Maneirismo e a Vanguarda do Romantismo, reconhece que o Barroco e a Vanguarda são dois conceitos que se configuram em uma harmonia de contrários: enquanto o Barroco representa a arte da metamorfose do objeto; a poética romântica a negação do objeto pela paixão da ironia, o sujeito desaparece no objeto barroco. O Romantismo é expansão; o Barroco, implosão; o poema romântico é tempo derramado; o Barroco, tempo congelado. Segundo ele, só houve um poeta que conseguiu abranger todas essas características: sóror Juana Inés de la Cruz, que está inserida nesse contexto e surpreende até os dias de hoje.

Em suma, percebemos que o Barroquismo preocupou-se com a forma e o preciosismo linguístico, demonstração de erudição, a ornamentação como parte fundamental do discurso através de utilização permanente de figuras de linguagem e outros artifícios retóricos, como a metáfora, a elipse, a antítese, o paradoxo e a hipérbole. Não podemos deixar de mencionar que, em especial, a escrita do Barroquismo desse período, centrava-se, para além das temáticas religiosas, no cotidiano e abordava temas do naturalismo e da crítica social; enquanto que o Barroco diferenciava-se do Barroquismo, pois primava pela escrita do idealismo cavalheiresco, como por exemplo, a criação do gênero novela picaresca e a novela da literatura universal *Don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes, obra cuja primeira escrita foi considerada maneirista, e a segunda, barroca.

### **3.5 O Barroco Hispano-Americano e seus Principais Representantes**

A conquista da América colaborou para o surgimento de um novo gênero: as crônicas, como as de Frei Bartolomé de las Casas e as do inca Garcilaso de la Vega.

---

<sup>9</sup> Licofrón ou Licofronte de Calcis foi um poeta grego do século III a. C.

Conforme Paz (1983), os estilos artísticos hispano-americanos sempre foram transnacionais e o Barroco o foi fortemente, tendo a estética barroca assumido todos os particularismos e as exceções - entre as quais temos como exemplo a obra *O vestido de plumas mexicano*, de Góngora - que assumiu uma estética da estranheza.

Surgem autores como San Juan de la Cruz, Santa Teresa de Ávila, que exprimiam o culto da mística e da ascética, e sóror Juana Inés de la Cruz, com uma poética mística e irreverente.

Para Prat (1968), do ponto de vista literário, a poesia novo-hispânica ainda permanecia com o reflexo do conturbado período do século XVI. Seu modelo de escrita retórica barroca foi traduzido pela síntese da coexistência de dois fluxos: o conceptismo e o culteranismo - dois estilos opostos, que coincidem quanto ao grau de formalidade.

O conceptismo abordado por Prat (1968), por exemplo, é tratado como um estilo barroco nascido na Espanha e presente nos anos XVI e XVII, caracterizado pelo logicismo e agudeza do pensamento, concisão, uso intensivo de conceitos, imagens de persuasão racional entre outros traços, serviu aos propósitos da Contrarreforma. Enquanto que o culteranismo é um estilo literário pertencente ao Barroco espanhol que priorizava o culto de formas requintadas, frases com exagero, formas rebuscadas, intensificando os elementos sensoriais, e preocupado com a preciosidade e artificialidade formal de efeitos rítmicos e musicais da linguagem, com longo uso de metáforas, antíteses, hipérboles, perífrases e inversão na ordem dos constituintes das frases.

Na obra *Carta Atenagórica*- nosso objeto de estudo, percebemos com clareza a utilização dessas características citadas anteriormente, o uso desse jogo de conceitos, a intensificação das expressões, separação do equilíbrio e clareza clássica, a utilização da latinização, da sintaxe e do léxico, às vezes com referências da mitologia clássica, traços pagãos, amplificação parafrástica, uma vez que não pretende explicar, mas deleitar com o exercício intelectual do enigma, o palimpsesto da *Sagrada Escritura*, além, da crítica aguda feita ao *Sermão do Mandado*, Juana Inés de la Cruz utilizou-se de um discurso que não somente contradizia o que pregava o padre Antônio Vieira, mas, sobretudo, as questões políticas eclesiais daquele contexto da literatura hispano-americana.

A poesia hispano-americana, de acordo com Prat (1968), foi transplantada de modelos peninsulares, com influências, sobretudo, de poetas icônicos clericais do teatro como Góngora, Quevedo, Lope de Vega, Calderón de la Barca. Para ele, quanto à forma de escrita, esses poetas se beneficiavam do uso tanto do conceptismo quanto do culteranismo. Essa tendência permanecerá nas obras de Luis de Góngora y Pedro Soto de Rojas e,

posteriormente, nas de sórora Juana Inés de la Cruz. Notamos, por exemplo, os procedimentos culteranos no primeiro verso da *F bula de Polifemo y Galatea*, de Góngora: “Era de mayo la estación florida / en que el metido robador de Europa / -media luna las armas en la frente / y el sol todos los rayos de su pelo / luciente honor del cielo, / en campos de Zafiro pace estrellas [...]” (GÓNGORA, 1932 apud PRAT, 1968, p. 256).

Quanto ao que concerne o conteúdo de tal cita o, observamos o uso do conceptismo, com o uso de jogo formal de palavras paradoxais, baseado na condensac o expressiva que alude ao uso de expressões indecisas, de conclusões e frases ambíguas e linguagem não clara; uma característica que pode ser explicada pela própria ambiguidade do período e tudo o que exija a agudeza conceitual da época.

Os principais representantes desse período artístico citados por Prat (1968) foram: Francisco de Quevedo, Luís Vélez de Guevara e seu *El diablo cojuelo*<sup>10</sup>; a prosa do tipo moralista e satírica de Baltasar Gracián; o teatro de Pedro Calderón de la Barca, com *La vida es sue o*; a comédia criada por Lope de Vega, que corresponde à tendência anticl ssica no final do século XVI e começo de XVII, divulgada por meio da arte de fazer comédias, rompendo com a proposta aristotélica de a o, tempo e espaço.

Durante o século XVII, Prat menciona que as universidades produziam uma espécie de literatura de concurso, em que eram testadas as competências poéticas chamadas “justas” e “palestras”. A moda foi um traço feudal na época, que avaliava não somente o nível das obras poéticas, mas, sobretudo, a prosa sagrada, com caráter de sermão. Nesse critério, aparece a figura feminina de sórora Juana In s de la Cruz, que, por ser mulher, não podia escrever sermões, porém, contrariamente aos preceitos da época, por sua influência na Igreja e por sua intelectualidade, era autorizada em determinados momentos a escrever críticas sobre alguns sermões.

A partir de tal referência, mencionamos a obra *Carta Atenagórica*, como um exemplo c ebre do posicionamento crítico e audacioso de sórora Juana In s de la Cruz, escrita em 1690 no México. De acordo com La Canal (1988), Atenagórica significa digna da sabedoria de Ateneia<sup>11</sup>. Tal carta foi escrita em um período traduzido por uma sociedade extremamente conservadora e patriarcal. Sob essa perspectiva, observamos que a autora exerce uma reflexão

<sup>10</sup> Segundo Prat (1968), trata-se de um personagem popular na cultura castelhana do século século XVII e estava presente em refr es e ditos populares e can es. Aparecem frequentemente invoca es ao *Diablo Cojuelo*. A referência mais conhecida é a do dramaturgo Luis Vélez de Guevara, que buscou as andanças deste personagem popular em 1641, junto ao personagem do fidalgo estudante Dom Cleof s Leandro Pérez Zambullo, retratando os vícios e hipocrisias de Madrid da época. O Cojuelo faz constante men o aos refr es ou ditos de Castilha.

<sup>11</sup>   a deusa da guerra, civiliza o, sabedoria, estratégia, das ciências, da justiça e da habilidade. Uma das principais divindades do pante n grego e um dos doze deuses olímpicos.

polêmica e crítica como resposta à leitura do *Sermão do Mandato* de Padre Antônio Vieira. Tal obra foi elaborada por meio de um poder argumentativo retórico, com conceitos de escrita em forma de sermão.

A *Carta Atenagórica* marca o início de uma das maiores produções literárias sorjuanistas, mas, ao mesmo tempo, conforme Paz (1983), o fim; tendo em vista que pouco tempo depois, a poeta passa a adotar novos estilos de escrita, o chamado de “Supererogación”, atitudes e ações executadas além da obrigação. Costa (2016, p. 75) comunga da mesma ideia de Paz quando descreve que o início da decadência de sóror Juana Inés de la Cruz se deu com a publicação da referida Carta.

No entanto, podemos enfatizar que o Barroco hispano-americano herdou muito do modelo literário peninsular e, agregado a ele, o surgimento de personalidades e inovações de gêneros e autores que contribuíram para a constituição da nova era artística e literária. Prat (1968) cita alguns dos principais: na poesia se renova por completo com Lope de Vega, Góngora, Quevedo, e como uma seguidora destes Juana Inés de la Cruz, trazendo as tendências originais preferidas por quase todos os autores: o conceptismo, o culteranismo, também conhecido como gongorismo, sendo Gongora seu criador, com o uso de palavras de beleza formal, uma linguagem inteiramente poética e formal do clássico espanhol; com o uso de hipérbatos, usos incomuns linguísticos, construções alusivas à mitologia greco-latina e a história antiga, etc. A princípio Quevedo é o grande criador desta inovação para literatura espanhola.

Sendo assim, de acordo com a concepção de Prat (1968), as principais obras desse período são *Solitudes* e *Polifemo*, de Góngora; *A la pérdida del rey Don Sebastián* e *La divina pérdida amorosa*, de Lope de Vega; *Contra un juez*, *Del Amor físico y el amor intelectual*, de Quevedo, que se beneficia da herança do conceptismo e do culteranismo, os quais se fizeram presente em suas narrativas; no entanto, a maioria dos autores preferiram seguir o caminho de Cervantes, utilizando uma linguagem mais simples.

Prat relaciona cada categoria literária a seus respectivos autores. Na prosa, graças às novelas exemplares e cavalheirescas de Miguel de Cervantes e às suas obras narrativas, foram obtidas as contribuições para a criação da chamada novela moderna. Tais obras têm como características o enfrentamento entre o herói e a sociedade, com humorismo, paródia, crítica, apresentando uma linguagem narrativa simples, ao invés da poesia. A singularidade de sua estética é muito simples e útil, porém a serviço da novelesca. Seus principais representantes foram: María de Zayas, Tirso de Molina, Lope de Vega e Salas Barbadillo, que descreviam relatos curtos de amor e aventuras, destacando a novela picaresca como *Riconete y Cortadillo*,

que traz a autobiografia de um pícaro e delinquente, relatada de forma realista, abordada por Quevedo; Mateo Alemán com a obra *Gusmán de Alfarache*, construindo uma das novelas mais importantes do gênero e, por último, o professor da prosa barroca: Baltasar Gracián, com a obra máxima da prosa seiscentista: *El Criticón*.

No teatro, a inovação da dramaturgia surgiu com a criação original de Lope de Vega, a quem seguiram os demais dramaturgos do século XVI. Entre os que se destacaram, além de Tirso de Molina e Calderón de la Barca se encontram: Ruiz de Alarcón, Moreto e Rojas Zorrilla.

Tendo em vista as problemáticas sociais vivenciadas no século XVII, nos dramas sacros católicos eram frequentes temas como o sacrifício, o martírio, abstinência, penitência, melancolia e a morte. A apreciação de imagens trágicas e dolorosas representadas em festividades religiosas como Paixão de Cristo, enfim. No drama Barroco, as narrativas aparecem como um processo de causa e efeito.

Prat menciona ainda o teatro sacro, que teve como seu ponto de partida a iniciativa dos jesuítas como estratégias da contrarreforma, como tarefa missionária na América e no Oriente, cuja forma adaptou-se aos costumes locais e incorporou as inovações na arte dramática profana, conforme já mencionamos. Cita Lope de Vega como criador da dramaturgia e da tragicomédia, nas quais apresentava abordagens contra a teoria e a prática clássica e baseava-se apenas em comédias com a apresentação de personagens de baixa ou média condição e final feliz. Por outro lado, evidenciava a tragédia com cenas de personagens elevados e final trágico. Mesclava ambos os gêneros, abrindo o teatro com temas históricos, novelescos ou com qualquer tema que necessitasse de mudanças no tempo e no espaço.

O teatro retratado por Prat (1968) é, portanto, em verso, sempre polimétrico que se adequava às estrofes e situações dramáticas distintas. Suas principais obras foram: *Fuenteovejuna*, *El caballero de Olmedo* (Lope de la Vega), *El burlador de Sevilla*, *El condenado por desconfiado*, *El Don Juan Tenorio* (Tirso de Molina y Gabriel Téllez); *La vida es sueño*, *Alcalde de Zalamea* (Pedro Calderón de la Barca) e *Los empeños de una casa* de sóror Juana Inés de la Cruz.

À proporção que surgiam novos gêneros satíricos, Prat revela que a religião decaía, os ideais clássicos se fortaleciam, consolidando a sensibilidade do Rococó e o pensamento iluminista predominava. No entanto, segundo o mesmo, a crítica observou com frequência – em algumas ocasiões como elogio e em outras como lamento – que o Barroco mexicano exagerasse em seus modelos peninsulares.



Conforme os estudos de Paz (1983), a singularidade da estética do Barroco mexicano correspondia à singularidade histórica e existencial dos crioulos. Havia entre eles 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 estranhos.

Paz (1983) descreve ainda que a literatura do século XVII como minoritária, masculina, douta, conceptualista, engenhosa, conceituosa e extremamente clerical. Enfatiza a palavra falada da cultura do púlpito e da cátedra, mas também da tertúlia. Evidencia a divisão social da “tripartite” nas formas de intercâmbio intelectual entre o sermão na igreja; a lição na sala de aula; a tertúlia na corte e na casa do magnata.

Na Cidade do México durante o século XVII, Paz descreve que, equivocadamente, houve uma correspondência entre a “corte” celestial e a terrena, pois embora o convento ocupasse um lugar intermediário entre a corte e a igreja, por mais que fosse uma instituição essencialmente religiosa, não foi segredo que os conventos, principalmente os conventos de freiras, paradoxalmente, eram também lugares de atividades econômicas e mercantis e de vida mundana.

Observamos, assim, que a intenção da literatura do século XVII não foi propor uma regra que abrisse um novo caminho, mas um gozo que, hoje, às vezes, parece-nos estranho e até mesmo hostil, embora seja sempre interessante e valioso. Quem é capaz de desfrutar de uma catedral barroca, será capaz também de desfrutar de uma poesia barroca, o que não é explicado suficientemente com as denominações de gongorismo ou conceptismo, de decadência ou de transição, mas se desenvolve em plena luz de uma nova evolução do espírito humano: o Barroco e, consecutivamente, o Barroquismo, que foi marcadamente retratado principalmente pelo viés religioso, que é o marco do nosso objeto de estudo.

Podemos assim concluir que a literatura hispano-americana não foi devedora de outras literaturas europeias, senão uma literatura completa com grandes inovações, graças a seus principais autores como pudemos identificar através de suas obras e seus diferentes gêneros literários.

#### 4 O AUTO SACRAMENTAL: um marco na obra sorjuanista

Neste subcapítulo trataremos de descrever um pouco sobre o Auto Sacramental- um dos marcos da obra sorjuanista. Antecedentes nos permitem observar que grande parte da extensão literária de Juana Inés de la Cruz está vinculada a uma retórica estabelecida cuja função é a transmissão de propaganda religiosa e política. Desde seus inícios essa retórica busca identificar alegoria, sacramento e representação teatral para autorizar uma possível “verdade absoluta e inquestionável” do projeto imperial da Nova Espanha. Desta maneira, tanto o auto colonial quanto o peninsular participam do modelo do auto oficial metropolitano.

Assim, constatamos que as loas e os autos sacramentais sorjuanianos, e outras peças dramáticas da época, estabelecem um diálogo crítico com a retórica institucional. Este diálogo abarca os aspectos retórico-alegóricos, semióticos e ideológicos tanto dos textos dramáticos quanto da festividade de *Corpus Christi* e de sua oitava, quando são representadas as peças. Em particular, a *Loa para El divino Narciso*, que incorpora em sua temática e estrutura alegórica o discurso sacramental institucional.

A análise sistemática da fortuna crítica nos permite descrever que o auto sacramental foi originado do teatro religioso, passando primeiro pelos autos de natal, os mistérios e moralidades que, como Menéndez Pelayo sugeriu, na Espanha, eram chamados écloga, farsa, representação, e até tragicomédia alegórica, as quais foram sendo incrementadas com alegorias e simbologias até chegar aos autos sacramentais- forma teatral depurada.

Prat (1968) assinala que as representações religiosas primitivas ainda não eram desempenhadas em datas específicas, ou propriamente definidas no calendário religioso, somente a partir do século XI, os trabalhos passaram a ser mais maduros e complexos, porém não completamente conectados às celebrações religiosas importantes. Somente a partir de 1263, com o reinado de Urbano IV, as celebrações eram feitas nas quintas seguintes à oitava de Pentecostes, celebravam a festividade do Santíssimo Sacramento.

Um Auto Sacramental é, portanto, uma peça teatral de caráter religioso com abordagens e alegorias; em geral com grande aparato cenográfico de imagens com representações humanas. Era apresentada em um ou vários atos e de tema fundamentalmente eucarístico.

Encenado nos templos, em praças públicas e nos pórticos das igrejas, o mais antigo é denominado de "Auto dos Reis Magos". Tinha o objetivo de converter fiéis ao catolicismo. Apresentava-se geralmente no dia de Corpus Christi entre os séculos XVI e XVIII, até ser proibido o gênero em 1765.

As representações de episódios bíblicos, mistérios da religião ou conflitos de caráter moral ou teológico são os temas mais usados. “O auto sacramental é uma composição dramática em uma jornada, alegórica e relacionada geralmente à comunhão” (VALBUENA, 1924 apud LOVELUCK, 1954, p. 12).

Loveluck (1964) apud Ruizn (1954, p. 14), oferece a 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 de festividade de Corpus Christi”

Beuchot (1995) acrescenta que a o objetivo dos autos sacramentais é comunicar as ideias filosóficas e teológicas do Cristianismo. Agrega ainda outro conceito sobre essas 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, ódio ao pecado e o amor à virtude (BEUCHOT, 1995, p. 357).

De acordo com Prat (1968), após o Concílio de Trento, numerosos autores do chamado Século de Ouro Espanhol, escreveram autos com o objetivo de evidenciar o que propunha a Reforma Católica. Os precursores mais importantes desse gênero foram Calderón de la Barca, Tirso Molina, Lope de Vega, e a seguidora de todos eles, Juana Inés de la Cruz.

São notáveis a relevância e a importância que teve a Igreja Católica na consolidação da literatura sacramental, através de seus representantes literários e artísticos como Calderón, Gracián, Vega, Quevedo, sóror Juana Inés de la Cruz etc. No caso de Calderón, por exemplo, o precursor de Juana Inés de la Cruz, a linguagem teatral, embora se utilizasse de uma linguagem com usos e expressões satânicas, percebe-se que era uma consequência doutrinariamente neutra da necessidade de armar o drama como conflito, de ressaltar elementos pitorescos ou sensacionais.

Para Paz (1983), ao contrário, a proeminente presença do diabo na cena do Auto, como na que se scandalizava em Quevedo em uma divertida passagem de *Sueño de la muerte*<sup>12</sup>, é um elemento crucial, um fator estrutural decisivo. Segundo Paz, os autos não são

---

<sup>12</sup> Obra escrita em 1621 e publicada em 1627 em Barcelona. Trata-se de uma das obras mais sombrias e com maior número de alusões ideológicas quevedescas, que evidencia a imagem tradicional da morte, distorcendo o aspecto físico para distanciar-se das superstições de sua época. Na cena, a figura no tribunal da morte constitui

uma escolástica enfeitada com antiguidades poéticas, senão uma teologia construída como poesia, como mito e alegoria, em que observamos que não podemos separar a racionalidade da argumentação do tipo escolástica (a doutrina para ser transmitida a um povo) e a poeticidade das figuras alegóricas, belas e comoventes:

Os autos sacramentais chegaram a conter mesclas de hagiografia piedosamente religiosas e falsamente pagãs, 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).

Uma das primeiras manifestações de linguagem teológica e literária essencialmente crítica, talvez marco de início e fim da história literária de Juana Inés de la Cruz, possivelmente tenha sido a obra já mencionada- *Carta Atenagórica*. A partir dessa autoria, percebemos no eu lírico, não somente seus anseios de rechaçar inquietações e insatisfações para com seu meio social, político e religioso, mas, sobretudo a reprovação da sociedade da qual fazia parte.

No entanto, como não havia liberdade para expressar sua defesa intelectual de mulher libertária no convento, através da uma nova criação artística de Juana Inés de la Cruz, a literatura barroca no México passou a assumir uma nova perspectiva que transitou do idealismo ao realismo; o que de fato poderia ser dito e feito pela sociedade e para a sociedade. Embora a Igreja Católica tenha ditado as imagens específicas e controlado as vidas e os destinos do setor erudito da população feminina, a obra sorjuanista não se vinculava somente aos fundamentos religiosos de sua época. Havia uma necessidade de a poeta externar suas próprias origens mestiças.

A partir de tais contribuições sorjuanistas, Paz (1983) destaca que literatura mexicana passou a ser escrita a partir dos preceitos do mitológico e da visão de miscigenação e das contribuições do indígena mexicano. Tal perspectiva foi evidenciada através de um dos marcos literários de Juana Inés de la Cruz, o auto sacramental, em especial a obra *El divino Narciso*.

Nessa perspectiva, inferimos que sua condição de mexicana explica o gosto pelos contrastes: profano-sagrado, vida-morte, naturalismo-idealismo, apresentados não apenas como uma transição, mas como uma herança do período em que vivia. Nesse aspecto, Puccini

---

uma das inovações mais conhecidas de todos os “Sueños”. É, portanto, uma paródia do tribunal de Deus que aparece no “Sueño” del Juicio.” Aqui, a Morte está rodeada dos elementos mais negativos do carácter humano, como a Inveja e a Avareza, em contraposição aos integrantes do tribunal de Deus. É um elemento moralizante, apesar de seu carácter extremamente profano. Trata-se ainda, da obra mais sexual de toda a série de Quevedo. Ao longo de suas páginas, se encontra uma quantidade de personagens e situações que aludem diretamente à rígida moral sexual da época de Quevedo.

(1997) enfatiza que, a partir de Juana Inés de la Cruz, o barroco cultural no México teve uma força telúrica, foi mais evidente, peculiar e contrastivo que o barroco espanhol.

A partir das descrições de Puccino (1997), o primeiro auto sacramental de sóror Juana Inés de la Cruz foi publicado em Madrid, em 1689 - *El divino Narciso*. A obra é simples, e seus personagens são: a Ninfa Eco, imagem de Satanás, junto a Soberbia e Amor próprio, que querem impedir que Cristo Narciso visse sua imagem refletida na Pastora Naturaleza Humana, pois em sua semelhança a servidão do pecado desapareceria. A Gracia intervém para que a Pastora reflita seu rosto nas águas e seja reconhecida como Divino Narciso; este, por sua vez, apesar das incitações da ninfa Eco, vê na fonte a semelhança dos dois rostos, se apaixona pela Pastora e se entrega a água redentora em morte vicária.

Depois da ocorrida “salvação”, Eco não renuncia a seu papel de tentadora, no entanto a medicina que Cristo deixa são os Sacramentos, a Eucaristia especialmente, o que faz com que Ninfa fique muda para sempre. A obra é executada em todos os mistérios através de entusiasmo e de música.

A riqueza que oferece a linguagem sorjuanista, no auto *El divino Narciso*, traduz uma literatura realista, alegórica, mitológica, filosófica e teológica, dedicada principalmente ao espírito crítico e dramático, para referenciar com intensa veracidade que os homens de todas as classes sociais estão representadas na cena do Auto.

“Nunca mais toda a vida interior converteu-se em espetáculo cênico com tanta vivacidade como nos autos sacramentais” (PFANDL, 1933, p. 483 apud LOVELUCK, 1964, p. xx). O auto Sacramental foi o espelho e o traço marcadamente característico das obras sorjuanistas, o que justifica sua popularidade.

#### **4.1 *El divino Narciso*: algumas premissas indispensáveis**

Como ensina Paz (1992), *El divino Narciso* é um dos autos mais conhecidos e originais de Sor Juana Inés de la Cruz, é, em muitos sentidos, mais que teatro calderoniano, pois sua reflexão abarca a relação entre dois mundos. Nesse ensaio se oferecem as diversas fontes possíveis entre a concepção de Narciso como Cristo, assim como o sentido da proposta de sóror Juana Inés de la Cruz sobre os sacramentos chave no fenômeno da evangelização, tal como poderia ser vista um século depois, a mentalidade barroca.

Considerando que a loa rege uma sutil linha argumentativa sobre como os deuses pagãos são reverberações da vida cristã, seja no Velho ou no Novo Mundo, podemos encontrar no auto diversos paralelos místicos que expressam distintas facetas da religião cristã sob os princípios oferecidos pelos apologistas que catequizaram o mundo antigo.

No entanto, segundo Puccini (1997), *El divino Narciso* é um dos autos<sup>13</sup> mais conhecidos e originais de Juana Inés de la Cruz, publicado em 1689. Foi muito mal interpretado pelo ambiente literário da hispano-américa e pela Igreja, já que se contrapunha às tradições teológicas. Na realidade sofreu uma especulação teológica na época por conta da Santa Inquisição.

Sobre esses vieses temáticos acerca do teológico e o mitológico, podemos citar dois estudiosos que fazem uma reflexão sobre sóror Juana Inés de la Cruz e descrevem *El divino Narciso* de forma sensível e precisa: Jean Krynen e Karl Vossler (1936).

Jean Krynen (1936)<sup>14</sup> aponta que *El divino Narciso* é uma obra que sofreu um processo de mudança, reduzida ao que chama Teologia do Verbo encarnado<sup>15</sup>, por converter, em pleno barroco a ciência de Deus em gnosés<sup>16</sup> metafísico-poéticas. Para ele, *El divino Narciso* representa um grande momento para a história da cultura barroca não somente por ser um caso valioso de transplante das formas estéticas espanholas ao Novo Mundo (México), nem tampouco porque “transita - segundo a expressão de Karl Vossler<sup>17</sup> (1936) - toda a erótica intelectual feminina de um grande temperamento literário”, mas porque nela não podemos observar às claras o processo do barroco da mística cristã, ou seja, a metamorfose quase inconsciente da teologia em uma gnose metafísico-poética.

Para Paz (1992), e a maioria da crítica – apesar de que os autores mais consagrados da época foram Calderón de la Barca, Tirso de Molina, Lope de Vega – Sor Juana Inés de la Cruz é quem aperfeiçoa o auto sacramental e cria os melhores expoentes do gênero (Auto). Em *El divino Narciso*, Sor Juana Inés de la Cruz usa um conjunto lírico-dramático para dar

<sup>13</sup> Auto eucarístico no dia de Corpus Christi entre os séculos XVI e XVIII, até ser proibido o gênero em 1765, em geral com grande aparato cenográfico.

<sup>14</sup> AIH. Actas III (1968). Mito y teología en El divino Narciso de Sor Juana Inés de la Cruz. JEAN KRYNEN

<sup>15</sup> 3 João 1.1-14. No versículo 14, podemos observar que se diz: E o verbo se fez carne e habitou entre nós, cheio de graça e de verdade e vimos a sua glória, glória como o unigênito do Pai).

Verbo neste caso é o Senhor Jesus Cristo que sempre existiu.

Verbo pode ser entendido como a palavra de Deus que também nos leva a tal compreensão que seja o Senhor Jesus Cristo. Jesus se fez humano para poder se identificar com toda a humanidade. Podemos entender que foi o Senhor Jesus Cristo que da sua forma normal ou seja passou de espírito para um ser vivente na forma humana ou seja carnal, que pós o cumprimento da sua missão terrena, Jesus Cristo voltou para a sua forma em espírito e voltou para junto do Pai (Deus) aonde sempre esteve eternamente.

<sup>16</sup> Gnosés: grego- “luz do conhecimento” (está no coração do homem) - gnósticos- ensinamento religioso, pensamentos e sabedoria divina que permite a comunicação com todos os seres humanos, sem precisar necessariamente de sistemas e tradições religiosas.

<sup>17</sup> Filósofo alemão, um dos fundadores da moderna estilística românica. Sua obra crítica revolucionou os postulados positivistas do idealismo. Escreveu: *Positivismo e idealismo en la ciencia del lenguaje* (1904) y *El lenguaje como creación y evolución* (1905); conhecido por seus notáveis sobre *Civilización y lengua de Francia* (1929) y *La Divina Comedia* (1907, 1910).

vida aos personagens criados. *El divino Narciso*, é a personificação de Jesus Cristo, que vive apaixonado por sua imagem, e a partir dessa proposição toda a história é narrada.

Marcelino Menéndez y Pelayo, Julio Jimenez Rueda e Amado Nervo (1958, p. 59) concordaram que *El divino Narciso* é o mais completo dos autos sorjuanescos, pois a autora contempla todos os aspectos que permeiam a literariedade. Em um sentido mais específico, podemos dizer que a obra sorjuanista contemplou as sete questões que propôs Compagnon (2014) em sua obra *O Demônio da Teoria: a literatura, o autor, a intencionalidade, o mundo, o leitor, o estilo e a história*.

Assinalamos ainda nesse sentido a contemplação de uma escrita com vieses da mitologia grega. Pois como já mencionamos, *El divino Narciso* se inspira na fábula grega de Narciso. Paz (1997) ressalta que os dramaturgos do Século de Ouro espanhol se beneficiaram de todos os gêneros para criar suas obras dramáticas, recorrendo frequentemente à mitologia grega em busca de assuntos ou de símbolos para suas comédias e dramas. Cabe ainda enfatizar que a leitura de *El divino Narciso* nos leva a uma aporia filosófica sobre a existência humana, que será caracterizada pelas indagações dos personagens alegóricos abstratos representados por Soberbia, Gentilidad, Sinagoga, Envidia, Amor Divino, Gracia e Muerte.

A respeito da aporia, Compagnon (2014) ressalta que é o resultado de dois aspectos contraditórios: o contextual e o linguístico. Na obra, a explicação para a referida aporia, pode relacionar-se à contradição que havia no contexto social do século XVII, tanto em seu aspecto contextual (histórico, psicológico, sociológico), quanto no linguístico e literário, em relação a este último, em seu Auto Sacramental- *El divino Narciso*, Juana Inés de la Cruz se beneficia de uma linguagem simbólica artística que contempla uma analogia à fábula da antiguidade mitológica grega, dando uma nova vida, expressão e beleza inusitada a seus personagens, categorizados pela alegoria do mundo antigo pagão, hebreu e mitológico; enfatizando as vertentes antagônicas do profano e do sagrado; mas, sobretudo, no contexto da Sagrada Escritura. Tal premissa nos leva ao silogismo de uma aporia: *El divino Narciso* esteve de acordo com a sociedade da época; mas também em desacordo; acompanhou determinados movimentos literários, mas também os precedeu.

Octavio Paz (1992) explica que embora haja uma relação entre obra e história não é tão simples, porque a obra nunca aparece isolada senão em relação com outras obras, do passado, do presente, que são seus modelos e seus rivais. Assim é enfatizada a influência que o leitor tem sobre a obra e também sobre o próprio autor, conforme Paz (1992, p. 17):

En otras sociedades, por encima de la cofradía anónima de los lectores normales, hay un grupo de lectores privilegiados que se llaman el arzobispo,

el inquisidor, el secretario general del Partido, el Politburó. Esos lectores terribles influyeron en sor Juana Inés de la Cruz tanto como sus admiradores. En su Respuesta a sor Filotea de Cruz, nos dejó una confesión: “no quiero ruidos con la Inquisición”. Los lectores terribles son una parte - y una parte determinante - de la obra de Sor Juana Inés de la Cruz. Su obra nos dice algo pero para entender ese algo debemos darnos cuenta de que es un decir rodeado de silencio: lo que no se puede decir. La zona de lo que no se puede decir está determinada por la presencia invisible de los lectores terribles.

Nesse sentido, cabe sublinhar que todas as tentativas de escrita de Juana Inés de la Cruz “desvencilhadas” do caráter estritamente religioso foram censuradas, uma vez que lhe foi dada a exclusividade de escrever apenas sobre questões teológicas. No que tange o teatro religioso espanhol dos séculos XVI e XVII, de acordo com a concepção de La Canal (1988), sem dúvida o mais rico do mundo se dividia por assunto e não por tendência, pois seu objetivo era doutrinar os fiéis por meio de cenas piedosas com formas e gêneros diversos, como o teatro e o drama bíblico, a comédia de santos, a simples moralidade, drama cavalheiresco, histórico, e a comédia de capa e espada.

No entanto, para esse estudioso, quanto ao drama religioso, a categoria que estava perfeitamente definida era o auto sacramental dedicado a exaltar e enaltecer o Mistério da Eucaristia. Tais apresentações eram feitas nas quintas-feiras de Corpus, organizadas pela Custodia Refulgente<sup>18</sup>, eram apresentadas em palanques em praças públicas, enquanto a procissão passava pelas ruas.

A temática abordada nos autos sacramentais se fundamentava na própria história da Sagrada Escritura ou da fábula e, geralmente os personagens eram meras abstrações como no caso de *El divino Narciso*; a soberba, a inveja, o Amor Divino, a Morte e a Graça. A linguagem artística empregada na trama era bem simples, acessível, e por isso estava ao alcance de multidões de fiéis e novos adeptos, que escutavam religiosamente os diálogos escritos nos versos mais sonoros que podiam criar os poetas.

Paz (1992) enfatiza que o espetáculo era finalizado com o triunfo da eucaristia sobre todas as misérias e tropeços da vida. Nessa categoria, podemos mencionar Lope de Vega, considerado o modelo dos autos, de sensibilidade e musicalidade; e Don Pedro Calderón de la Barca, da grandeza e profundidade teológica.

Durante o Século de Ouro no México, os autos sacramentais tiveram seu apogeu durante a colonização, pois era necessário catequizar os índios, para isso nada mais apropriado que o teatro. Na realidade, o que depreendemos desse aspecto contextual da época é que parecia não haver uma teatralização propriamente dita, mas uma recriação, uma forma

---

<sup>18</sup> Eram grupos eucarísticos que presidiam as representações populares teatrais da igreja, com o objetivo de edificar e ensinar os fiéis.



de recontar uma história já existente. Fernán González de Eslava<sup>19</sup> foi um dos autores mais importantes que estudou os primeiros tempos do teatro religioso no México e também sobre as primitivas representações mexicanas.

Segundo La Canal (1988), por ser descendente indígena asteca, Juana Inés de la Cruz buscou descrever uma narrativa de representatividade, evidenciando também sua própria cultura, beneficiando-se de vários temas tais como: histórico- a conquista da América e a exploração do índio pelos frades e não pelos conquistadores, ao contrário do que diz a própria história. Mitológico - rito asteca representado pelo tocotín<sup>20</sup>, em que introduziu uma adoração da Eucaristia com o objetivo de ligar as crenças colombianas latino-americanas ao catolicismo, ao mesmo tempo, o culto às tradições dos povos nativos do continente; ainda que esse não fosse um tema popular na literatura de sua época. Político- a catequização e a escravização do índio. Teológico- representações de episódios bíblicos, mistérios da religião ou conflitos de caráter moral. Mitologia grega: a presença de ninfas e deuses. Metafísica: narrava com explicações para a existência humana, tanto do ponto de vista Aristotélico - fornecia fundamentos às ciências por meio da reflexão -, quanto do ponto de vista kantiano - totalidade cósmica - Deus ou a alma humana para o conhecimento empírico.

Sobre esses vieses, constatamos que se por um lado *El divino Narciso* alude ao tema religioso como o Mistério da Eucaristia, a redenção da humanidade, a “busca da ovelha perdida” ao seu rebanho, em que percebemos que no caminho encontra com cada uma das naturezas humanas; por outro lado também propunha abordar um caráter político transgressor, através do relato do processo da conquista da América como a tentativa de evangelização dos índios, denunciando os maus-tratos que os mesmos sofriam nas mãos dos conquistadores espanhóis.

#### **4.2 O Mitológico em *El divino Narciso***

Neste capítulo, trataremos de analisar os aspectos relativos ao mitológico em *El divino Narciso*. Contudo, conforme observamos, importa realçar que embora seja um auto sacramental, *El divino Narciso* é uma obra que transborda uma escrita além de seu caráter mitológico, filosófico e pagão, com vieses que percorrem desde o profano ao sagrado.

<sup>19</sup> Fernán González de Eslava (1534 - 1603?), Clérigo, dramaturgo e poeta, imigrante na “Nova Espanha” (México), de origem espanhola.

<sup>20</sup> Tocatín: dança canto ou composição literária do México- recordação habitual na literatura barroca; baile dramatizado em náhuatl e em espanhol (1620-1700), era pré-hispânica, onde se usam indumentárias como, plumas, pedras preciosas, eventos pastoris. Recurso muito comum usado nas obras sorjuanistas. Segundo Arellano (2008), O “Tocatín” é uma dança de representação indígena como seres irracionais e selvagens.

Paz (1998), afirma que toda obra sobrevive a seus leitores, que ao final de cem ou duzentos anos pode ser lida por outros que lhe impõem diferentes sistemas de leitura e de interpretação. Nesse sentido, a obra ultrapassa sua própria história somente para se inserir em outra história. Ele acredita que a obra de sóror Juana Inés de la Cruz revela um pouco dessa escritora; de forma direta ou indireta, descreve sua vida, 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.

Em um ensaio sobre versões barrocas do mito de Narciso, Genette (1982) escreve que este personagem, ao se ver nas águas da fonte, confirma e paradoxalmente desdobra sua identidade: o mesmo se percebe outro, nascido portanto da semelhança, a alteridade de “segundo Narciso”, o que o faz sair de seus limites- e se equipara com ele a uma característica a da linguagem alegórica: apontar a outro significado sem deixar de existir literalmente no texto. Tal semelhança entre o personagem e a figura retórica nos parece especialmente adequada ao *El divino Narciso*, uma vez que se percebe que a alegoria e seus recursos linguísticos impregnam o tratamento do mito clássico.

Sobre esses vieses, de acordo com Merrim (1987), uma recente estudiosa do auto sacramental de Sor Juana Inés de la Cruz, há uma aproximação entre as estratégias artísticas do mito grego de Narciso com o auto sacramental *El divino Narciso*. Porém enquanto nas metamorfoses de Narciso se prolonga em uma só imagem, inevitavelmente escraviza a sua origem. Por outro lado, Merrim aponta que as alegorias de *El divino Narciso* transcendem sempre seus pontos de partida, dando lugar a um riquíssimo trabalho de signos.

Tal perspectiva nos leva a uma compreensão com respeito à mimese: tanto *El divino Narciso* quanto o mito grego de Narciso, são semelhantes quanto à representação da natureza, mitologia grega e características pagãs. A esse respeito, citamos Paz (1998), que nos induz a observar que a obra nunca aparece isolada senão em relação com outras obras. Nesse sentido, tanto Ovídio quanto Juana Inés de la Cruz apresentam em suas obras características semelhantes quanto a subjetividade, a linguagem poética e didática, uma vez que a mitologia era, então, cultuada e representada na poesia.

Sobre a subjetividade, no ensaio intitulado “níveis da realidade em literatura”, Calvino (2009, p. 376) explora o que ele chama de várias “camadas” de subjetividade e ficção em uma obra. Ele descreve que a obra de um eu empírico pode ou não possuir características de seu eu verdadeiro. Enfatiza que a subjetividade encontrada na escrita pode ser autobiográfica ou ficcional, ou, ainda, uma alternância dessas duas características.

Para escrever uma autobiografia, de acordo com Bakhtin (2003, p. 20):

[...] o escritor deve tornar-se outro em relação a si mesmo. Olhar-se com os olhos de outro, pois o acontecimento estético para se realizar, necessita de dois participantes, pressupõe duas consciências que não coíncidem. Pelo tratamento do tema duplo, do jogo espetacular do espelho, tematiza-se a duplicidade do escritor que se expõe como se a ficção fosse parte de sua vida.

Kluger (2001) apud Gale (2009, p. 24) sustenta que “A autobiografia é a forma mais subjetiva de historiografia. É história na primeira pessoa do singular. Por necessidade contém informação que não pode ser comprovada. [...] De fato, a autobiografia situa-se na fronteira que divide a história e a literatura imaginativa”.

Gale (2009) ao tratar da questão da escrita autobiográfica é de opinião que a distância entre “[...] verdade oficial e a verdade de uma vida” não faz sentido para o leitor. Nesse sentido, compara a escrita autobiográfica com um exercício de autoterapia, porque: a autoterapia não é algo que é “feito” a uma pessoa, ou que acontece a ela; é uma experiência que envolve o indivíduo na reflexão sistemática sobre o curso do desenvolvimento de sua vida.

A partir dessa análise, é-nos possível projetar nessa pesquisa a inferência dos conceitos de escrita de Juana Inés de la Cruz. No caso das obras sorjuanistas, em especial *El divino Narciso*, observamos que a freira parece ter projetado uma escrita autobiográfica e ficcional ao mesmo tempo, embora nesse período ainda não houvesse esses movimentos. Por outro lado, também retratou o caráter religioso por meio de estruturas análogas à Sagrada Escritura e os aspectos contextuais, histórico, político e social de sua época.

Por mais que se faça menção ao subjetivismo em *El divino Narciso*, a verdadeira intenção do eu lírico é expor sua própria voz; ou seja, transmitir sua própria identidade por meio literário. Para Paz (1992) apud Puccini (1997), a construção do sujeito tanto a carta *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*, quanto *El divino Narciso* apresentam uma escrita que anteviu sua época, o que suscitou a revolta de muitos membros do clero, de seu confessor espiritual, e do tribunal do Santo Ofício, como leitores da obra de sóror Juana Inés de la Cruz, devido ao caráter altamente transgressor para a época como no trecho:

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, 1999, p. 15).

Nessa passagem do auto sacramental (*El divino Narciso*) observamos que sóror Juana Inés de la Cruz demonstrava uma erudição escolástica ao mencionar Sinagoga, por meio dos profetas, manifesta-se com um discurso de elevar-se intelectualmente. La Canal (1997, p. 97),

a intitula como narcisista. A exemplo de demonstração do autor narcisista é encontrada na ficção, como dizem Silva e Domingo (2015, p. 6):

Neste caso, a centralidade do real é o sujeito, enquanto a ficção funciona como um tipo de encenação de si, a fim de semear a desconfiança acerca da sinceridade enunciativa do “eu narrativo”. A auto ficção serve também para atender a essa demanda de realidade que já verificamos aqui, onde o “eu” é resgatado pela ficção como constituinte do real, abarcando traumas e cicatrizes que garantem a autenticidade desse real.

O que inferimos no âmbito desse processo literário, no caso da obra em estudo *El divino Narciso*, é que, apesar de dialogar com o ficcional e caracterizar o aspecto teológico, o eu lírico parece demonstrar uma intenção de autoafirmação. A expressão subjetiva do autor é constante e reveladora na obra, pois através do personagem Narciso, exprime sua reflexão e necessidade de busca pelo eu; uma incessante busca por seu próprio tempo. É como se ao mesmo tempo houvesse uma tentativa de aproximar realidades e expor o autor diante de sua obra.

Retomando a análise de *El divino Narciso*, observamos que Juana Inés de la Cruz se beneficia de uma linguagem representativa que contempla a mescla de literatura, teatro, dança e música com os rituais interculturais, demonstrando assim traços intertextuais de herança calderoneana em sua obra. Concernente ao exposto, Benjamin (1984) corrobora com os conceitos da corrente barroca que sóror Juana Inés de la Cruz utiliza em *El divino Narciso* para os recursos cênicos, técnicos e dramáticos, relacionados às influências de Calderón. Principalmente quanto a aspectos como o filosófico, teológico, a contemplação de seres da natureza e as crenças Anáhuac (é um topônimo que designa o vale do México. Essa palavra vem do náhuatl *atl*nahuac, formada de *atl* (água) e *anáhuac* “rodeado”, quer dizer, "rodeado de água"), em sua produção de personagens por meio da personificação de valores cristãos, através da alegoria, que possuem fins didáticos e evangelizadores conforme verificamos na loa que inicia este auto sacramental:

[...] ¡Alabad al Señor todos los hombres! ¡Aplaud a Narciso, Platas y Flores; y pues su beldad divina, sin igualdad peregrina, es sobre toda hermosura, que se vio en otra criatura, y en todos inspira amores! [...] ¡Alabad al Señor todos los hombres! El Sol, la una y estrellas, el fuego con sus centellas, la niebla con el rocío. la nieve, el hielo y el frío, y los días y las noches [...] (CRUZ, 1999, p. 19).

A leitura do fragmento acima nos possibilita rastrear a descrição de elementos da natureza, a contemplação e a personificação desses elementos como seres que devem exaltar Narciso (figura divina na obra). Percebemos que a alegoria que a autora utiliza no auto, alude aos elementos da natureza, comparando-os aos seres humanos.

Nesse sentido, permitimo-nos fazer uma analogia aos personagens de Narciso e Eco com o âmbito social contemporâneo; podemos relacionar as características psicológicas do personagem Narciso ao comportamento dos indivíduos atuais. O que há de antagônico na obra e na realidade, redundantemente destacando é que o narcisismo característico em Narciso provém de seu anseio em ser notado como “ser divino de perfeição”, que busca a salvação da humanidade; enquanto que a sociedade atual reflete um modo de vida individualista, voltado para o consumismo e beirando ao egoísmo.

Tal sociedade pode ser caracterizada pela tendência narcisista presente em sua cultura. Os indivíduos pós-modernos concebem sua imagem como parte integrante de um modelo de vida considerado aceitável, dessa forma, o poder, a imagem, o culto ao corpo, o consumo exagerado e desnecessário tornaram-se os valores dominantes dessa sociedade, renunciando as virtudes como dignidade, integridade, autorrespeito e bem comum (SILVEIRA; SAMPAIO, 2012, p. 28).

Ao fazermos a analogia de Narciso com a atualidade; notamos que, no que se refere à subjetividade, tanto da obra *El divino Narciso* como do mundo contemporâneo, parece haver uma problemática. Enquanto que por um lado o eu lírico tem a necessidade de notoriedade e quer chamar a atenção de seus “féis”, por meio de alegorias mitológicas e de cunho religioso; por outro lado, o sujeito individual, mesmo em dúvida com sua personalidade, vê a necessidade de exposição. Lasch (1983) acrescenta que toda a projeção exterior que o indivíduo narcisista faz de si mesmo leva-o a uma constante crise de identidade. Para ele a própria objetificação do prazer em terceiros funciona como uma idealização do “eu”, no qual o sujeito vê no outro o ideal de seu ego.

Cabe agregar que a abordagem de toda essa tramitação análoga de *El divino Narciso* e a vida do mundo cotidiano contemporâneo, pode relacionar-se ao livro *Metamorphose* de Ovídio. É que provável esse livro tenha sido a base temática e um dos livros mais influentes nas obras sorjuanistas, uma vez que sóror Juana Inés de la Cruz vinculava vários aspectos a sua obra, desde a mitologia, a elementos da natureza aos grandes mistérios da fé cristã.

*El divino Narciso* induz o leitor a refletir sobre uma nova proposta teatral- um teatro com menos dramatização e maior sutileza teológica, baseada em alusões a personagens e a fatos do tempo de sóror Juana Inés de la Cruz, alegorias mitológicas; conseguindo assim através da analogia a *Metamorphose*, conciliar o profano da história de Eco y Narciso com o sagrado dos elementos cristãos da transfiguração e ressurreição de Cristo presentes na passagem bíblica do Evangelho de Mateus: “[...] e Jesus se transfigurou entre eles” (Mt.17,2) essa passagem pode ser também a transmutação do personagem Narciso.

Sob esse aspecto, é válido ressaltar que a poeta, pela recriação literária, conseguiu converter os acontecimentos pagãos em símbolos de Cristo e Eucaristia, ou seja, o profano em sagrado cristão. É notório nesse sentido que sóror Juana Inés de la Cruz expressa claramente oposições de conceitos que oscilam entre 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, 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 (DERRIDA, 1998, p. 39).

Observamos que na maioria dos trechos de *El divino Narciso*, em que ocorre a prevalecente “imposição narcisista”, há certo grau de polaridade do profano, quando Narciso exhibe sua beleza física e ao mesmo tempo o sagrado, quando exalta a perfeição de sua forma física como uma criação divina, comparando-a também com elementos mitológicos da natureza:

[...] La esfera se ha trasladado toda a quedarla adornar, pero no, que tan sin par Belleza, todo el desvelo de la Tierra, ni del Cielo, no la pudieron formar. Recién abierta granada Sus mejillas sonrosean sus dos labios hermosea partida cinta rosada, por quien la voz delicada, haciendo al coral agravio, despide el aliento sabio que así a sus claveles toca; leche, y miel vierte la boca, panales destila el labio [...] (CRUZ, 1999, p. 53-54)

### 4.3 A Essência de El divino Narciso

*Pues tú mejor conoces que los claros imanes  
de tus ojos arrastran todas las voluntades*

(Juana Inés de la Cruz- *El divino Narciso*)

Por meio do processo de transgressão do fazer criativo, Juana Inés de la Cruz apresenta personagens que estão intimamente associados aos mitológicos, alegóricos e bíblicos: *Naturaleza Humana* (Natureza Humana); representada pelos instintos dos homens, desejos e devaneios carnavais, que dialoga com *Sinagoga* (Igreja - religião) e *Gentilidad* (Nobreza), que se enfrentam ao longo da narrativa. A obra está ainda representada pela caracterização do divino pastor Narciso (Deus), filho da ninfa Liríope e do rio Sefiso, que dá personificação à beleza e à juventude.

*El divino Narciso* nos oferece uma narrativa com várias possibilidades de leitura e análise. Nessa obra, compreendemos que Juana Inés de la Cruz cria um Narciso cristão que se

apaixona pela Natureza Humana (personagem) e morre por ela. Esse Narciso está representado pelo amor de Cristo pela humanidade, que luta e morre para salvar os pecados do homem, nesse caso. Comprendemos que quando Cristo morre é porque, nele, o Verbo divino não pode resistir à fascinação de sua Divina Humanidade. No entanto, o amor que o mata é o egotismo transcendental do Verbo, conforme podemos observar no trecho:

[...] "porque sólo Dios, de Dios pudo ser objeto digno" Muerte Le dio Su amor; que de ninguna suerte pudiera, sino sólo su propio amor, vencerle La fascinación narcisista lo explica todo en Cristo, desde el misterio de la divina encarnación,<sup>6</sup> hasta el misterio de la Cruz: De mirar Su retrato enamorado muere. (CRUZ, 1999, p. 65)

Para isso, a assimilação do amor redentor a um amor narcisista divinizado é escandaloso para a devoção bem entendida do cristão para o desafio da verdade teológica. Sórora Juana Inés de la Cruz se beneficia de uma linguagem antropomórfica radical, que consiste em assimilar o mito humano à realidade divina. Por outro lado, também podemos compreender que Juana Inés de la Cruz não soube considerar no amor divino seu mistério, o qual consiste, frente ao amor humano, em produzir seu objeto amado. Krynen (1968, p. 5) considera que:

Lejos de amar algo que ya es, el amor de Dios da el ser a lo que ama, sacándolo de la nada. Esto significa el crear de Dios "a su imagen y semejanza". Tratándose de Dios, la "imagen" nunca preexiste al acto de amar: de tal modo que es de todo punto imposible e impensable un *narcisismo* divino.

A autora se permite fundir entre o sagrado, o profano e o misticismo a partir da mimese de Eco e Narciso no seu *Auto Sacramental*. O Sagrado mais evidente que aparece na obra é o caráter do espírito religioso cristão, com Jesus Cristo e a eucaristia na celebração de *Corpus Christi*. Como estratégia de criação literária para realizar tal fusão, ela faz uso de alegorias que justificam o nome da loa que precede e faz parte do auto sacramental: *Loa para el Auto Sacramental El divino Narciso*.

Na América Latina, desde sua conquista, houve certa tendência paradoxal e antagônica nas abordagens artísticas. No caso do teatro, que desempenhava um papel fundamental na vida religiosa, cultural e social dessa época, seu papel foi a difusão de ideias religiosas. No entanto, no México, com o conseqüente estabelecimento do vice-reinado, e as exigências dos vice-reis e da corte, seu prazer e seu entretenimento estavam mais voltados para o viés profano que o sagrado.

Porém, embora houvesse esse caráter profano, os países de cultura eminentemente católica encontravam sua máxima solenidade nas festividades do dia de *Corpus Christi* –

ainda hoje uma das festas litúrgicas mais celebradas em países de tradição católica – impulsionados pelas razões do Concílio de Trento e a propagação da ideia eucarística, através de festas populares de caráter eclesiástico. Essas festas deram origem aos autos sacramentais.

Em *El divino Narciso*, na celebração da eucaristia observamos em sua narrativa a descrição do significado das uvas. Paz (1983), explica que na poesia hispânica herdeira duplamente da antiguidade greco-romana e do judeu-cristianismo, a representação das uvas alude a duas divindades: Cristo e Baco. Nas tradições da cultura ocidental mediterrânea, na santa missa, por exemplo, há um diálogo entre o filosófico e o sacrifício do filho de Deus. Já nas tradições mexicanas, algumas plantas representavam essa dupla função das uvas; como a piteira, o peyote (também conhecido como mescalí/mescal, uma bebida alcoólica destilada mais rústica que a tequila, de efeito alucinógeno) e os cogumelos alucinógenos. Da piteira se extrai o pulque, um licor homólogo ao vinho, que, no entanto, tem a função embriagante e transfiguradora.

O trigo também é um elemento que simboliza essa tradição religiosa e podemos identificar a repetição da dualidade de representação do vinho: Ceres e Deméter, Cristo e a Sagrada Comunhão. Na cultura mexicana, por exemplo, o milho ocupa o lugar do trigo. Era uma metáfora da hóstia cristã e dos mistérios divinos. Tais características até hoje são empregadas na cultura mexicana e estão também associadas à herança indígena do período da conquista e do processo de catequização jesuítica.

Nos processos de rituais com a utilização do milho há um que em especial chamou a atenção de sóror Juana Inés de la Cruz: Juan de Torquemada, frei espanhol franciscano, missionário e historiador famoso por sua autoria de *Monarquía Indiana*- aborda uma temática de rituais indígenas ocidentais, seu povoamento, descobrimento, conquista, conversão e outras maravilhas da mesma terra. Essa obra foi publicada pela primeira vez em 1615 em Sevilla.

Tal obra, a impressionou porque apresentava característica de três temáticas especificamente: o ritual indígena, o aspecto eucarístico e seu lado profano- fundamentado no mitológico do sacrifício humano. Nessa obra, durante a cerimônia no Templo Mayor de México-Tenochtitlan, os devotos comiam pedaços do corpo de Huitzilopochtli, que era um ídolo feito de várias sementes úmidas de sangue, que os fiéis comiam, assemelhando-se assim com a Eucaristia cristã.

Sóror Juana Inés de la Cruz valorizou tais características ritualísticas, mas priorizou abordar em seu auto sacramental, os recortes da metodologia cristã. Contudo, em sua loa que precede *El divino Narciso*, ela se vale de uma estratégia de certo modo “apaziguadora”; pois



evidencia enfrentamento dos índios com o colonizador espanhol com o propósito de integração e de absorção por parte do indígena.

Na criação argumentativa da loa, Juana Inés de la Cruz enfoca o deus asteca principal do Império Tenochtitlán, que representa e simboliza concomitantemente tanto o profano quanto o sagrado. Essa perspectiva relaciona-se à herança da cultura mexicana, que, por sua vez, está impregnada por preceitos ideológicos da origem da lenda mitológica asteca.

Os índios nahuatl com o objetivo de dar vigor ao deus da guerra, Huitzilopochtli, festejavam a chegada do sol depois do período de 52 anos, então realizavam sacrifícios de prisioneiros de guerra, vencidos em combate, cujos corações eram extraídos e feitos de sementes e sangue e depois oferecidos aos pés do seu ídolo, no Templo Mayor no México. Essas oferendas serviam como perdão dos pecados dos índios guerreiros. Esse ritual durava vários dias.

O caráter dualístico do profano e do sagrado parecia confundir-se, já que estavam vinculados à prática ritualística desses índios no que concerne às incitações da doutrina católica quanto às Sagradas Escrituras e ao mesmo tempo à adoração ao demônio, por conta dos sacrifícios que eram feitos.

A respeito de tal ritual antagônico, o que chamou a atenção de Juana Inés de la Cruz foram exatamente esses caracteres: o profano e o sagrado. Sua intenção era mostrar e dramatizar as semelhanças que havia entre a Eucaristia e o ritual nahuatl, com o intuito de atrair fiéis. A respeito deste ritual, Torquemada (1976, p. 115) revela:

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 comunión y llamábase 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 años en uno de los meses de él.

Ainda na atualidade, essa herança permanece; há um prato na cozinha folclórica do México que se chama “teoqualo” - significa “Deus é comido”.

Nesse contexto, Juana Inés de la Cruz como fiel representante da Igreja Católica, recria em seu auto sacramental uma forma de narrativa análoga e transgressiva com um novo olhar, um novo fazer literário, uma nova perspectiva de contar e recontar, de criar e recriar sua obra.

A partir de tal perspectiva, Valery (2007) na sua Primeira Aula do Curso de Poética, propõe que a obra de arte, inclusive a obra literária, seja vista não como um produto pronto ou um objeto em si, mas sim como ato ou melhor, como um par de atos independentes: o da criação e o da recepção. Estes dois atos estão separados um do outro de maneira essencial, e o efeito da recepção de uma obra não pode ser mais que um estado análogo - mas nunca idêntico - ao que provocou a criação. Os atos de criação e recepção são caracterizados como se fossem as técnicas para conseguir um controle maior sobre a própria voz - narração - nesse sentido cabe asseverar que o discurso literário se transpõe como um mecanismo que causa determinada modificação dessa voz, ele “exige e provoca uma ligação contínua da voz que existe e da voz que vem-a-ser”.

Quando mencionamos os princípios análogos de *El divino Narciso* e o Mito grego de Narciso, remetemo-nos a alguns processos de criação e recriação de uma obra, ou seja, à própria mimese. No caso do processo de criação e recriação de obras mestras da literatura universal, que, através de seus mecanismos de idealizações, utilizaram como ferramenta, estruturas análogas para compor suas narrativas.

Para tal observação, queremos destacar que desde a Antiguidade Clássica à metade do século XVIII a literatura era mimese, tal premissa aparece na primeira página da obra *Poética* de Aristóteles. O filósofo afirma que toda criação vem da imitação; a reprodução vem posterior à imitação.

Em *A cicatriz de Ulisses*, por exemplo, Auerbach (2001, p. 19-20) compara a passagem da cicatriz de Ulisses, presente no canto XIX da *Odisseia* com o relato do sacrifício de Isaac no Velho Testamento. A ideia que procura defender é a de que tais textos apresentam características diversas e que influenciam o modo de representação literária da realidade na cultura europeia. Considera que eles conformam estilos básicos. Por um lado, o Homero é caracterizado pela descrição modeladora, iluminação uniforme, ligação sem interstícios, locução livre, predominância do primeiro plano, univocidade, limitação quanto ao desenvolvimento histórico e quanto ao humanamente problemático; por outro lado, o estilo presente no Velho Testamento apresenta realce de certas partes em detrimento de outras, falta de conexão, efeito sugestivo tácito multiplicidade de planos, multivocidade e necessidade de interpretação, pretensão de universalidade histórica, desenvolvimento da apresentação do devir histórico e profundamente problemático.

Na contemporaneidade, assim como no processo análogo de *A cicatriz de Ulisses*, a obra *Lavoura arcaica*, por exemplo, também apresenta esse processo análogo quanto à Sagrada Escritura. A partir da construção textual dialógica entre *El divino Narciso* e *Lavoura*

*arcaica*, ambas as narrativas contemplam uma temática apologética à polêmica da existência humana e traduzem um conflito quanto à essência e sua existência. As obras se entrelaçam quanto a seu discurso- união do Verbo com a natureza humana; o que nos leva ao simbólico respectivamente do profano e o sagrado. A representação de ambas as obras, também nos remete a uma relação constante de ações de personagens que abrem espaço para a constituição de personagens mitológicos. São representados por conceitos a partir de configurações dos deuses da mitologia grega, buscando nos elementos que compõem essas divindades a base sobre o profano, o sagrado e o trágico.

Juana Inés de la Cruz, em sua obra *El divino Narciso*, oferece à na narrativa um processo de criticidade em que todos seus personagens se identificam e se procuram o tempo todo, ainda que pareça uma relação de antítese, todas parecem não só identificar-se, mas, sobretudo, copertencer-se. Principalmente Eco e Narciso, quando a beleza de Narciso faz com que Eco acredite que possa ser igual a ele:

[...] ya sabéis que soy eco, la que infelizmente bella, por querer ser más hermosa, me reduje a ser más fea; porque viéndome dorada de hermosura, y de nobleza, de valor, y de virtud, de perfección y de ciencia; y en fin, viendo que era yo, aun de la naturaleza angélica ilustre mía, la criatura más perfecta ser esposa de Narciso quise, e intenté soberbia poner mi asiento en su solio, e igualarme a su grandeza, juzgando que no era inconse-cuencia, que fuera igual suya quien era tan bella [...] (CRUZ, 1999, p. 210).

Para Wosller (1936), *El Divino Narciso* é uma das mais belas obras que a literatura espanhola pode apresentar como gênero de peças de *Corpus Chisti*, ainda que se contraponha aos aspectos dogmáticos da época. Para ele, o prólogo começa com danças e cantos mexicanos; um culto pagão em honra aos deuses das sementeiras e trata da subversão dos índios.

A ideia poética fundamental se destaca, em um curso da ação, em discurso e controvérsias sofisticadas, especulativas e musicalmente deslumbrante e ressonante. Narciso, segundo a mitologia, só pode amar-se a si mesmo. É o filho do homem o redentor, em busca da Natureza Humana caída e desfeita, pobre pecadora. Surge então Narciso da morte e institui para a união eterna de todos- o Sacramento da Eucaristia.

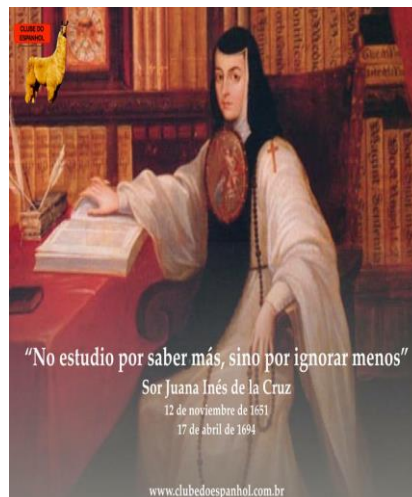
Podemos finalizar este capítulo destacando que construção da narrativa de *El Divino Narciso* nos leva a concluir que a devoção em função de divindade da Humanidade santa de Cristo que projetou sóror Juana Inés de la Cruz, tratava-se de sua própria projeção narcisista intelectual. Nesse processo, vemos como a teologia se constitui por uma gnose renovada do neoplatonismo. Identificamos também em *El divino Narciso* como a devoção cristã em

ruptura com a autêntica ciência divina se descompõe em uma sentimentalidade típica das correntes espiritualistas ao longo dos três séculos da nossa poesia ocidental.

Em outras palavras, concluímos dizendo que para nós o auto de Sórora Juan Inés constitui uma mostra de *redução mística* da teologia espiritual cristã, própria do Barroco.

#### 4.4 Juana Inés de la Cruz e a Voz do Claustro: da crise ao silêncio e a morte

Imagem 2 – Juana Inés de la Cruz



Fonte: Google Imagens, 2018.

Antecedentes e a análise sistemática da fortuna crítica nos permitem rastrear, que possivelmente entre os anos de 1687 y 1690, sórora Juana Inés de la Cruz tenha empreendido seu primeiro e mais comprometido e talvez único escrito de natureza teológica (os outros que mencionamos aqui são somente obras devotas): a *Crisis de un Sermón*, que logo foi impressa e publicada com o título de *Carta Atenagórica* precedida pela *Carta a sórora Filotea*, publicada inicialmente em 1690 através de opúsculo.

A segunda edição da *Carta* foi publicada dois anos depois em 1692, em Mallorca, em seguida a *Carta* foi incluída na obra *Segundo volumen de las obras de Sórora Juana Inés de la Cruz*, edições de 1692, 1693 e 1715, novamente com o título *Crisis de un Sermón*.

Para Puccini (1997, p. 32), a obra foi pensada e escrita em forma de carta erudita, tal e como nasceu “*de las bacchillerías de una conversación*” ou talvez de duas ou mais conversas como observamos nas formas de tratamento usadas por Juana Inés de la Cruz “Muy Señor mío y Vuestra Merceed” a quem está dirigida a epístola: “casi seguramente elo bispo de Puebla, don Manuel Fernández de Santa Cruz, claro inspirador y mentor de sórora Juana Inés de la Cruz”, que foi o explícito promotor da primeira publicação do texto e da imediata repreensão à monja, intitulado a obra como *Carta de sor Filotea de Santa Cruz*.

A leitura dos argumentos de Puccini sobre essa imediata repreensão tomada por don Manuel Fernández de Santa Cruz, leva-nos a inferir duas interpretações: por um lado, por mais que o bispo tivesse sido o grande incentivador do texto de Juana Inés de la Cruz e de maneira direta e indireta a influenciou a criar uma dialética a ponto de refutar o que o padre Antônio Vieira propalava em seu Sermão; por outro lado, o referido bispo teve a iniciativa de mudar algumas ideias dessa temática, passando a ocupar uma posição de “coautoria” da obra, intitulado por Puccini (1997) “*paternidad*” de Santa Cruz, com o que denominou de “*bachillerías*”, conforme podemos observar em um trecho da obra:

Muy señor Mío: De las bachillerías de una conversación, que en la merced que V. md. me hace pasaron plaza de vivezas, nació en V. md. el deseo de ver por escrito algunos discursos que allí hice de repente sobre los sermones de un excelente orador, alabando algunas veces sus fundamentos, otras disintiendo, y siempre admirándome de su sinigual ingenio, que aun sobresale más en lo segundo que en lo primero, porque sobre sólidas basas no es tanto de admirar la hermosura de una fábrica, como la de la que sobre flacos fundamentos se ostenta lucida, cuales son algunas de las proposiciones de este sutilísimo talento, que es tal su suavidad, su viveza y energía, que al mismo que disiente, enamora con la belleza de la oración, suspende con la dulzura y hechiza con la gracia, y eleva, admira y encanta con el todo (PUCCINI, 1997, p. 32-33)

A partir do exposto, acrescentamos que os estudiosos de Juana Inés de la Cruz, inclusive os de estrita observação católica, como é o caso de Menedéz Placante, admitem hoje que essa tal “paternidade” de Don Manuel se transformou em um papel decisivo para a escrita e publicação da obra *Carta de sor Filotea*. No entanto, essa questão não é nada secundária, pois a *Carta Atenagórica* ou *Crisis de un Sermón* foi publicada às costas de sóror Juana Inés de la Cruz e intitulada *Carta de sor Filotea*, apresentando um discurso desviado do que se propunha a monja em sua temática.

Sobre essa questão, Puccini (1997) apud Cruz (2000) revela que a própria Juana Inés de la Cruz se incomodou com a explícita responsabilidade que tinha o bispo com a *Carta*. Nesse trecho, Juana Inés de la Cruz adverte uma explícita referência à responsabilidade do bispo, e, na última interrogação, um reflexo de orgulho (e naquele momento de certeza); momento em que ela mesma afirmava várias vezes na *Respuesta a sor Filotea*: “[...] porque quien hizo imprimir la Carta tan sin noticia mía, quien la intituló, quien la costeó, quien la honró tanto (siendo de todo indigna por sí y por su autora), ¿qué no hará?, ¿qué no perdonará?, ¿qué dejará de hacer y qué dejará de perdonar?” (PUCCINI, 1997 apud Cruz, 2000, p. 33).

Retomemos agora o ponto inicial deste capítulo: *voz, crise, silêncio e morte*. Esses quatro aspectos estão intimamente associados e nos permitem partir do seguinte pressuposto:

como de dentro da clausura, expressa-se essa voz enclausurada até a chegada de sua crise literária, do silêncio e de sua morte sorjuanista? Argumentos anteriormente expostos indicam que tanto a *Carta Atenagórica*, quanto a *Respuesta a sor Filotea* são obras base para nos assegurar de que o discurso por elas abordado rastreou a escrita feminina na construção e posicionamento dessa mulher que queria ter voz em pleno século XVII, em uma conjuntura marcada pela presença da Inquisição e do Tribunal do Santo Ofício.

A fortuna crítica nos permite revelar que “essa voz”, que clamava por vez, desencadeou o escândalo, quando publicou a crítica ao sermão do Padre Antônio Vieira o que, ao mesmo tempo, trouxe sérias consequências para a vida de sóror Juana Inés de la Cruz, exatamente por observarmos o contexto da forte repressão religiosa em que vivia a monja, junto a repressão, a chegada da crise e decadência de sóror Juana Inés de la Cruz.

Queremos destacar, que essa “voz que não quer calar” está imersa em uma sociedade repressora e essencialmente masculina, por isso nos questionamos mais uma vez: como uma freira que vive para dentro escreve para fora? Notamos que sua escrita não propalava apenas ideias feministas, mas, sobretudo, queria ser ouvida. Nesse sentido, constatamos que, diante da sociedade repressora, a voz que se propunha construir o posicionamento da mulher buscava repensar os gêneros, apagar a ideia de superioridade masculina e inferioridade feminina, quebrar barreiras construídas pela sociedade.

Como já mencionamos, a divulgação da *Carta Atenagórica* desencadeou um escândalo tanto no meio eclesiástico quanto na sociedade do século XVII, o que trouxe ainda atrelada a sua recepção e propagação uma consequência a *Respuesta*, o que nos permite compreender que foi uma forma de se justificativa racionalmente encontrada por Juana Inés de la Cruz para convencer seus superiores sobre o posicionamento e defesa do sexo feminino e a voz feminina, como ilustra o trecho:

[...] Dice la Santa Madre y madre mía Teresa, que después que vio la hermosura de Cristo quedó libre de poderse inclinar a criatura alguna, porque ninguna cosa veía que no fuese fealdad, comparada con aquella hermosura. Pues ¿cómo en los hombres hizo tan contrarios efectos? Y ya que como toscos y viles no tuvieron conocimiento ni estimación de sus perfecciones, siquiera como interesables ¿no les moviera sus propias conveniencias y utilidades en tantos beneficios como les hacía, sanando los enfermos, resucitando los muertos, curando los endemoniados? Pues ¿cómo no le amaban? ¡Ay Dios, que por eso mismo no le amaban, por eso mismo le aborrecían! Así lo testificaron ellos mismos [...] (LA CRUZ, 2000, p. 49).

Octavio Paz, por sua vez, escreve que na *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz* se vislumbra o desejo que sóror Juana Inés de la Cruz tinha em aprender e conseguir um espaço que lhe permitisse desenvolver seu intelecto, conforme evidenciado em na *Respuesta*:

Aquí ella enumera varios ejemplos de mujeres sabias a lo largo de la historia, que van desde la antigüedad hasta sus días. Uno de los ejemplos que llama la atención de Paz es la referencia que Sor Juana Inés de la Cruz hace a Hipatia de Alejandría quién fue perseguida y asesinada por fanáticos religiosos. A su creer, no es posible que Sor Juana Inés de la Cruz no conociera el destino que le había tocado a esta gran figura de las ciencias exactas (PAZ, 1992, p. 546-547).

Sob esse viés, pesquisas nos revelam que, em pleno século XVII, sóror Juana Inés de la Cruz, em tempos de Inquisição e estética barroca, amealhou o respeito de grande parte da sociedade mexicana, por meio de uma obra questionadora, caracterizada por uma escrita profeminina sobre a condição da mulher, em que denunciava essa sociedade patriarcal e machista. Apesar de sua estética barroca, Juana conseguiu sobreviver à perseguição da Igreja e da Inquisição e à fogueira, o que ocorria a todos os que não se enquadrassem nas regras inquisidoras, pois o tribunal era independente da autoridade eclesiástica e civil: julgava, condenava, impunha as penas, confiscava bens e alimentos, separava famílias. Como a freira recebia a proteção da Corte, livrou-se, caso contrário, já que dificilmente havia defesa a um réu no tribunal da Inquisição. No que tange ao problema em questão, Genaro Garcia afirma:

Este es el tribunal de la Inquisición; aquel tribunal que lo nadie depende en sus procedimientos: que en la persona del inquisidor general es soberano, puesto que dicta leyes sobre los juicios en que se condena a penas temporales: aquel tribunal que en la obscuridad de la noche arranca al esposo de la compañía de su consorte, al padre de los brazos de sus hijos, a los hijos de la vista de sus padres, sin esperanza de volverlos a ver hasta que sean absueltos o condenados, sin que puedan contribuir a la defensa de su causa y la de la familia, y sin que puedan convencerse que la verdad y la justicia exigen su castigo. Entre tanto tienen que sufrir desde el principio, además de la pérdida del esposo, del padre, del hijo, el secuestro de los bienes, y por último la contestación y la deshonor de toda la familia. ¿Y será compatible con la constitución, por la cual han sido restablecidos el orden y la armonía en las autoridades supremas, y en que los españoles ven la egida, que ha de preservarlos de los ataques de la arbitrariedad y despotismo? (GARCIA, 1906, p. 25).

A partir de pesquisas realizadas, constatamos que a chegada da crise literária de Juana Inés de la Cruz, até a sua própria morte teve relação com a publicação da *Carta Atenagórica*. A forma como foi publicada, conforme explicitamos em outro capítulo, foi um acordo realizado entre ela e o bispo de Puebla, Antonio de Santa Cruz.

Comprovamos também que havia mágoas por questões políticas eclesiásticas da época entre o bispo de Puebla e o Arcebispo do México, Aguiar e Seixas, o que gerou após a publicação da *Carta* a mencionada crise, o obrigatório e inevitável silêncio, e, posteriormente, a morte de sóror Juana Inés de la Cruz.

## 5 APRESENTAÇÃO E CONTEXTUALIZAÇÃO DO CÓRPUS

*“La única posibilidad que ellas [las mujeres] tenían de penetrar en el mundo cerrado de la cultura masculina era deslizarse por la puerta entreabierta de la corte y la Iglesia. [...] los lugares en que los dos sexos podían unirse con los propósitos de comunicación intelectual y estética eran el locutorio del convento y los estrados del palacio. Sor Juana Inés de la Cruz combinó ambos modos, el religioso y el palaciego”.*

*Paz (1992, p. 69)*

Tanto Juana Inés de la Cruz (1648-1695) quanto Antônio Vieira (1608-1697) apresentam comuns aspectos, em parte em razão de seus mesmos períodos históricos, já que viveram no século XVII. A partir do ponto de vista artístico-cultural, ambos refletem traços e característica do movimento Barroco, ainda que com suas características particulares. Ambos representam a América Lusa e a Mexicana da cultura barroca.

Neste capítulo versaremos sobre os aspectos que permeiam a contextualização do corpus, da obra em exame, com objetivo de abordar a crítica de alguns escritores e biógrafos de Juana Inés de la Cruz a cerca de uma de suas principais obras: a *Carta Atenagórica*.

De acordo com Puccini (1997, p. 33) a *Carta Atenagórica* também é conhecida por *Crisis de un Sermón*, nessa dissertação Juana Inés de la Cruz pretendia refutar a tese contida em um dos sermões do Padre Antônio Vieira (1608-1687), predicador famoso na Europa e América, confessor da rainha Cristina da Suécia, hábil conselheiro de diversos políticos do século XVII e defensor dos índios no Brasil. O sermão que havia chamado a atenção de sóror Juana Inés de la Cruz, atraindo sua curiosidade crítica, era um dos que hoje se consideram menos relevantes e, de todo modo, um dos menos conhecidos de Vieira: titulava-se como um dos seus outros cinco de tema mais ou menos análogo, *Sermão do Mandato*.

De modo geral, queremos agregar neste capítulo os aspectos contextuais da *Carta Atenagórica*, frisando que a intenção do discurso da *Carta* em toda sua extensão foi iluminada por uma ideia final, interpretada como uma sutil reivindicação de liberdade intelectual e moral frente aos dogmas.



Para ratificar a ideia supracitada, observamos que, na premissa da *Carta*, sóror Juana Inés de la Cruz enumerava os motivos do alto respeito que professava ao Padre Antônio Vieira, os quais “*sobran para callar*”, “e, no entanto, não foram suficientes para que o entendimento humano se julgue “ser ou não verdade”, renda-se por lisonjear o condimento da vontade”; quando Juana Inés de la Cruz insiste no conceito de um amor de Cristo que em si não necessita ser correspondido, e enfatiza que “*es menester acordarnos que Dios dio al hombre libre albedrío con que pueda padecer violencia, porque es homenaje que Dios le hizo y carta de libertad auténtica que ortogó.*” Sobre esse aspecto, cita-se mais uma vez Puccini (1997, p. 38) apud Paz (1992, p.331) que agrega que os reflexos concretos das teorias do Jesuíta Luis de Molina, foi ser “acusado pelos domínicos (e mais tarde pelos jansenistas e Pascoal) de estender a esfera da liberdade humana.”

### 5.1 Juana Inés de la Cruz: a expressividade intelectual entre a *Carta Atenagórica e Respuesta a sor Filotea de la Cruz*

Imagem 3 – Carta Atenagórica; Atena Giustiniani; Respuesta a Sor Filotea de la Cruz



Fonte: Google Imagens, 2018.

Começaremos este subcapítulo situando o leitor sobre a importância das duas obras consideradas o cerne do autobiografismo de Juana Inés de la Cruz: *a Carta Atenagórica e Respuesta a sor Filotea de la Cruz*. No entanto, antes de iniciarmos, supomos que para sua recepção pelo leitor seja iminente o questionamento: que relação há entre as duas? Por que descrevê-las concomitantemente neste capítulo. A resposta é simples e se faz pragmática: a *Respuesta a sor Filotea de la Cruz* foi uma dissertação que veio logo em seguida à *Carta Atenagórica* e é, por sua vez, de fato, uma resposta aos questionamentos que foram feitos e projetados a partir da publicação da *Carta Atenagórica*. Nesse sentido, cabe ressaltar que se

faz necessário ao analisar ou estudar a *Carta Atenagórica* mencionar os certames que propõe o discurso e a dialética contidos na *Respuesta*.

A partir da análise da fortuna crítica, constatamos que a *Carta Atenagórica* (Atenagórica significa "*digna de la sabiduría de Atenea*", segundo Paz, 1992) é uma crítica ao *Sermão do Mandato* do Pe. português Antônio Vieira sobre as finezas de Cristo. Alguns autores supuseram que por teológicas, a *Carta Atenagórica* acarretou a sóror Juana Inés de la Cruz sérios problemas com a Inquisição, mas não há evidência histórica disso.

Segundo Paz (1992), posteriormente, a *Carta Atenagórica* foi definida como um escrito de "*ardientes declaraciones feministas*." A obra marcou o fim da produção literária sorjuanina. Segundo Buxó (2006), pouco tempo depois, em 1693, sóror Juana Inés de la Cruz publicou uma série de obras chamadas *superogación*, nas que pretendia agradecer a Deus pelas muitas graças recebidas. O estilo da obra é claro e direto, por se tratar de uma obra teológica. Entretanto, sóror Juana Inés de la Cruz apresenta linguagem e raciocínios irônicos, porém tratando com cortesia a todos os implicados.

A obra foi escrita em novembro de 1690 por Juana Inés de la Cruz (1651-1695), poeta mexicana, como um exercício de reflexão elaborado a partir da leitura de um sermão do padre Antônio Vieira (1608-1697). Nesse Sermão, Vieira, a partir do "Novo Mandamento", analisava as finezas do amor de Cristo. Esta carta foi enviada ao bispo de Puebla, Manuel Fernández de Santa Cruz, que a publicou, sem que se pudesse saber os motivos que o levaram a isso.

Segundo La Canal (1998), a Carta Atenagórica provavelmente foi escrita pelo mesmo bispo, usando um pseudônimo feminino, sóror Filotea de la Cruz e nela foram modificadas algumas estruturas no que se refere a seu conteúdo a partir do interesse pessoal do religioso. Essa contestação traz reflexões sobre a liberdade e os limites da autodeterminação do ser humano, com alguns matizes muito peculiares com relação a essa polêmica da "liberdade e a autodeterminação do homem".

De acordo com Paz (1983), tanto a *Carta Atenagórica* quanto a *Respuesta a sor Filotea de la Cruz* foram um dos trabalhos de sóror Juana Inés de la Cruz que mais se distinguiram e que merecem um lugar meritório na história das letas da língua espanhola, claro, sem deixar de mencionar os demais trabalhos religiosos.

Retomando o contexto da obra, de acordo com Puccini (1997, no auge de sua carreira literária, Juana Inés de la Cruz recebeu do Bispo de Puebla, Fernández de Santa Cruz, a incumbência de comentar, por escrito, o *Segundo Sermão do Mandato*. O motivo dessa escrita

era contestar o que havia apregoado o erudito Padre Jesuíta Antônio Vieira, na Capela Real da Corte Portuguesa em 1655, cerca de 40 anos antes.

Segundo Puccini (1997), em março de 1691, através do incentivo a de Dom Manuel, um dos reis da época, depois de receber comentários de Juana Inés de la Cruz, em que ela demonstrava erros teológicos do Padre Vieira, a orientou publicar a *Carta Atenagórica*. Pelas pesquisas por nós empreendidas, constatamos que tanto o *Sermão do Mandato* de Vieira, quanto as reflexões de Juana Inés de la Cruz foram analisados por inúmeros historiadores e literatas. No entanto, o objetivo de nossa análise se centra na natureza dos argumentos utilizados a partir da polêmica teológica.

De acordo com Paz (2005), a temática do mandato do Padre Antônio Vieira é a cerimônia do lavatório que era pregado às quintas-feiras Santas e tinha por tema um versículo do Evangelho de São João: “um mandato novo lhe dou: que vos amais uns aos outros, assim como eu vos tenho amado”. Vieira refuta as opiniões de Santo Agostinho, Tomás de Aquino e João Crisóstomo, a respeito da fineza de Cristo em seus últimos dias de vida.

Santo Agostinho afirmou que a maior fineza de Cristo foi morrer pelos homens. Porém, segundo Vieira, foi o mais elevado sacrifício ausentar-se de nós:

Cristo Nuestro Señor amó más a los hombres que la vida y morir es dejar la vida, ausentarse, dejar los hombres. Además de esto, ¿Cristo realmente se ausenta? No, se queda presente sacramentado en el Cenáculo. Es un estado en que comprende la vida y la muerte, pues el Señor estando glorioso está como muerto" (ALCIBÍADES, 2004, p. 68).

Vieira fundamentava que Cristo não quis a correspondência de seu amor para si próprio, mas para os homens e que essa foi sua maior fineza: amar sem correspondência. Sobre esse ponto sóror Juana Inés de la Cruz argumenta: “[...] es el amor de Cristo muy contrario al de los hombres. Los hombres quieren la correspondencia porque esto se los es bien propio: Cristo quiere esta misma correspondencia para bien, ajeno, que es de los hombres” (LA PAZ, 1988, apud HENRIQUES, 2005).

Antes de escrever sobre o *Sermão do Mandato* na *Carta Atenagórica*, o Bispo de Puebla Fernández de Santa Cruz, fez um prefácio a sóror Filotea de la Cruz, onde ao passo que elogiava o trabalho crítico de Juana Inés de la Cruz, censurava de forma sutil a abrangência dos estudos, orientando-a a que se dedicasse somente às questões religiosas.

Um trecho da carta que fez Juana Inés de la Cruz a sóror Filotea como resposta às censuras que recebia da Igreja:

Señora mía: he visto la carta de V.md. en que impugna las finezas de Cristo que discurrió el Reverendo Padre Antonio de Vieira en el Sermón del Mandato con tal sutileza que los más eruditos ha parecido que, como otra

águila del Apocalipsis, se había remontado este singular talento sobre si mismo. Siguiendo la planta que formó ante el Ilustrísimo César Meneses, ingenio de los primeros de Portugal; pero mi juicio, quien leyera su apología de V.Md. no podrá negar que cortó la pluma más delgada que ambos y que pudieran gloriarse de verse impugnados de una mujer que es honra de su sexo [...] (LA CRUZ, 1999, p. 102-106).

O trecho acima citado nos induz a uma ideia de que, se por um lado, por seu discurso teológico, Juana Inés de la Cruz parecia demonstrar um juízo crítico em sua *Carta Atenagórica*, por outro, transparecia impor certo exibicionismo intelectual inconsciente, como se tivesse um imensurável afã de notoriedade pela sociedade; uma forma de exhibir-se dentro dos círculos intelectuais.

Sóror Filotea de La Cruz era o pseudônimo do bispo de Puebla, Manuel Fernández de Santa Cruz, ao qual Juana Inés de la Cruz escreveu outra carta intitulada *Respuesta a sor Filotea de la Cruz de la Cruz*, conforme mencionado anteriormente. O bispo era um superior em hierarquia a sóror Juana Inés de la Cruz, que admirava todas suas produções literárias, porém sempre a contestava, pedindo-lhe que se afastasse do mundo das letras profano e que se dedicasse apenas à religião.

Retomando a Vieira, cabe indagar-nos: qual seria a ideia central da dissertação do sacerdote? Uma só: indagar em torno do amor de Cristo. Com que critério de verdade dissertava naqueles tempos o discurso teológico em torno do amor de Cristo? Compreendemos que com a noção de fineza. Por isso toda a argumentação de Vieira se fundamenta nessa palavra, ou, em menor abundância, pelo adjetivo “fino”. Para Alcibiades (2004, p.14), esses termos significam as demonstrações do amor de Deus, no caso, o de Cristo. O enunciado equivale ao signo externo do amor e suas manifestações palpáveis.

Nesse sentido, é provável que essa reflexão de índole religiosa não tenha maior sentido. No entanto, conhecê-la, ou nos aproximarmos desse conhecimento, ajudar-nos-á a compreender o nível de hegemonia que tinha o discurso teológico desde então, uma vez que todas as capacidades intelectuais que justificavam o exercício racional estavam voltadas a serviço da retórica, em momentos (século XVII) nos quais os europeus abandonavam o pensamento científico. O próprio Vieira nos fala da preeminência teologal, quando recorda que somente o mandato cristão de “*amarse unos a otros*” havia gerado entre os doutores da Igreja catorze interpretações exegéticas que pretendiam dar conta da cabal leitura desse preceito.

Sendo assim, inferimos que a discursiva em torno do dogma religioso ocupava todo o campo do exercício mental. Era um discurso do exercício mental, cujos capítulos são subdivididos em treze, e que, para a maioria dos leitores no presente, pode parecer carente de

sentido e significação, mas que, no entanto, o abandono da leitura de uma de suas páginas neste novo milênio, se nos atrevermos a destacar que os treze capítulos que conformam o *Sermão do Mandato* adquirem plena vigência se os lermos como discurso amoroso, já que a obra não só aborda assuntos referidos à fé, mas temas voltados para as indagações em torno do amor humano, incluindo a acepção do amor erótico.

Quanto à questão do amor humano, Alcibíades (2004, p. 14) comenta que o próprio Vieira nos dá margem para a essa extrapolação porque não falta em sua disquisição de referências ao “*amor de los hombres*”, tanto ao que se refere a aprendizagem “amatória” (como o próprio Vieira nomeia essa acepção, para se referir ao amor, aos ciúmes, à reciprocidade do afeto, etc.) quanto ao teológico em si.

O *Sermão* foi publicado originalmente em 1650, trinta anos antes de sua primeira edição mexicana (1685). Nessa época, caracterizada pela rapidez dos acontecimentos, o que se pode estranhar, tamanha a distância cronológica entre um momento e outro. Entretanto, nos séculos coloniais havia um sentido parcimonioso do “devir temporal”, pois para Alcibíades:

[...] ese particular sentido de la vigencia de cronos no permitió a sor Juana Inés de la Cruz guardar sorpresa cuando un vocero de la alta jerarquía eclesiástica le solicitara, en 1690, que ofreciera sus opiniones sobre tan docto ejercicio de fe expuesto en el trabajo del padre Viena. Para ese momento la religiosa tenía consolidada fama. Contaba, además, con la amistad de virreyes y con el respeto y la consideración de hombres de su tiempo, pero era, ante todo, una mujer dedicada a Dios, y debía obediencia a sus superiores. Por eso, cuando esa alta autoridad eclesiástica –que nunca se identifica pero que se ha asociado con el nombre del obispo de Puebla, Manuel Fernández de Santa Cruz– le propone que escriba una refutación al *Sermón del Mandato*, la monja jerónima no dudó en complacerlo [...] (ALCIBÍADES, 2004, p. 16)

A leitura do fragmento acima nos leva a inferir que foi imediata a aceitação de refutar o que pregou Vieira em o *Sermão do Mandato*. Ao mesmo tempo, cabe nos questionar, como, de dentro da Igreja, Juana Inés de la Cruz conseguiu escrever “para fora”, ou seja, como pôde se sobressair intelectualmente ou refutar alguém hierarquicamente superior a ela? Por outro lado, levantamos mais uma vez a possibilidade de destacar a eleição de Juana Inés de la Cruz por viver em um Convento.

Entretanto, destacamos uma vez mais a importância de se fazer um paralelo entre a *Carta Atenagórica* e a *Respuesta a sor Filotea de la Cruz*, seria inevitável que em uma conjectura na tentativa de analisar as hipóteses de decisão de Juana Inés de la Cruz ser monja, indaguemos quais seriam seus propósitos e suas verdadeiras razões por tomar tal decisão repentina, que justifique a eleição pelo convento. Interessa-nos compreender as hipóteses substanciais porque nos ajudam a determinar os parâmetros dentro dos quais desenvolve tanto

a relação entre os dados humanos e as aspirações intelectuais de Juana Inés de la Cruz, quanto o que nos revela a partir da prosa confessional *Respuesta*.

No que tange ao aspecto da leitura da *Respuesta a sor Filotea*, Juana Inés de la Cruz parece-nos oferecer um primeiro elemento estrutural conceitual e estilístico de sua obra com procedimentos do Barroco, atingindo as concretas condições e também os preconceitos de sua época. As hipóteses principais são três e cabe resumi-las por três indagações que alguns biógrafos e críticos ao longo do tempo têm formulado diante de sua repentina decisão de ser monja. Tomaremos como base as de Puccini:

Foi por desilusão amorosa ou por uma reconhecida incompatibilidade entre suas origens modernas e “bastardas” e o restringido mundo aristocrático e “aristocratizado” da corte do vice-reino? Ou se tratou de uma crise de consciência que poderíamos considerar como uma “primeira conversão?” (PUCCINI, 1997, p. 19, tradução nossa).

O testemunho da própria sóror Juana Inés de la Cruz sobre estes pontos é insuficiente, ainda que significativo:

Entreme religiosa- porque por más que conociera que tenía el estado de las cosas, de las acesorias hablo, no de las formales - muchas repugnantes a mi genio, con todo, para la total negación que tenía al matrimonio, era lo menos desproporcionado y lo más decente que podía elegir en materia de la seguridad que deseaba de mi salvación (PUCCINI, 1997, p. 19).

Analisando o trecho acima mencionado, se levarmos em consideração a confissão de Juana Inés de la Cruz sobre sua inclinação intelectual - em ligeiro contraste com suas intenções de escrita feminista - seguido de considerações sobre sua “*libertad de estudio*”, compreenderemos aqui que sóror Juana Inés de la Cruz restringe habitualmente o campo de sua confissão, revelando uma intenção implícita, quando expõe seu pensamento, que é a chave interpretativa de toda a *Respuesta*. De fato, para o concreto fim que em esta se fixava, não era absolutamente necessário que sóror Juana Inés de la Cruz explicasse a total negação ao casamento, em que a causa e efeito aparecem intencionalmente confusos; da mesma forma, quando fala “*de la seguridad que desaba de mi salvación*” que navega sagazmente por uma zona ambígua entre “salvamento de algo” e uma “salvación” em um sentido mais amplo, espiritual.

Paz (2005, p. 106) contribui em relação à inclinação de Juana Inés de la Cruz pelo saber através de mais uma declaração feita por ela na *Respuesta*:

[...] Desde niña se inclina por las letras. Adolescente, concibe el proyecto de vestirse de hombre y concurrir a la Universidad. Resigna a ser autodidacta se queja: “Cuán duro es estudiar en aquellos caracteres sin alma, careciendo de la voz viva del maestro”. Y añade que todos los trabajos” los sufría por amor a las letras; oh, si hubiese sido por amor de Dios, que era lo acertado, cuánto

hubiera merecido! “Cierto o fingido, este lamento es una confesión: el conocimiento que busca no es el que está en los libros sagrados. O, al menos no está en ellos exclusivamente. Si la Teología es “la reina de las ciencias”, ella se demora en sus aledaños: física y lógica, retórica y derecho. Su curiosidad no es la del especialista. Aspira a la integración de las verdades particulares e insiste en la unidad del saber.

O trecho acima descrito nos faz compreender a inclinação intelectual que tinha a poeta e sua curiosidade do mundo e de si mesma, do que se passava fora e do que se passava dentro dela. Segundo Paz (1983, p. 108), a referida curiosidade logo se transformou em paixão intelectual.

Para Couch (1985) apud Henriques (2005), a Carta estabelece uma posição elevada para a mulher. É uma das demonstrações que fez a poeta, evidenciando a presença da mulher na história e na literatura mexicana. Nesse sentido, é importante ressaltar que, em pleno século XVII, uma monja apropriar-se de formas predominantes masculinas da cultura de seu século, debater e discordar de ideias teológicas de posições de um homem hierarquicamente superior a ela, seria um passo audacioso, não apenas no meio clerical, senão no meio social, pois a *Carta* revelava outro traço dessa sociedade- a teologia como máscara da política.

Entretanto, a iniciativa de Juana Inés de la Cruz de dissertar e criticar questões teológicas, daquela época em que somente aos homens e aos membros do mais alto clero era dado esse abstrato provocou um escândalo na comunidade religiosa.

A pesar de todas as críticas que recebia e os pedidos para que deixasse de escrever sobre determinados assuntos, Juana Inés de la Cruz insistentemente tentou convencer o Bispo de Puebla Manuel Fernández de Santa Cruz, através de uma longa mensagem autobiográfica em que defendia a necessidade de que se estudassem todos os ramos do conhecimento para melhor compreender a Deus e a sua criação, e a própria Escritura Sagrada através de todas as ciências: Física, Lógica, Retórica, Aritmética, Geometria, Arquitetura etc.:

[...] Con todo proseguí, dirigiendo siempre, como he dicho, los pasos de mi estudio a la cumbre de la Sagrada Teología; pareciéndome preciso, para llegar a ella, subir por los escalares de las ciencias y artes humanas; porque ¿Cómo entenderá el estilo de la Reina de la Ciencias quien aún no sabe el de las anclas? ¿Cómo sin Lógica sabría yo los métodos generales y particulares con que está escrita la Sagrada Escritura? ¿Cómo sin Retórica entendería sus figuras, tropos y locuciones? ¿Cómo sin Física, tantas cuestiones naturales de las naturalezas de los animales de los sacrificios, donde se simbolizan tantas cosas ya declaradas, y otras muchas que hay? [...] ¿Cómo sin Aritmética se podrán entender tantos cálculos de años, de días, de meses, de horas, de hebdómadas tan misteriosas como las de Daniel, y otras para cuya inteligencia es necesario saber las naturalezas, concordancias y propiedades de los números? ¿Cómo sin Geometría se podrán medir el Arca Santa del Testamento y la Ciudad Santa de Jerusalén? [...] ¿Cómo sin Arquitectura, el gran Templo de Salomón, donde fue el mismo Dios el artífice que dio la disposición y la traza, y el Sabio Rey sólo fue sobrestante que ejecutó; donde no había basa sin misterio, columna sin símbolo, cornisa

sin ilusión, arquitrabe sin significado; y así de otras sus partes [...] (LA CRUZ, 1999, p. 117).

Outro exemplo dessa necessidade de conhecimento, Juana Inés de la Cruz escreve na *Respuesta* sóror Filotea, pseudónimo do Bispo de Puebla Manuel Fernández de Santa Cruz:

[...] Yo despiqué el deseo en leer muchos libros varios que tenía mi abuelo, sin que bastasen castigos ni reprensiones a estorbarlo; de manera que cuando vine a Méjico, se admiraban, no tanto del ingenio, cuanto de la memoria y noticias que tenía en edad que parecía que apenas había tenido tiempo para aprender a hablar [...] En esto si confieso que ha sido inexplicable mi trabajo; así no puedo decir lo que con envidia oigo a otros: que no les ha costado afán el saber. ¡Dichosos ellos! A mi, no el saber (que aún no sé), sólo el desear saber en el ha costado tan grande ¡ Y que haya sido esta mi negra inclinación, que todo lo haya vencido! (LA CRUZ, 1999, p. 120).

Preciso é acrescentarmos que a *Respuesta a sor Filotea de la Cruz* está baseada em um exercício de autorreflexão filosófica e uma espécie de sondagem crítica de sua própria carreira intelectual, que a faz distinguir-se de seus contemporâneos. Nessa perspectiva, a referida obra pode ser tomada como um exemplo do que intitulou Paz (1992): Juana Inés de la Cruz foi uma poeta que "*puso sus rasgos intelectuales a servicio del análisis de si misma*".

Para Puccini (1997), a *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*, foi um escrito também em prosa, em que Juana Inés de la Cruz emprega argumentos e respostas às recriminações que lhe fizera o bispo de Puebla (pseudónimo sóror Filotea), cujo objetivo era reduzir sua ordem, com o argumento de que nenhuma mulher poderia tocar nem tratar certos temas filosóficos porque eram questões censuradas pela igreja.

Para Alcibiades (2004), Juana Inés de la Cruz possuía um grande número de livros, além dos religiosos como a Bíblia, o que representava certamente 90% dos livros que chegavam a América. Possuía também relatos e obras para qualquer cidadão da América do século XVII, tais como escritos de Leibniz<sup>21</sup> e outros. Tinha curiosidade em compreender a anatomia da lógica leibniziana.

Muito da erudição sorjuanista pode também ser observada por sua audácia em criticar e corrigir muitos sacerdotes e membros do alto clero na época. Por tal conduta, além de receber inúmeros pedidos para que deixasse de escrever, também fora aconselhada a desfazer-se de todos seus livros; uma imposição da igreja, o que por ela foi acatado prontamente. Por essa razão a *Carta Atenagórica* foi a primeira e única obra de teor crítico a ser escrita por Juana Inés de la Cruz.

<sup>21</sup> Foi o primeiro a perceber que a anatomia da lógica - "as leis do pensamento"- é assunto de análise combinatória. Em 1666 escreveu *De Arte Combinatória*, no qual formulou um modelo científico que é o precursor teórico de computação moderna: todo raciocínio, toda descoberta, verbal ou não, é redutível a uma combinação ordenada de elementos tais como números, palavras, sons ou cores. Na visão que teve da existência de uma "característica universal", Leibniz encontrava-se dois séculos à frente da época, no que concerne à matemática e à lógica.



## 5.2 O contexto histórico da Carta Atenagórica e do Sermão do Mandato

Sabemos que a *Carta Atenagórica* foi uma espécie de crítica ao *Sermão do Mandato*, ao mesmo tempo o que os torna próximos são os temas de suas obras: teológicos e filosóficos, a partir de textos bíblicos, base da construção de seus discursos. Não podemos deixar de mencionar que viveram um período de domínio da Igreja Católica e a censura da Santa Inquisição.

Embora apresentem suas semelhanças, há também suas divergências, além das diferenças de gênero, o que notoriamente foi determinante quanto a seus papéis sociais do homem e da mulher do século XVII, extremamente limitadores das ações dos indivíduos. Transitavam por distintas correntes filosóficas (essencialista e existencialista) que estavam representadas em seus discursos. Vieira viveu no Velho Mundo (Portugal) e Juana Inés de la Cruz no Novo Mundo (México).

Sobre o padre Antônio Vieira, de acordo com Litrento (1974, p. 78-79), Vieira nasceu em Portugal em 1608 e faleceu no Brasil em 1697. Ordenou-se ainda criança na Companhia de Jesus na Bahia em 1634, assim como, dotado de habilidade oratória, ministrou aulas de Teologia atuou em diversas causas políticas, como a resistência da Invasão Holandesa, a luta contra a escravização indígena, de negros, e de judeus.

Litrento (1974) acresce que, apesar de Vieira ter transitado pelo Brasil e Portugal, foi em sua terra natal que ficou reconhecido e estimado por ser orador da Corte. Apesar de ter sido condenado pelo Santo Ofício, por suas questões políticas, foi perdoado pelo tribunal por conta de seu prestígio. Sua vida e obra foram influenciadas pelo período em que atuou na Companhia de Jesus, fundada por Santo Inácio de Loyola.

Litrento (1974) nos revela ainda que sua obra é composta de centenas de cartas e sermões, que seu discurso propalava questões que permeavam “abstrações da lógica e da metafísica”, das alegorias, ao pitoresco e ao imprevisto, o que chamava a atenção porque também se utilizava de figuras de linguagens como as antíteses, hipérboles, metáforas, preciosismos. Permitimo-nos enfatizar que a maioria desses traços estilísticos são característicos do movimento barroco e estão presentes também na escrita sorjuanesca e, posteriormente, serão analisados neste trabalho.

Conforme já mencionamos no capítulo 2 sobre o Barroquismo, percebe-se que este, por sua vez, foi a base estilística adotada tanto por Juana Inés de la Cruz quanto por Vieira, que apresentaram semelhantes características em seus discursos retóricos do Barroquismo.

Ribeiro (1969) chamou de “barroquismo verbal” o que propôs Vieira em seus textos, conforme destacado no trecho do Sermão do Mandato:

Tudo cura o tempo, tudo faz esquecer, tudo gasta, tudo digere, tudo acaba. Atreve-se o tempo a colunas de mármore, quanto mais a corações de cera! São as afeições como as vidas, que não há mais certo sinal de haverem de durar pouco, que terem durado muito. São como as linhas, que partem do centro para a circunferência, que quanto mais continuadas, tanto menos unidas. Por isso os antigos sabiamente pintaram o amor menino; porque não há amor tão robusto que chegue a ser velho. De todos os instrumentos com que o armou a natureza, o desarma o tempo. Afrouxa-lhe o arco, com que já não atira; embota-lhe as setas, com que já não fere; abre-lhe os olhos, com que vê o que não via; e faz-lhe crescer as asas, com que voa e foge. A razão natural de toda esta diferença é porque o tempo tira a novidade às coisas, descobre-lhe os defeitos, enfastia-lhe o gosto, e basta que sejam usadas para não serem as mesmas. Gasta-se o ferro com o uso, quanto mais o amor?! O mesmo amar é causa de não amar e o ter amado muito, de amar menos (VIEIRA, 1650, p. 2018).

Na leitura do fragmento acima comprovamos que Vieira utilizou recursos estilísticos como antíteses, paradoxos, metáforas, preciosismos, hipérboles para enfatizar as proporções dos sentimentos, das emoções para descrever o amor. Sob esse viés das proporções, Saraiva (1980, p. 56) informa que as proporções podem destacar uma igualdade e uma analogia, ou uma oposição e uma desigualdade, neste caso uma relação proporcional de diferença ou desproporção.

Percebemos que, no trecho, Vieira usa como base o recurso das comparações, metáforas, antíteses, e hipérboles para se referir aos sentimentos passageiros, que sofrem constantes mutações, inclusive o ato de amar. As proporções refletem em si virtuosidade do padre, que “inventa dificuldades para mostrar-se inteiramente senhor do jogo, como um toureiro que espicaça o touro” (SARAIVA, 1980, p. 70).

Permitimo-nos descrever neste subcapítulo um pouco da estilística do padre Antônio Vieira, ainda que nosso objetivo seja analisar a obra *Carta Atenagórica* de Juana Inés de la Cruz. Sobre sóror Juana Inés de la Cruz, faz-se desnecessário descrever a sua biografia, uma vez que a mesma já havia sido descrita no capítulo 2 de nossa pesquisa. Contudo, cabe agregar que, forma direta e indireta, ambos os autores parecem copertencer-se quanto ao que se refere à análise de seus discursos. Nesse sentido, constatamos que não seria possível analisar a *Carta Antenagórica*, estando dissociada do *Sermão do Mandato*.

### 5.3 Síntese do Sermão do Mandato (1650)

Sobre a referida obra, a partir das pesquisas realizadas, constatamos que houve duas publicações, uma com data de 1643, que está dividida em sete capítulos: uma introdução, uma

apresentação geral que tratará sobre “os remédios contrários do amor de Cristo”, quatro capítulos sobre a apresentação mais específica e detalhada acerca do que sejam esses “remédios” e um capítulo de conclusão. E outra com data do ano de 1650.

Nessa versão de 1643, em sua introdução, Vieira menciona uma passagem bíblica que se refere às últimas horas de Cristo, referenciada no livro de João, capítulo 31, versículo 1: “[...] sabendo Jesus que era chegada a sua hora de passar deste mundo para o Pai, como tinha amado os seus que estavam no mundo, amou-os até ao fim”.

Em sua análise, Vieira explica que, segundo o evangelista (João), Cristo sofria de uma enfermidade: amor e do amor sem remédio pelo mundo, amor que lhe tirou a vida. A proposta que nos oferece Vieira em seu discurso é: tratar dos quatro remédios do amor e do amor sem remédios de que padecia Cristo. Os remédios aos quais se refere Vieira são “o tempo”, “a ausência”, “a ingratidão” e o “melhorar do objeto”.

No entanto, objetivamos descrever em nossa pesquisa a obra do ano de 1650, que trata sobre as maiores “finezas do amor de Cristo”, pois o nosso objeto de estudo (*Carta Atenagórica*) depende da análise do discurso desse sermão, uma vez que é a partir dele que Juana Inés de la Cruz constrói sua dissertação na *Carta Atenagórica*.

O *Sermão do Mandato*, versão de 1650 está dividido em treze capítulos, com uma introdução, os capítulos intermediários para argumentos sobre as “finezas do amor de Cristo”, bem como a análise de Vieira com relação aos três santos: Agostinho, Tomás e Crisóstomo, e um para a conclusão.

Análogo ao Sermão do Mandato de 1643, o de 1650 se inicia com a mesma passagem bíblica de João, capítulo 31, versículo 1: “sabendo Jesus que era chegada a sua hora de passar deste mundo para o Pai, como tinha amado os seus que estavam no mundo, amou-os até ao fim”. Nessa nova análise Vieira propala a ideia de que o amor de Cristo para os homens foi sempre igual. A partir dos discursos dos três santos, em que difundem que o amor de Cristo foi evidente mais no fim de sua vida que em seu percurso total, nessa perspectiva discursiva, Vieira se propõe a rastrear a essência do que pensa sobre esse amor e nos oferece através de uma retórica uma proposta: a separação entre os afetos e os efeitos do amor.

Para Vieira os afetos do amor de Cristo, se postos a uma dimensão interna, sempre terão a mesma intensidade, já seus efeitos, postos sob a dimensão externa, foram mais expressivos no fim da vida de Cristo. Ao revelar seu estilo de sermão, ele define qual a maior dimensão do amor de Cristo, fazendo ainda referência aos preceitos dos santos ao enfatizar que, para cada fineza por eles afirmada, apontará outra maior que ninguém será capaz de indicar.

O primeiro capítulo é concluído por ele, fundamentado por um vocativo, em que se dirige a Deus, justifica que qualquer louvor feito por corações humanos resultaria em agravos e rudezas de suas palavras. Finaliza ainda, invocando a Deus por seu amor e sua graça, com mais um vocativo, dessa vez a Maria:

[...] Assistir-nos-á com a graça quem foi presente em um e outro dia, e quem teve a maior parte em um e outro mistério, que foi a Mãe do mesmo amor: Mater pulchrae dilectionis<sup>22</sup>. Mas como invocaremos seu favor e patrocínio? Com as mesmas palavras com que também hoje a invocou o anjo: Ave gratia plena (VIEIRA, 2001, p. 159).

O segundo capítulo é descrito por Vieira a partir dos argumentos de Santo Agostinho, quando revela que a maior fineza de Cristo foi morrer pelos homens. Defende a ideia de que a maior prova do amor de Cristo por nós foi morrer e ausentar-se. Para ele, Cristo amava mais aos homens que a sua própria vida. Na construção de seu discurso, Vieira faz uma alusão ao testemunho de Maria Madalena, em que afirma haver esta chorado mais na ressurreição que no dia de sua morte. O choro de Maria significa para Vieira a dor da total ausência de Cristo, de corpo e alma.

Notamos que tanto o primeiro capítulo quanto o segundo são finalizados por Vieira com a comparação entre Madalena e Cristo, que questiona como seria a dor do sofrimento de ambos pela ausência de Cristo na vida dos homens. No entanto, observamos que no discurso apregoado por Vieira, nesse capítulo, está respaldado com maior veemência a proposta da ressurreição de Cristo e fazer-se homem, conforme podemos observar no trecho:

[...] Sem temeridade nem temor, digo e afirmo que maiores foram os extremos do dia de hoje que os do dia da Encarnação. E por quê? Porque, se no dia da Encarnação foi grande extremo de amor descer Deus do céu à terra: Descendit de coelis<sup>23</sup> - muito maior extremo foi no dia de hoje lavar Cristo os pés aos homens: Coepit lavare pedes discipulorum<sup>24</sup>. E se foi grande extremo de amor no dia da Encarnação fazer-se Deus homem: Et homo factus est<sup>25</sup> - muito maior extremo foi no dia de hoje deixar Cristo seu corpo no Sacramento para que o comessem os homens, como fez na Ceia: Et coena facta. – Estes serão os dois pontos do nosso discurso, em que ele descobrirá muito mais do que aparece no que está dito. (VIEIRA, 2001, p. 157)

Vieira discorre, no terceiro capítulo, sobre os sentimentos de Cristo em relação a sua morte, a sua ausência e agonia ao despedir-se de seus discípulos enquanto estava na cruz. Ele finaliza o último parágrafo reafirmando que o maior sofrimento de Cristo foi mais por deixar quem amava, que por sua própria morte, o que significaria deixar de ser quem era – homem.

<sup>22</sup> Mãe do amor formoso (Eclo 24, 24).

<sup>23</sup> Criador do Céu.

<sup>24</sup> E ele começou a lavar os pés aos discípulos.

<sup>25</sup> E ele se fez homem.

O quarto capítulo discorre sobre os remédios de Cristo para sua ausência, o que Vieira chamou de remédio da ausência e da morte. O religioso revela que Cristo se sacramentou mesmo antes de sua morte através da ressurreição ao terceiro dia. Para ele este foi o remédio para a sua ausência e morte.

A contraposição de Vieira aos preceitos de São Tomás de Aquino é descrita no quinto capítulo, nele o jesuíta discorda dos argumentos propalados pelo Santo quando diz que a maior demonstração do amor de Cristo pelos homens foi ausentar-se e fazer-se presente nos Sacramentos. Porém para Vieira o “encobrir-se” nos Sacramentos, estando presente sem poder ver, é a maior demonstração de amor e fineza de Cristo, mais que estar ausente.

A introdução do sexto capítulo é feita com mais uma referência bíblica, ainda se reportando sobre a fineza do amor de Cristo por nós, Vieira narra a história de Absalão e Davi. Conta que quando Absalão teve de ausentar-se das terras de Gessur por causa da morte do Príncipe Amon, seu pai Davi lhe permitiu que voltasse a viver na corte, com a condição de que não visse seu rosto. Com o intuito de fazer um paralelo com a história da ausência de Cristo, Vieira revela que Absalão prefere morrer a não ver o rosto do próprio pai. Nesse sentido, conclui que a ausência é melhor que a presença sem a permissão de ver, e evidencia que a maior diferença entre eles é que Absalão demonstrou a fineza do amor por seu pai, enquanto Cristo a demonstrou por amor aos homens.

O sétimo capítulo é descrito por mais uma comparação feita por Vieira: a Paixão de Cristo e o Sacramento. Em seu discurso, o padre revela que, em ambos os eventos, Cristo esteve com os olhos encobertos e que o Sacramento resume todo o sofrimento de sua Paixão.

Vieira, no oitavo capítulo, apresenta a contraposição aos três Santos: S. Crisóstomo diz que a maior fineza de Cristo foi lavar os pés dos Discípulos. Vieira se contrapõe e evidencia que a maior fineza de Cristo foi lavar os pés de Judas e acrescenta que, mesmo Cristo sabendo que Judas seria seu traidor, amava a todos os seus Discípulos, e que “nessa circunstância [...] esse foi o mais fino amor de Cristo”.

A proposta do discurso do nono capítulo foi ressaltar que a outra fineza do amor de Cristo consistia em tratar igualmente bons e maus, merecedores e não merecedores. Ele revela que Cristo na condição de homem foi severo, tomando uma postura diferente de quando se comunica com o mundo como Pai amoroso. Nesse discurso, Vieira faz uma analogia ao trecho bíblico sobre os operários da vinha e do castigo do faraó egípcio, e argumenta que Deus é o próprio juiz que atua de forma severa quando necessário.

As figuras de linguagem, como a comparação, a metafórica, entre outras eram traços característicos do Barroco e evidentes na escrita de Vieira. No capítulo dez, o jesuíta inicia

fazendo uma analogia entre a ingratidão de Judas e uma planta regada que não dá frutos. Mesmo sabendo da ingratidão e traição de Judas, para Vieira o mais fino amor de Cristo foi ter lhe lavado os pés. Através da síntese de seu discurso, percebemos que as concepções de Vieira sobre as maiores finezas do amor de Cristo se convergem para uma só: que devemos amar-nos uns aos outros.

Padre Antônio Vieira, no décimo primeiro capítulo, pela primeira vez, de fato, lograva alcançar seu objetivo ao pregoar o Mandato, pois foi nesse discurso que expressou sua opinião sobre a maior fineza de Cristo e seu verdadeiro amor: querer a correspondência de seu amor não para Si, mas para nós mesmos, em amar-vos uns aos outros. O religioso enfatiza que, embora tendo sido ilustrado em seu Sermão exemplos de personagens, não há fineza igual nem dentro nem fora da Bíblia.

“Dou-vos um novo mandamento: que é que, assim como eu vos amei, vos ameis também uns aos outros” (BÍBLIA Sagrada, João 13:34). Fundamentado na própria Bíblia, no décimo segundo capítulo, Vieira argumenta que o que havia de novidade no que Cristo chamou de “novo mandamento”, era que esse amor fosse o pagamento do amor com que Cristo amou os homens. Vieira exalta o amor de Cristo, perfeito, e compara-o com o amor dos homens, carregado de ciúmes.

Vieira finaliza o Sermão fazendo um apelo aos cristãos: que amai-vos uns aos outros assim como Cristo os amou. Essa seria a dívida de correspondência do amor de Cristo, que é infinito. Baseado no evangelho de Lucas, o padre argumenta que, se dois homens malditos como Pilatos e Herodes de inimigos se reconciliaram e se tornaram amigos, os homens só se tornarão salvos se o fizerem. Nessa perspectiva finaliza rogando a Deus que partilhe de sua graça aos homens para que possam amar como devem.

#### **5.4 A Análise da *Carta Atenagórica***

Iniciamos o estudo deste capítulo objetivando descrever a análise do discurso de Juana Inés de la Cruz no introito de sua Carta sobre o *Sermão do Mandato* do padre Antônio Vieira. Enquanto Vieira inicia seu discurso com uma passagem bíblica em latim - característica da estilística barroca, *Et vos debetis alter alterius lavare pedes (Ioan., 13)*<sup>26</sup>, Juana Inés de la Cruz se limita a priorizar sua intenção sobretudo de cordialidade, reverência, admiração e respeito ao padre:

---

<sup>26</sup> Vocês devem lavar os pés uns aos outros (Jo. 13).

Y para que V.m.d. vea cuán purificado de toda pasión mi sentir, [...] que en este insigne varón concurren de especial amor y reverencia mía. Pues si sintió vigor en su pluma para adelantar en uno de sus sermones (que será solo el asunto de este papel) tres plumas, sobre doctas, canonizadas, ¿qué mucho que haya quien intente adelantar la suya, no ya canonizada, aunque tan docta? Si hay un Tulio moderno que se atreva a adelantar a un Augustino, a un Tomás y a un Crisóstomo, ¿qué mucho que haya quien ose responder a este Tulio? Si hay quien ose combatir en el ingenio con tres más que hombres, ¿qué mucho es que haya quien haga cara a uno, aunque tan grande hombre? Y más si se acompaña y ampara de aquellos tres gigantes, pues mi asunto es defender las razones de los tres santos padres. Mal dije. Mi asunto es defenderme con las razones de los padres. (Ahora creo que acerté) (ALCIBÍADES, 2004, p. 54 apud LA CRUZ, 2000, p. 84).

A análise do discurso do trecho acima, nos permite compreender que a intenção de Juana Inés de la Cruz não se restringe apenas em desvelar ideias contrárias às de Vieira sobre as Sagradas Escrituras no que tange ao “amor de Cristo” por nós. Nesse trecho Juana Inés de la Cruz nos revela uma intenção incontida de questioná-lo sobre sua contestação frente a três “Santos padres”: Santo Augustino, São Tomás de Aquino e Santo Crisóstomo. A monja indaga ainda a possibilidade de aparecer um “Túlio” (termo ligado à tradição latina do *pater familias*, “honrado” ou mesmo “elevado”) que se atreva a questionar esses três santos. Observamos ainda no trecho que a intenção de Juana Inés de la Cruz era defender as razões dos três santos.

Para iniciar a análise da referida obra, começamos da polêmica para que possamos ver o lugar onde se encontra a reflexão de Vieira e o significado do recorte e da reflexão que faz sóror Juana Inés de la Cruz. É pertinente mais uma vez questionar-se: o que é que chama a atenção nos escritos de Juana Inés de la Cruz ao discutir o *Sermão do Mandato*?

Todos os caminhos pelos quais enveredamos e os resultados das pesquisas realizadas nos ofereceram unanimemente afirmações de que a força argumentativa da retórica da monja nos conduz para o mesmo destino: a construção de ataque à estrutura da argumentação de Vieira. Ruiz (2003, p. 79) afirma que Vieira:

[...] utiliza licenças interpretativas e generalizações abstratas, “forçando” a compreensão dos textos do Evangelho, para fazê-los coincidir com o que lhe interessava. Nesse sentido, a conclusão de Vieira já estava feita de antemão. Por isso sua construção argumentativa é uma fantástica construção que conduz o leitor a um lugar determinado, definido *a priori*.

Importa enfatizar que nossa pesquisa está fundamentada na análise do discurso de Juana Inés de la Cruz, a qual, por sua vez, está vinculada em contestações feitas a partir do que propõe Antônio Vieira em seu Sermão. Para tal reflexão, ampara-nos sempre em indagações.

Nesse sentido, cabe lançar a reflexão: por que dizemos que a conclusão de Vieira já está feita? Por que se trata de um sermão com finalidade específica? Essa finalidade provém do que seus leitores abstraem do *Mandatum Novum* de Cristo e essa lição era que amássemos uns aos outros. Porém não se trata de simplesmente amar-nos de qualquer modo, mas amar da mesma maneira que Cristo nos amou, e isso era o verdadeiramente “novo”, de acordo com o sermão de Vieira no mandamento de Cristo:

Cristo Señor nuestro amó más a los hombres que a su vida; pruébese porque dio su vida por amor de los hombres. El morir era dejar la vida, el ausentarse era dejar a los hombres; luego mucho más hizo en ausentarse que en morir: porque muriendo, dejaba la vida, que amaba menos; y ausentándose, dejaba a los hombres, que amaba más. (ACIBÍADES, 2004, p. 25).

O trecho acima nos permite compreender que o que Vieira queria era ressaltar essa “novidade” através do artifício da retórica para demonstrar que tudo que os homens haviam dito sobre o amor de Cristo, não havia sido visto sob o enfoque desse “novo” por ele proposto. Para ele o maior amor de Cristo, sua maior fineza foi o que realizou ao final de sua vida. Sob esse enfoque, Vieira contrapõe seu “novo” ponto de vista aos tradicionais dos três padres da Igreja, conforme revela Ruiz (2003):

Enquanto Santo Agostinho afirmava que o maior amor de Cristo estava na sua morte pelos homens, Vieira assegurava que estava em sua ausência. Enquanto Santo Tomás dizia que o maior amor de Cristo estava na Eucaristia, Vieira ressalta que a maior fineza de seu amor estava no fato de que não podia fazer uso dos sentidos em seu Sacramento. E São João Crisóstomo explicava que o maior amor de Cristo se consistia em lavar os pés de seus discípulos, inclusive os de Judas, o discípulo traidor. Vieira acrescenta que Cristo nos amou como meio para que os homens o amassem como fim (ALCIBÍADES, 2004, p. 80)

Ainda que saibamos que o objetivo da obra *Carta Atenagórica* seja fazer uma crítica ao *Sermão do Mandato*, sóror Juana Inés de la Cruz inicia sua dissertação aludindo a alguém que não se evidencia no texto, pois seu nome não aparece. Mas como sabemos seu teor, mencionaremos a partir daqui: Antônio Vieira. Ela inicia fazendo elogios à pessoa do padre, que por ser hierarquicamente superior a ela, faz uso pronomes de tratamento de forma respeitosa e ao mesmo tempo justificando suas razões de escrita e revelando que possivelmente esse seria seu único destinatário. Sobre esse viés, cita-se Paz (1982) “Sor Juana Inés de la Cruz declina de antemão qualquer possibilidade na difusão pública de seu escrito”.

A intenção e as razões argumentativas de Juana Inés de la Cruz são expressas em todo seu discurso evidenciando o respeito, amor e reverência a Vieira, no entanto para ela não são suficientes para que seu entendimento se renda, pois além de refutar as ideias de Vieira, ela defende as ideais dos três Santos.



A análise de seu discurso nos permite inferir que a freira defende e reafirma a ideia de Santo Agostinho ao se referir que a maior fineza de Cristo foi dar a vida pelos homens. Ela apregoa que a fineza de Cristo se constitui de dois termos essenciais, descritos por ela em latim: o *quo* e o *ad quem*, ambos respectivamente significam o custo que a fineza demanda do amante e a utilidade que a fineza tem do amado. Ela justifica que há finezas que evidenciam apenas um dos termos, no entanto o ato da morte de Cristo representa os dois termos: o *quo* e o *ad quem*, uma vez que o ato de Cristo em morrer pelos homens foi custoso e sua Redenção foi útil para os mesmo. Podemos associar as duas ações a duas preposições: “pelo” e “para”-pelos homens e para os homens. Nessa passagem introdutória a monja nos faz refletir sobre o Sacramento, que para ela representa a compra da morte de Cristo, pois se faz lembrar “estando presente”, principalmente na Comunhão.

Juana Inés de la Cruz interpela Vieira quanto ao que se referem seus argumentos sobre a fineza da ausência de Cristo. Ela o contrapõe, negando que Cristo tenha se ausentado da vida dos homens. Para a monja Cristo, remediou sua ausência antes mesmo de morrer, tendo em vista que sua Ressurreição foi o “remédio”.

Sobre a segunda fineza defendida por Vieira, ao discordar de S. Tomás, quando diz que a maior fineza de Cristo não foi estar ente os homes Sacramentado, mas sem o uso de seus sentidos em Sacramento. Juana Inés de la Cruz refuta e diz que Vieira propala a fineza de Cristo em espécie, enquanto que o Santo evidencia que a maior fineza de Cristo foi em gênero, conforme percebemos em um de seus trechos: “¿Cómo le responde oponiéndole una de las mismas finezas que el Santo comprende?” (DE LA CRUZ, 1690, p.200).

Sobre a terceira interpelação de Juana Inés de la Cruz, evidenciamos a ideia defendida por ela a partir do que apregou S. Crisóstomo: a maior fineza de Cristo foi lavar os pés de seus Discípulos, ela se contrapõe ao que difundiu Vieira: que a maior fineza de Cristo foi o motivo que o levou a lavar os pés dos discípulos. Para ela causa e efeitos são relativos e não podem ser separados, visto que S. Crisóstomo expressou várias obras do lavatório (o efeito) e não somente causa (o amor em si).

Analizamos que Juana Inés de la Cruz defendia as três causas dos três Santos e se contrapunha a Vieira com relação a seus radicalismos sobre a forma como descreve as finezas de Cristo. No entanto, a partir de nossa pesquisa, por meio da análise de seu discurso, e ao longo de toda a paulatina narrativa retórica que amealhou Juana Inés de la Cruz, inferimos que a maior contraposição arguida por Juana Inés de la Cruz com relação a Vieira, e que, de fato, em nossa apreensão tenha sido a que mais se presentificou e nos foi a mais preponderante: a correspondência do amor de Cristo.

Façamo-nos compreender: há dois vieses nessa correspondência: 1) Vieira propalava que a maior fineza de Cristo foi “amar sem querer correspondência” e que, por sua vez, essa fineza não traz provas das Sagradas Escrituras; 2) Juana Inés de la Cruz nega esta fineza e ratifica o contrário: Cristo quis a correspondência do amor dos homens. Para respaldar seus argumentos a monja cita várias passagens bíblicas em que falam que Cristo quer não somente que o amemos, como também que o nosso amor por ele seja prioritário, que esteja à frente até mesmo do amor à nossas vidas e à nossa essência, que esteja à frente do amor entre pais, filhos e familiares. Nesse sentido, Juana Inés de la Cruz afirma que Deus é ciumento e quer que o amemos mais que tudo.

Ao terminar de defender seu ponto de vista sobre a contraposição a Vieira, Juana Inés de la Cruz explica que, ainda que Cristo tivesse solicitado a correspondência do amor dos homens, ele quis a utilidade resultante dessa correspondência para os mesmos. Análogo a tal premissa, a freira cita a passagem bíblica: “Pedro, tu me amas? Pois guarda minhas ovelhas”. (BIBLIA SAGRADA, Gênesis, capítulo 22).

No trecho mais a seguir, Juana Inés de la Cruz – contrapondo-se mais uma vez a Vieira – relata que Cristo, apesar de não ter explicitado que queria a correspondência de seu amor, considera que há exemplos bíblicos que relatam esse fato e cita o exemplo da história de Absalão.

No parágrafo subsequente, Juana Inés de la Cruz se utiliza de uma linguagem autorreflexiva para revelar que sua Carta se faz de muitos erros, mas se coloca sob o julgamento de seu interlocutor, lançando, ao mesmo tempo, uma crítica a Vieira.

Sua conclusão alude a fineza do amor Divino, em que Juana Inés de la Cruz decorre sobre a passagem de Cristo e os milagres que deixou de operar por conta da censura, ainda faz algumas alusões a trechos bíblicos e finaliza invocando a Deus a graça para conhecê-la.

Levando-se em conta a realidade das divergências entre *Carta Atenagórica* e o *Sermão do Mandato*, realizaremos a análise do próximo capítulo. Buscaremos apontar mais alguns contrastes argumentativos entre os dois religiosos, quanto ao que se refere o amor Divino e as finezas de Cristo, além dos que já foram apontados nas seções anteriores.

## **5.5 A Carta Atenagórica e o Sermão do Mandato**

A introdução ao título nos induz a alguns questionamentos pertinentes e inerentes ao próprio tópico: o que vem a ser aporia e o que este conceito tem a ver com o tema proposto? Para descrever o impasse entre as obras supracitadas se faz necessário descrever o conceito da referida teoria grega- Aporia. No entanto, sob essa perspectiva, nos permitimos fazer mais

alguns questionamentos: o que pode deduzir essa polêmica? O que quer dizer Vieira? E o que demonstra sóror Juana Inés de la Cruz?

A partir de tais questionamentos, descreveremos alguns pressupostos que nos conduzirão para as propostas de aporia. Para Höhle (2008), na mitologia grega, Aporia também era conhecida por Amecania, era a daemon que personificava a impotência, a dificuldade, o desamparo e a falta de meios, sendo, portanto, odiada e marginalizada por todos os homens. Era companheira de Penia, a pobreza, e Ptoqueia, a mendicância; suas *daemones* opostas eram Oporia, a fartura, Tique, a fortuna, e Eutenia, a prosperidade. Segundo o autor, Aristóteles foi quem definiu a aporia, como sendo uma “igualdade de conclusões contraditórias”.

Nesse sentido, Höhle reitera a ideia de que na filosofia de Zenão de Eleia, por exemplo, é mencionada a ideia de aporias como conceito de impossibilidade do movimento. Mais tarde, designaram alguns diálogos platônicos como aporéticos, isto é, inconclusivos.

Na contemporaneidade, o termo mais recentemente vem sendo utilizado com frequência por pensadores e filósofos do desconstrutivismo como Derrida (1998) apud Paul de Man (1998), que, de alguma forma, são responsáveis por sua utilização dentro da teoria literária do pós-estruturalismo. A aporia é identificada pela leitura desconstrutiva do texto, que terá como fim mostrar que o sentido nele inscrito atingirá invariavelmente o nível da indeterminação ou da indecidibilidade.

Nesse sentido, podemos compreender que tanto a *Carta Atenagórica* quanto o *Sermão do Mandato*, apresentam uma perspectiva sob os viéses da aporia, pois embora o discurso de Juana Inés de la Cruz apresente crítica, discordância ou uma suposta disparidade quanto ao sentido do “amor de Cristo”, não apresenta uma conclusão definitiva ou determinada da teoria teológica sobre a análise do padre Antônio Vieira em seu sermão, uma vez que a aporia é o núcleo que cria a tensão lógico-retórica impeditiva de que o sentido do texto se possa fixar.

Höler (2008) também revela que a aporia em Platão é definida pelas observações essenciais, ou seja, é simplesmente como sinônimo de “caminho sem saída”, pois é exatamente nesse sentido que ela é mais patente nos Diálogos. E “caminho sem saída”, por sua vez seria a ausência de resposta ao problema proposto para a discussão. Para ele os diálogos aporéticos, recebem esse rótulo em função de não oferecerem uma resposta aos problemas levantados. No entanto, não podemos supor que exista apenas um único tipo de aporia nos diálogos, ou que em cada um encontramos uma só aporia.

A partir desse pressuposto, compreendemos que em um diálogo ou discurso, no caso das obras que estamos analisando, pode ser que existam várias aporias, embora ambos autores

compartam da mesma dialética-teológica ou dialoguem entre si em determinados momentos. Contudo, muitas hipóteses são lançadas, trabalhadas e evidenciadas arduamente pelos dialogantes, porém em determinados momentos são abandonadas porque surge uma dificuldade que aparenta não poder ser de modo alguma resolvida.

Hösle (2008, p. 95) e Marcondes (2010, p. 48) coincidem que o Protágoras, o Mênon, o Parmênides e o Teeteto são exemplos de diálogos que são concluídos sem uma definição. Goldschmidt (2002, p. 121) tem razão quando diz: “Toda classificação dos *Diálogos* que se pretenda definitiva é arbitrária, mas a título provisório muitos agrupamentos podem ser sustentados”.

As aporias estão, de fato, entremeadas nos *Diálogos* e, por isso mesmo, é possível falar em aporia tanto em sentido genérico quanto em sentido isolado. Não faz qualquer diferença em expressar, por exemplo, “A aporia na filosofia platônica” ou “As aporias na filosofia platônica”. Todavia, a posteridade parece haver compreendido, ao menos em parte, a suposta linguagem irônica de Platão.

A partir das ideias referenciadas acima, é mister destacar que selecionamos esse tema *aporia* como uma estratégia de clarificar nossa argumentação e análise das obras supracitadas neste capítulo. Pensamos que a articulação destes temas não se torna tão confusa como à primeira vista parece. Para isso, permitimo-nos evidenciar a fundamentação derridiana, que nos oferece não apenas uma ferramenta crítica, tampouco um abrigo para os paradoxos, mas uma condição de possibilidade para o pensamento e a tentativa de analisar o discurso retórico tanto de Juana Inés de la Cruz, quanto de padre Antônio Vieira.

Sendo assim, por um lado, a referida perspectiva metodológica sobre aporia, possibilita-nos inferir que a análise desses discursos mostra que algo nos escapa a qualquer leitura convencional, por outro observamos que nem o texto nem seu autor estão obrigados a ter conhecimento prévio ou consciência da presença de aporias. Entretanto, Hösle (2008) reconhece que compete ao leitor, pela desconstrução, se quiser, citando os exemplos de Jacques Derrida e Paul de Man, identificar tais impasses. Os efeitos do que na desconstrução de Derrida se chama *différance* dependem da presença inquietante dessas aporias.

Retornando ao cerne da questão a que se propõe este capítulo, faremos a leitura da *Carta Atenagórica* (escrita em 1690) em oposição a obra *Sermão do Mandato* (escrita em 1650). A *Carta Atenagórica*, remete-nos a uma compreensão de sua narrativa que nos oferece provas da oposição de Juana Inés de la Cruz a forças tradicionais que frearam seu desenvolvimento e autonomia em pensamento e ação. A análise de seu discurso nos possibilita inferir que houve uma confluência heterodoxa do passado e do presente do século

XVII, quanto ao posicionamento do padre Vieira em relação a seu discurso sobre o “amor de Cristo por nós”.

Em contrapartida, antecedentes nos permitem observar que é no século XVII que se desenvolve nas mentalidades o produto da teoria jesuítica, bem como o Barroco literário e o arquitetônico. Destacamos que essa influência é tão clara na voz de sóror Juana Inés de la Cruz que em suas obras sacramentais já aparece a fusão teológico-política típica dos jesuítas.

Sob esse viés político, cabe agregar que, nesse período, o contexto histórico da teologia política jesuítica do século XVII no México se fundamentava no conhecido por todos a célebre *Ratio Atque Institutio* jesuíta, cuja metodologia sistematizava a inteligência e aperfeiçoava o raciocínio polêmico e tinha muita força e popularidade.

De acordo com Alcibíades (2004), os jesuítas eram já possuidores de diversas formas de linguagem e comunicação, mas graças a essa *Ratio* conseguiam adquirir uma infinidade de signos, imagens, gêneros perceptivos, teóricos e literários que beneficiavam toda a população, desde o púlpito dominical até os conventos e hierarquias políticas. Conseguiam, assim, atingir vários públicos, desde os presos, escravos, estudantes e monjas, uma vez que possuem múltiplas estratégias e meios adequados para cada nível cultural.

Puccini (1997) diz que a chave dessa metodologia didática era o teatro, pois, através dele, a linguagem era facilitadora, eclética e transitava pelo campo teológico e compêndios da história do México mediante uma arte barroca com forte impacto social. Para esse autor, a segunda metade do século XVII, na América espanhola, foi rica em acontecimentos, o que facilitou a consolidação do “guadalupismo jesuíta”, proposto pelo padre Miguel Sánchez (1606-1674), que começou a falar da virgem morena e depois seus seguidores com escritos de jesuítas, como Lasso de la Vega, Becerra Tanco e Florencia.

Durante esse período político jesuítico, acontecia o festejo da canonização de Francisco Borja- terceiro diretor e santo da Companhia de Jesus. Nessa época eram realizados certames poéticos, carnavais e máscaras teatrais burlescas em que se ridicularizava o bispo Plafox, oponente da Companhia de Jesus (1647).

Alguns especialistas e biógrafos de Juana Inés de la Cruz destacam a modernidade da monja em defender sua liberdade frente a imposição episcopal: nunca se chegava a estabelecer uma conexão ou acordo entre ela e seu confessor Nuñez de Miranda, quanto as teses teológicas do bispo e os textos literários da monja.

Ao mesmo tempo que analisamos o discurso polêmico da *Carta*, permitimo-nos fusionar suas aporias e a crítica de alguns autores. Puccini (1997), por exemplo, sustenta a ideia de que a *Carta Atenagórica* não foi tanto uma resposta a Antônio Vieira a respeito de

qual foi a maior fineza ou prova de amor delegada por Cristo à humanidade, mas uma defesa de sua liberdade intelectual; porém ambas questões vistas desde a teologia da ciência condicionada são um mesmo problema.

Já para Paz (1992), sórora Juana Inés de la Cruz defende a ideia de que o vir de Cristo não foi fazer fineza alguma, em outras palavras, foi deixar o ser humano em liberdade para decidir por seus atos. Essas decisões tinham que ver com seu livre arbítrio, pois a ciência condicionada afirmava que o ser humano tinha plena autonomia moral em seu âmbito prático-prudencial a respeito da vida “salvífica” da graça. A esse respeito, cita-se Alcibiades (2004, p. 15):

[...] en la polémica teológica entre gracia y libertad los jesuitas novohispanos consideran que la gracia divina salvaba de modo absoluto, pero, que desde la perspectiva eficiente de la libertad, ésta no opera, sino que deja al ser humano en autonomía [...].

A partir do exposto, compreendemos que a disputa sobre a maior fineza de Cristo parta da *Carta Atenagórica*, em que Juana Inés de la Cruz faz juízo do *Sermão do Mandato* definindo o entendimento humano como “potência livre” que se rende por lisonjear o comedimento da vontade, ou seja, do livre arbítrio. Para tal afirmação, Puccini (1997, p.88) interpreta que:

[...] la mayor fineza de Cristo fue la muerte. De Tomás de Aquino que la mayor fineza de Cristo fue el quedarse con nosotros sacramentado y de Crisóstomo que su mayor fineza estuvo en lavar los pies a sus discípulos. De acuerdo a sor Juana Inés de la Cruz Cristo tuvo su mayor fineza en renunciar a toda correspondencia porque “Cristo no quiso la correspondencia para sí sino para fin y utilidad de los hombres [...].

Juana Inés de la Cruz (2000) define fineza como “*las demostraciones del amor*”, “aquellos signos exteriores demostrativos, y acciones que ejercita el amante, siendo su causa emotiva el amor”. Ao conhecer a teologia da ciência média nos jesuítas novohispanos do XVII se compreende com maior profundidade a discussão juanina da *Carta antenagórica*. Nela, sórora Juana Inés de la Cruz, por sua vez, declara que a maior fineza de Cristo, foi defender o exercício de sua liberdade.

A partir do exposto neste capítulo e a partir da análise do discurso das referidas obras, concluímos que a aporia entre a *Carta Atenagórica* e a *Respuesta a sor Filotea de la Cruz* não está essencialmente vinculada a um debate ou discurso essencialmente antagônico, mas em algumas convergências teológicas.

Tanto Vieira quanto Juana Inés de la Cruz como já demonstramos por textos, possuem igualmente o controle da arte da retórica. Notamos ainda que os dois partem das mesmas premissas- os textos evangélicos para desenvolver caminhos argumentativos diferentes.

O que podemos inferir a partir da análise das duas obras é que, enquanto Vieira se preocupou em mostrar contínuas distinções e separações lógicas conceituais, sóror Juana Inés de la Cruz desenvolvia argumentações fazendo ver que as distinções de Vieira não se dão em nível da realidade antológica, que onde Vieira vê uma possível separação, há uma profunda realidade do real.

Cabe enfatizar que nenhum dos dois está preocupado em estabelecer uma polêmica entre si, uma vez que o debate já estava instituído e este fato é que pareceu estimular a reflexão de Vieira, de sóror Juana Inés de la Cruz e do bispo de Puebla. No entanto, ainda que com algumas intenções de indagar os conceitos oferecidos por Vieira, Juana Inés de la Cruz tece um longo introito:

De esto hablamos, y V. md. gustó (como ya dije) ver esto escrito; y porque conozca que le obedezco en lo más difícil, no sólo de parte del entendimiento en asunto tan arduo como notar proposiciones de tan gran sujeto, sino de parte de mi genio, repugnante a todo lo que parece impugnar a nadie, lo hago; aunque modificado este inconveniente, en que así de lo uno como de lo otro, será V. md. sólo el testigo, en quien la propia autoridad de su precepto honestará los errores de mi obediencia, que a otros ojos pareciera desproporcionada soberbia, y más cayendo en sexo tan desacreditado en materia de letras con la común acepción de todo el mundo (ALCIBÍADES, 2000 apud LA CRUZ, 2004, p. 36).

A leitura do trecho acima nos possibilita comprovar que, no curso de sua disquisição, aparecem com frequência dois elementos: ora protestos de humildade, obediência e respeito à hierarquia do padre Antônio Vieira, observando-se como um “*sexo desacreditado*,” ora com apelações diretas à autoridade e compreensão de seu interlocutor. Puccini (2007) apud Paz (1992) afirma que o propósito de Juana Inés de la Cruz é escrever para seu interlocutor, como podemos observar em: “*escribe sólo para su interlocutor*”, mas que al final de sua escrita a monja enuncia por completo sua audaz teoria, sobre seu conhecimento das letras e acepção do mundo.

Ressaltamos ainda neste capítulo, que tanto a análise da *Carta Atenagórica* quanto o *Sermão do Mandato*, apresentam dois pontos fundamentais: a finalidade e o público.

A análise sistemática da fortuna crítica nos possibilitou compreender que a finalidade do sermão exige uma retórica “pastoral”, emulativa, que tem o objetivo de despertar sentimentos piedosos, e, por isso, permite ao orador o uso de licenças interpretativas, que são possíveis, tendo em vista o pretendido: fomentar a vida cristã e estimular o bom exemplo da

vida cristã nos ouvintes. A Carta se diferencia do Sermão porque foi escrita com a finalidade de discutir, argumentar e provar que o que havia enunciado Vieira não correspondia com exatidão à doutrina tradicional e ortodoxa da Igreja Católica.

No entanto, a partir dessas três conclusões o jesuíta conseguiria não somente explicar ao público sua “nova interpretação”, mas o estimularia a viver de acordo com a sua “nova interpretação”. No entanto, além da mensagem, há uma leitura que nos permite apreender algo que vai além da leitura superficial; existe uma essência que se concentra em torno da polêmica entre Vieira e sóror Juana Inés de la Cruz.

A essência à qual nos referimos está fundamentada na retórica que faz Vieira para separar morte e ausência, ser e estar, causa e efeito, meios e fins, essência e correspondência, criando através de oposições conceituais, um lugar onde a separação entre moral e política possa fazer sentido.

O que podemos inferir de tal interpretação é que o que mais preocupava Juana Inés de la Cruz se constitui no ponto nevrálgico de sua crítica a Vieira, não era nem a premissa de onde partia Vieira, nem sequer sua conclusão, mas o caminho argumentativo que ele mesmo havia percorrido.

Segundo Ruiz (2003, p. 81), sóror Juana Inés de la Cruz se deu conta de que os argumentos utilizados pelo jesuíta eram artifícios retóricos construídos previamente, isto é, era uma espécie de “montagem” de uma peça que conduziria ao público, em geral despreocupado com os argumentos citados, a concordar com sua conclusão, e, mais ainda, deu-se conta de que o recurso argumentativo de Vieira era um caminho que separava o “ser” do “estar”, a “essência” dos “acidentes”, os “meios” dos “fins”.

Através de tais premissas, podemos perceber que a existência dessa separação caracteriza o lugar da diferença entre Vieira e sóror Juana Inés de la Cruz. Para ela, segundo Alcibiades (2004), existe apenas um lugar que é o espaço, simples, do “ser” das coisas e dos homens. Para Juana Inés de la Cruz essa percepção unitária que fazia Vieira do mundo era negativa e graças a essa separação entre “meios” e “fim” do “ser”, resultariam em dar prioridade a um projeto político capaz de estabelecer como meta o viver em sociedade (correspondência), cujo exercício remeteria à maior fineza do amor de Cristo.

Juana Inés de la Cruz e Vieira coincidem em relação aos instrumentos teóricos para refletir sobre um texto Sagrado, no entanto cabe destacar que discordam quanto às visões de mundo, pois a sociedade em que se vivia no “Novo Mundo” - México estava sendo constituída, a estratificação social e o poder faziam parte da dominação. A “imposição” dos jesuítas, nesse caso, fazia-se presente nesse âmbito.



Antes de analisarmos o posicionamento de Juana Inés de la Cruz, valemo-nos mais uma vez de Ruiz (2003, p. 94), quando levanta os seguintes questionamentos sobre o impasse entre os referidos religiosos:

¿Qué significa esa diferencia? Por qué Vieira invierte género y especie en su Sermón? Por qué separa causa y efecto ¿ Por qué sor Juana Inés de la Cruz afirma que Cristo quiso la “correspondencia” del amor para sí y la utilidad que resulta de esa correspondencia para los hombres mientras que Vieira dice que Cristo la quiso para los hombres, “quiso que todo fuese nuestro”? ¿Por qué sor Juana Inés de la Cruz aproxima a Cristo a los hombres?

Através dessa reflexão feita por Ruiz, passemos agora a analisar a contraposição de Juana Inés de la Cruz quando se refere ao amor de Cristo pelos homens em seu discurso na *Carta Atenagórica*:

Es el amor de Cristo muy al revés del de los hombres. Los hombres quieren la correspondencia porque es bien propio suyo; Cristo quiere esa misma correspondencia para bien ajeno, que es el de los propios hombres. A mi parecer el autor anduvo muy cerca de este punto, pero equivocolo y dijo lo contrario; porque, viendo a Cristo desinteresado, se persuadió a que no quería ser correspondido. Y es que no dio el autor distinción entre correspondencia y utilidad de la correspondencia. Y esto último es lo que Cristo renunció, no la correspondencia. Y así, la proposición del autor es que Cristo no quiso la correspondencia para sí sino para los hombres. La mía es que Cristo quiso la correspondencia para sí, pero la utilidad que resulta de esa correspondencia la quiso para los hombres (ALCIBÍADES, 2004, p. 56).

O trecho acima nos remete a uma ideia de que Juana Inés de la Cruz contestava o posicionamento de Vieira com relação à correspondência do amor de Cristo, que, segundo ela, seria uma correspondência para o benefício do homem e Cristo não quis a correspondência, mas a utilidade que resultou dessa tal correspondência não era correta. Para Ruiz (2003), tanto Vieira como muito jesuítas, o caminho para a cristianização passava primeiro pelo caminho da inserção na *Polis*. Era necessário ser político para, depois, ser cristão. Para Juana Inés de la Cruz, como apontou também Octavio Paz (1992), não caberia fazer referência a essa distinção. Ser cristão já implicava ser político. Por isso, o procedimento com que se levaria a cabo a catequese era importante.

A partir de tais pressupostos, inferimos que a *Carta Atenagórica* foi uma tentativa de dar argumentos para mostrar que na catequese dos indígenas não havia necessidade de criar separações lógicas, nem distinções conceituais, nem separar o “ser” do “parecer”, os “meios” do “fim”, o “ético” do “político”. Sóror Juana Inés de la Cruz sabia que esse debate estava aberto no mesmo espaço da Companhia de Jesus e se colocava claramente no polo oposto em que se encontrava Vieira.

Sendo assim, aceitar a tese de Juana Inés de la Cruz significaria adotar que a prioridade da catequese deveria centrar-se no “ser”- ser bom cristão e ser bom político, enquanto que aceitando a tese de Vieira não se trataria de discutir como “eram” os índios, mas como eles se comportavam de acordo com as prescrições legais, civis ou religiosas.

Para sóror Juana Inés de la Cruz, conseguir que índios “fossem” bons cristãos significava que se integrassem na *polis*. Corresponderia de fato, ao “ser” dos indígenas e levaria necessariamente a viver “em política”. Isto era assim porque a unidade do real, o fato de “ser” homens bons lhes permitiria encontrar as soluções justas para atuar corretamente. Ruiz (2003) enfatiza que sóror Juana Inés de la Cruz se colocava no campo doutrinal e filosófico clássico, no qual o “atuar” seguia necessariamente o “ser”, e a “política” não era algo dissociada da “moral”, mas integrada com ela.

Retornando ao cerne da análise da obra *Carta Atenagórica*, observamos que de fato, tanto os textos de Vieira quanto os de Juana Inés de la Cruz partem de questões argumentativas evangélicas para desenvolver caminhos discursivos diferentes, no entanto Juana Inés de la Cruz evidencia que a “fineza” de Cristo e maior prova de amor foi sua morte para nossa redenção. A monja se beneficia da utilização de passagens bíblicas para desenvolver seus argumentos sobre as esferas da “utilidade do amor” e sua doação ao outro. No trecho a seguir, Juana Inés de la Cruz menciona personagens da Sagrada Escritura para evidenciar a referida “fineza” de Cristo:

Hay muchas finezas que tienen en un término, pero carecen del otro. Sea ejemplo de las primeras Jacob sirviendo catorce años. ¡Oh qué trabajos! ¡Oh qué hielos! ¡Oh qué soles! Gran fineza de parte de Jacob. Pero veamos qué utilidad trae eso a Raquel (que es el otro término). Ninguna: pues el tener esposo, sin esas diligencias lo lograría su belleza. Esta fineza tiene sólo el término *a quo*. Sea ejemplo de las segundas, Ester, elevada al trono real en lugar de la reina Vasti. ¡Gran dicha por cierto! ¡Gran ventura! ¡Grande utilidad para Ester! Pero veamos el otro término. ¿Qué costo le tiene a Asuero esa fineza? Ninguno: sólo querer. Esta fineza tiene sólo el término *ad quem*. Luego para ser del todo grande una fineza ha de tener costos al amante y utilidades al amado. Pues pregunto, ¿cuál fineza para Cristo más costosa que morir? ¿Cuál más útil para el hombre que la redención que resultó de su muerte? Luego es, por ambos términos, la mayor fineza morir (ALCIBÍADES, 2004, p. 41).

No trecho acima análogo à Bíblia, Juana Inés de la Cruz defende a ideia de que muitas “finezas” que há em um termo necessitam de outro para serem compreendidas. Nesse caso a poeta se refere à árdua “dedicação” de Jacob por Raquel durante catorze anos e que, no entanto, não representa nenhuma utilidade, a não ser “*a quo*” e o “*ad quem*” (termos que significam respectivamente: “a partir do qual” e “em que”) - termos em latim, característicos da estilística barroca. Nesse sentido, utilizados por Juana Inés de la Cruz para descrever que a

“fineza” feita por Jacob foi em detrimento do outro, mais especificamente à Raquel, o que representa para Juana Inés de la Cruz apenas custos entre o amante e o amado.

Juana Inés de la Cruz questiona ainda a respeito da “fineza” de Cristo: sua morte como a maior representação de “utilidade” para o homem. Através de uma linguagem retórica, e utilizando comparações bíblicas, a autora tenta propalar a ideia de que nenhuma ação de “amor” ou “fineza” feita entre os homens deve ser à base de troca, a espera do outro ou em razão do outro. Nesse sentido, menciona que o único e verdadeiro amor foi demonstrado pelo ato da morte de Cristo.

Em contrapartida, Paz (1992) revela que sóror Juana Inés de la Cruz defende a ideia de que o vir de Cristo não foi fazer fineza alguma, quer dizer, foi deixar o ser humano em liberdade para decidir por seus atos. Essas decisões diziam respeito ao livre arbítrio já que a ciência condicionada afirmava que o ser humano tinha plena autonomia moral em seu âmbito prático-prudencial sobre a vida “salvífica” da graça.

Retomando as questões que Juana Inés de la Cruz cita sobre os três Santos e descreve sua interpretação do que representa a “maior fineza de Cristo”, é necessário recordar que o que nos foi dado com clareza é que a maior “fineza” de Cristo para Santo Agostinho foi sua morte; para Tomás de Aquino, foi permanecer entre nós através dos Sacramentos; e, para Crisóstomo, sua maior fineza foi lavar os pés de seus discípulos. E, de acordo, com Juana Inés de la Cruz, Cristo teve sua maior fineza em renunciar a toda correspondência porque “Cristo não quis a correspondência para si, mas para fim e utilidade dos homens”.

Nesse sentido, compreendemos com maior profundidade que a intenção de sóror Juana Inés de la Cruz é relacionar “fineza” com as “demonstrações de amor”, aqueles signos demonstrativos e ações que exercita o amante, em que sua causa motiva o amor. Sendo assim, inferimos que a linguagem expressa na *Carta Atenagórica* define que a maior fineza de Cristo é o exercício da liberdade. Sendo assim, podemos concluir que cada interpelação propalada por Juana Inés de la Cruz quanto ao discurso de Vieira, propunha questionar seus posicionamentos sobre as “finezas” de Cristo e chegamos à compreensão de que a relação que há entre os dois textos se trata de um debate intenso filosófico, no qual seus autores estão inseridos.

Nesse sentido, finalizaremos citando dois autores, Ruiz e Theodoro (2000, p. 11-12) que adotaram os termos “existencialista” e “essencialista” para comparar as posturas filosóficas e discursivas de Vieira e Juana Inés de la Cruz. De um lado, Vieira está como existencialista, que demonstra que a existência não é resultado obrigatoriamente da essência, por isso Vieira separa morte e ausência, apresentando a morte como “privação do ser” e a

ausência como “privação do estar”. Por outro lado, Juana Inés de la Cruz é apresentada por eles como essencialista, pois, para ela, o que importa é a essência, a existência aparece como algo imprescindível e defende a morte como maior fineza de Cristo. Para ela, separar morte e essência “corresponde a quebrar a unidade do ser, significa não dar importância à essência de Cristo” (RUIZ; THEODORO, 200, p. 13).

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na pesquisa realizada foi possível analisar que a obra *Carta Atenagórica* foi uma dissertação polêmica de caráter teológico, apresentada através de um discurso crítico e retórico, com metáforas complexas e apropriações culturais de erudição clássica, mencionando trechos bíblicos para contra-argumentar outra obra, também clássica e erudita, a do padre Antônio Vieira (Sermão do Mandato).

Percebe-se, nessa polêmica, que, no fundo, há uma explicação no fato de que uma figura feminina é a que pensa e escreve. Não teria tido o mesmo sentido se fosse escrita por uma figura masculina. Porém as múltiplas restrições não podiam entender nem aceitar a existência de uma mulher monja, manifestar tão paladinamente seu amor à sabedoria, às letras, como disse ela de si mesma na *Respuesta a sor Filotea de la Cruz*.

Suas ideias contidas na *Carta* percorrem ideais que ultrapassam a própria crítica ao padre Antônio Vieira. a monja mexicana projeta uma linguagem que vislumbra o alcance da voz feminina; uma voz que de dentro da clausura quer ser ouvida. Não podemos propalar a ideia de feminismo no século XVII, mas, podemos inferir, porque não lutou contra o sexo oposto, quis apenas ter voz.

A voz que apregoava Juana Inés de la Cruz tinha como propósito buscar repensar os gêneros, apagar a ideia de superioridade masculina e inferioridade feminina, quebrar barreiras construídas pela sociedade. A freira e poeta sóror Juana Inés de la Cruz, em pleno século XVII, em tempos de Inquisição e estética barroca, amealhou o respeito de grande parte da sociedade mexicana, por meio de uma obra questionadora e profundamente profeminista. A monja deixou para a humanidade um acervo de poesias, sonetos, peças teatrais entre vários outros escritos que, por meio de um panorama sobre a condição da mulher, por sua “voz de dentro da Igreja” denunciava a sociedade patriarcal e machista.

A partir da leitura da *Carta Atenagórica* observamos as figuras de linguagem da estética barroca que permitiram à freira sobreviver à perseguição da Igreja e da Inquisição, que condenava à fogueira todos que não se enquadrassem em suas regras.

Concordando com o que sugere Paz (1992), a *Carta Atenagórica* foi uma crítica de duplo sentido tendo em vista que não só debateu os argumentos de seu admirado amigo, mas também foi uma crítica feita por mão de uma mulher: “[...] no es ligero castigo a quien creyó que no habría hombre que se atreviese a responderle, ver que se atreve una mujer ignorante, en quien es tan ajeno a este género de estudio, y tan distante de su sexo; pero también lo era de Judit el manejo de las armas y de Débora la judicatura” (LA CRUZ, 1690, p. 165).

No entanto, tanto sóror Juana Inés de la Cruz quanto Vieira aportam uma contribuição reveladora concernente aos discursos emblemáticos que caracterizam a alma epistemológica do Barroco de qualquer época e, especificamente, que caracterizam o que pudemos descobrir acerca da perda prematura de uma voz da literatura mundial. A obra *cópus* revela simultaneamente e ao mesmo tempo encobre o objeto do discurso, através de uma montagem crítica, demonstrando como sóror Juana Inés de la Cruz e os homens fundamentavam suas relações na dualidade da idade barroca, época de oscilação violenta entre a obediência cega e a eterna autoridade divina e a razão contingente da vontade humana.

É de notável importância destacar que o mecanismo da comparação entre a *Carta Atenagórica* e o *Sermão do Mandato* foi imprescindível para que chegássemos à conclusão deste trabalho. A retórica discursiva proposta tanto por padre Antônio Vieira quanto por sóror Juana Inés de la Cruz, embora apresentem termos contrastantes entre si, deixam ver que a monja dialoga de certa forma com o que propõe Vieira em seu Sermão, quando faz analogias dos homens aos personagens bíblicos. No entanto, suas temáticas estão centradas na concepção que apregoam acerca do “amor” (fineza) de Cristo pelos homens.

## REFERÊNCIAS

- ALCIBÍADES, Mirla. **Polémica Sor Juana Inés de la Cruz**. Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 2004.
- ARCE, Luís Sanchez de Medrano. **Historia de la Literatura Hispanoamericana**. Madrid: Guadiana, 1976. 438 p.
- AUERBACH, E. **A Cicatriz de Ulisses**. In: \_\_\_\_\_. *Mimesis: a representação da realidade na literatura Ocidental*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001. p.1-20.
- ARGAN, G. Carlo; FAGIOLO, Maurizio. **México: Frente de Guia de História da Arte Afirmación Hispanista**. Lisboa: Estampa, 1994.
- LA CANAL, Fredo Arias de. **Intento de psicoanálisis de Juana Inés de la Cruz y otros ensayos**. 1988.
- BAKHITIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes; 2003.
- BARROS, José D'Assunção. Heinrich Wölfflin e sua contribuição para a teoria da visibilidade pura. **Revista Existência e Arte**. Ano 7, v. 6, São João Del-Rei: UFSJ, 2011.
- BIBLIA. **Bíblia Sagrada**. 91. ed. São Paulo: Ed. Ave-Maria, 1994.
- BÍBLIA. **A Bíblia Sagrada**. Tradução na língua de hoje. Versão Moderna. 1 ed. São Paulo: Sociedade Biblioteca do Brasil, 1988.
- BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. (Org). **Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 2014. 218 p.
- BORRALHO, Henrique (Org.). **Literatura, Filosofia, História e outras linguagens**. São Luís: Ed. Uema; Café & Lápis, 2016.
- CALVINO, Ítalo. **Assunto encerrado**. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- \_\_\_\_\_. **Por que ler os clássicos**. 2. ed. Trad Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- COLLING, Ana Maria; TEDESCHI, Losandro Antônio. (Org.). **Dicionário Crítico de Gênero**. 2015. 682 p.
- COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. 2 ed. Minas Gerais: Editora UFMG, 2014.
- CRUZ, Sor Juana Inés de la Cruz de la. **El divino Narciso**. 4 ed. México: Fontamara, 1999.
- CRUZ, Sor Juana Inés de la Cruz de la. *Carata Atenagórica*, 1690. Disponível em: <<http://www.esnsayistas.org/antologia/XVII/sorjuana/>>. Acesso em: 15 mar. 2018.

CRUZ, Sor Juana Inés de la Cruz de la. de. **Respuesta a Sor Filotea de la Cruz**. Prólogo: Grupo Feminista de Cultura. México: Fontanamara, 2000.

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

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

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

FRANCO, Jean. *Las conspiradoras. La representación de la mujer en México*. México: el Colegio de México, 1994.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. Trad. Salma Tannus Muchail. 9. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FREUD, Sigmund. **O chiste e sua relação com o inconsciente. Introdução ao narcisismo. Uma teoria sexual. Metapsicologia. Mais além do princípio do prazer**. Rio de Janeiro: Delta, [19-?], 302 p.

GALE, Helmut; OLMOS, Ana Cecília; KANZEPLSKY; IZARRA, Laura Zuntini (Org). **Em primeira pessoa: abordagens de uma teoria da autobiografia**. São Paulo: Annablume; FAPESP; FFLCH; USP, 2009. 372 p.

GARCIA, Genaro; PEREYRA, Carlos. Documentos inéditos ó muy raros para la historia de Mexico. **La Inquisicion de Mexico**. México: Cinco de Maio, 1906. 287p. 1-55. Disponível em: <[http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1020001447\\_C/1020001450\\_T4/1020001450.PDF](http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1020001447_C/1020001450_T4/1020001450.PDF)>. Acesso em: 1 mar. 2018.

GARGALLO, Francesa. **Ideas feministas latinoamericanas**. Ciudad de México: UACM, 2006.

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

GENETTE, Gérard., **Palimpsestos: la literatura en segundo grado**, trad. Celia Fernández Prieto, Madrid: Taurus, 1989.

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

GÓNGORA, Carlos Sigüenza y. **Obras**. México, 1928.

GOROSTIZA, José. **Poesía de José Gorostiza**. México: Fondo de Cultura Económica, 1971.

GOROTIZA, José. **La orilla del mar: antologiaa de la poesía hispanoamericana contemporánea. 1914-1970**. Jose Olivio Jimenez (Ed.). 3. ed. Madrid: Alianza, 1977.

GÓNGORA, Carlos Sigüenza y. **El Mercurio Volante**. Los Angeles, 1932.



HENRIQUES, Irineide Santarém André. **Psicanalise e barroco na obra de Juana Inés de la Cruz Inês**. Disponível em: <[http://www.joanadeangelis.org.br/A:/Barroco Juana Inés de la Cruz.htm](http://www.joanadeangelis.org.br/A:/Barroco%20Juana%20Inés%20de%20la%20Cruz.htm)>. Acesso em: 23 abr. 2005.

HERRADOR, Rosario Aguita. **El arte barroco español**. Madrid: Ediciones Encuentro, 2004.

HÖSLE, Vittorio. **Interpretar Platão**. São Paulo: Loyola, 2008.

JOZEF, Bella Karacuchansk, **Historia de la literatura hispano-americana**. 3. ed. Rio de Janeiro: F. Alves, 1989.

RUIZ, Rafael; THEODORO, Janice. A carta atenagórica: Sórora Juana Inés de la Cruz e os caminhos de uma reflexão teológica. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES E PROFESSORES DE HISTÓRIA DAS AMÉRICAS, 5., 2002, Belo Horizonte. **Anais eletrônicos...** Belo Horizonte, 2003. Disponível em: <[http://anphlac.org/upload/anais/encontro5/rafael\\_ruiz\\_e\\_janice\\_theodoro.pdf](http://anphlac.org/upload/anais/encontro5/rafael_ruiz_e_janice_theodoro.pdf)>. Acesso em: 17 fev. 2018.

KRYNEN, Jean. Mito y teología en El divino Narciso de Sor Juana Inés de la Cruz. In: CONGRESO DE LA ASOCIACIÓN INTERNACIONAL DE HISPANISTAS, 3., 1968. **Anais...** México: AIH, 1968.

LASCH, Christopher. **A cultura do narcisismo**. Trad. Ernani Pavanelli. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1983.

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

LA CANAL, Fredo Arias de. **Intento de psicoanálisis de Juana Inés de la Cruz y Otros Ensayos Sorjuanistas**. México: Frente de Afirmación Hispanista, 1988.

LEMINSKI, Paulo. **Metamorfose: Uma viagem pelo imaginário grego**. São Paulo: Iluminuras, 1998.

LITRETO, Oliveiros. **Apresentação da literatura brasileira. Tomo I**. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1974, 324 p.

LOVELUCK, Juan de. **Autos Sacramentales: introducción, prólogos y notas**. Santiago de Chile: Zig Zag, 1964.

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

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

MIRAUX, Jean-Phillipe. **La Autobiografía: las escrituras del yo**. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2005.

MORA, Guillermo Schmidhuber de La. **Sor Juana Inés de la Cruz, dramaturga: Sus comedias de falda y empeño**. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 1996.

OVIDIO. **Metamorfoses**. Trad. Manuel Maria Barbosa du Bocage. São Paulo: Hedra, 2000.

PAZ, O. **Sor Juana Inés de la Cruz o las Trampas de la Fe**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1992.

PEÑA, Carlos González. **Historia de la literatura mexicana**. México, 1940.

PUCHEU, Alberto. **Pelo colorido, para além do cinzento (A literatura e seus entornos interventivos)**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.

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.

PFANDL, Ludwig. **Geschichte der Spanischen Nationalliteratur in ihrer Blutezeit**. Freiburg, 1929.

PRAT, Angel Valbuena. **Historia de la Literatura Española**. Barcelona: Gustavo Gili; Tomo II, 1968. 773 p.

PUCINI, Dario. **Una Mujer en soledad: Sor Juana Inés de la Cruz, una excepción en la cultura y la literatura barroca**. 2. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.

RUEDA, Julio Jimenez. **Santa Teresa y Sor Juana Inés de la Cruz, un paralelo imposible**. México, 1896.

SCHARER-NUSSBERGER, M.; **Octavio Paz: trayectorias y visiones**. México, 1989.

SILVA, Taíssi Alessandra Cardoso da; DOMINGOS, Ana Cláudia Munari. Reflexos do eu: simulação e narcisismo na literatura contemporânea de autoficção. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 38., 2015, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2015.

SILVEIRA, Carlos Roberto da; SAMPAIO, Meire Aparecida. **Das águas míticas do stygan: reflexos da personificação de Narciso sobre a sociedade contemporânea**. Theoria – Revista Eletrônica de Filosofia. Faculdade Católica de Pouso Alegre, v.4, n.11, 2012.

SPINELLI, Miguel. "O mito de Narciso". In: \_\_\_\_\_. **O Nascimento da Filosofia Grega e sua Transição ao Medieval**. Caxias do Sul: Ed.Univ. de Caxias do Sul, 2010. 95 p.

STEPHANIE, Merrim. Narciso desdoblado: Narcissistic strategems in El divino Narciso and the Respuesta a Sor Filotea de la Cruz. **BHS**, v. 64, 1987, p. 111-117.

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

TROCCHI, Anna. "**Temas y mitos literarios**": Introducción a la literatura comparada. Trad. Luigi Giuliani. Barcelona: Crítica, 2002, p. 129-169.

TRAVÁGLIA, Luz Carlos. O relevo no processamento da informação. In: JUBRAN, Clélia Cândida Abreu Spinardi; KOCH, Ingedore Grunfeld Vilaça (Orgs.). **Gramática do português culto falado no Brasil**. Campinas: UNICAMP, 2006, p. 167-215. 560 p.

VALÉRY, Paul. Primeira aula do curso de poética. In: \_\_\_\_\_. **Variedades**. São Paulo: Iluminuras, 2007, p. 187-200.

VIEIRA, Antônio. Sermão do Mandato (1650). In: VIEIRA, Antônio (1608-1697). **Sermões: Padre Antônio Vieira**. Tomo II. Organização e introdução Alcir Pécora. São Paulo: Hedra, 2001, p. 187-213.

VIEIRA, Antônio. Sermão do Mandato (1643). Disponível em:  
<<http://www.dominiopublico.gov.br/texto/fs000018pdf>>. Acesso em: 14 mar. 2018.

VOLPI, Jorge (1996). Cómo inventar y destruir un imperio en diecinueve lecciones. **Revista de Literatura Mexicana Contemporánea**, v. 1, n. 2, p. 73-76.

VOSLLER, Karl. **La décima Musa De México**. México: Universidad de México, 1936, p. 15-24. Disponível em:  
<<https://www.dartmouth.edu/~sorjuana/Commentaries/Vossler/Vossler.html>>. Acesso em: 10 abr. 2017.

WALTER, Marli. Mulher e Literatura. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL MULHER E LITERATURA, 5.; SEMINÁRIO NACIONAL MULHER E LITERATURA, 14., 2011. **Anais...** Brasília, 2011. Disponível em:  
<[http://www.telunb.com.br/mulhereliteratura/anais/wp-content/uploads/2012/01/marli\\_walker.pdf](http://www.telunb.com.br/mulhereliteratura/anais/wp-content/uploads/2012/01/marli_walker.pdf)>. Acesso em: 9 mar. 2017.