

Luis Eduardo Fiori

JUANA INÉS DE LA CRUZ:
A HISTÓRIA DE UMA POESIA



1910001070



Luis Eduardo Fiori

JUANA INÉS DE LA CRUZ: A HISTÓRIA DE UMA POESIA



T 1070/02

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Câmpus de São José do Rio Preto, para a obtenção do título de Mestre em Letras (Teoria da Literatura).

Orientador: Prof. Dr. Carlos Daghlían.

**São José do Rio Preto
2002**



Fiori, Luis Eduardo.

Juana Inés de la Cruz: A história de uma poesia/ Luis Eduardo Fiori .
– São José do Rio Preto: [s.n.], 2002.
128 f. ; 30 cm.

Orientador: Carlos Daghlían

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista. Instituto de
Biociências, Letras e Ciências Exatas.

1. Literatura hispano-americana. 2. Poesia Barroca. 3. Juana Inés de la
Cruz. 4. Análise de Poesia. I. Daghlían, Carlos. II. Universidade Estadual
Paulista. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU – 860(8) – 1

Agradecimentos

Ao Prof. Dr. Carlos Daghlían,
meu orientador e amigo;
ao Prof. Dr. Aguinaldo José Gonçalves
e à Profa. Dra. Roxana G. H. Alvarez,
pelas sugestões no exame de qualificação;
à CAPES, à UNESP e à UNIR,
pelo Programa Interinstitucional
de Pós-Graduação.

Para
Socorro, Leslie e Andrey,
minha esposa e meus filhos;
meus pais, José Fiori Neto
(que nos conduziu à leitura)
e Rosa Lutero Fiori

Luis Eduardo Fiori

Luis Eduardo Fiori. JUANA INÉS DE LA CRUZ: A HISTÓRIA DE UMA POESIA. Dissertação de Mestrado (Teoria da Literatura) apresentada à Universidade Estadual Paulista – UNESP, câmpus de São José do Rio Preto, 2002.

Resumo

A obra de Juana Inés de la Cruz (1648?-1695), poeta do barroco mexicano, após mais de duzentos anos no ostracismo, vem sendo resgatada nos últimos tempos. Os aspectos estilísticos, temáticos e formais de sua poesia são analisados neste trabalho com base em três pontos principais: 1. A poeta como criadora e criatura de um barroco (sua vida e obra na construção do barroco hispano-americano); 2. O tempo, a imagem e o retrato na perpetuação do desejo (tentando comprovar a proposta de F. J. Cevallos de que a poeta mexicana inaugura uma manifestação nova para os estudos barrocos, a imobilização do tempo); 3. Como a obra de Juana Inés vem sendo interpretada a partir do século XX, principalmente à luz dos estudos feministas.

PALAVRAS-CHAVE: barroco hispano-americano; feminismo; imobilização do tempo; Juana Inés de la Cruz; poesia autobiográfica; poesia mexicana.

Abstract

Luis Eduardo Fiori. JUANA INÉS DE LA CRUZ: THE HISTORY OF A POET. Master's thesis (Theory of Literature) presented to Universidade Estadual Paulista (UNESP), campus of São José do Rio Preto, State of São Paulo, Brazil, 2002.

The work of Juana Inés de la Cruz, Mexican poet of the baroque period, after more than two hundred years consigned to oblivion, has recently been rediscovered. The stylistic, thematic and formal aspects of her poetry are analysed here on the basis of three main points: 1. The poet as creator and product of a baroque art (her life and work in the construction of the Spanish-American baroque); 2. Time, image and picture in the perpetuation of desire (trying to prove F. J. Cevallos's contention that Juana Inés was the creator of an immobilization of time, a new manifestation for baroque studies); 3. How Juana Inés's work has been interpreted from the XX century on, especially in the light of feminism.

KEY-WORDS: autobiographical poetry; feminism; immobilization of time; Juana Inés de la Cruz; Mexican poetry; Spanish-American baroque.



Índice

1. INTRODUÇÃO 1

2. JUANA INÉS DE LA CRUZ: CRIATURA E CRIADORA DE UM BARROCO 7

- 2.1. A Meditação, o Grito e o Silêncio 8
- 2.2. Pelos Labirintos do Barroco 16
- 2.3. O Original já Dito 22
- 2.4. A Arte como Berço e Sepultura 27

3. O TEMPO, A IMAGEM E O RETRATO NA PERPETUAÇÃO DO DESEJO 34

- 3.1. A Imobilização do Tempo 35
- 3.2. O Fantasma Erótico 45
- 3.3. O Retrato de um Desejo 48

4. JUANA INÉS SOB OS EFEITOS DOS SÉCULOS 65

- 4.1. Sob o Signo de Prometeu 66
- 4.2. O Fazer Poético na Construção Ideológica 83

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS 91

6. ANEXOS 95

7. BIBLIOGRAFIA 128



1. INTRODUÇÃO



Em um momento como o atual marcado pela tendência dos pesquisadores acadêmicos em optar por autores modernos como objeto de estudo, talvez por conta da maior disponibilidade de fontes, o que levaria alguém a eleger Juana Inés de la Cruz, poeta do barroco mexicano, como peça central de uma dissertação? –Em primeiro lugar está o encanto que seus poemas e sua biografia exercem em quem percorre sua obra de uma maneira mais abrangente. Sua força expressiva, o vigor de suas construções, a excelência da linguagem, assim como a variedade de suas formas, já seriam por si só suficientes para justificar a escolha. Entretanto, outros motivos de natureza prática também concorrem para a decisão final. Avaliando a situação da disciplina Literatura Hispano-Americana nas universidades brasileiras, percebemos uma certa escassez de publicações de autores brasileiros sobre este barroco que tanto tem a oferecer em termos estilísticos, formais e temáticos para o enriquecimento do escopo de nossas pesquisas. O que se encontra atualmente são algumas pequenas antologias de autores estrangeiros que se prendem mais a questões biográficas do que poéticas. O único estudo mais aprofundado sobre ela disponível em espanhol e português no Brasil é o belíssimo livro de Octavio Paz, *Sóror Juana Inés de la Cruz: As Armadilhas da Fé*. Nessa obra o autor mexicano faz um apanhado desde o contexto social em que se encontrava o México no século XVII, até a morte de Juana Inés em 1695. É uma obra fundamental para se entender a trajetória de vida e a produção poética daquela que veio a ser conhecida como a Fênix de México. A obra de Paz, portanto, não podia deixar de servir como maior fonte secundária para a elaboração deste trabalho. Em todos os capítulos o poeta



mexicano esteve presente com a profundidade e a sabedoria que lhe são peculiares. O seu estilo de análise de poesia em *As Armadilhas da Fé*, o desvendamento de imagens, foi também utilizado como critério de análise neste trabalho, por conta de sua própria natureza e finalidade. Sendo os poemas de Juana Inés compostos através de esquemas métricos fixos, como *sonetos*, *redondillas* e *décimas*, por exemplo, pareceu uma atitude não muito temerária prescindir das análises formais tão utilizadas nos estudos poéticos em geral, sem pretender, entretanto, deixar de reconhecer sua importância e de pensar em uma futura inclusão.

A fonte primária utilizada foi as *Obras Completas de Sor Juana Inés de la Cruz* da Editorial Porrúa, da qual foram selecionados para compor o corpus da dissertação poemas e fragmentos de poemas, assim como alguns fragmentos da *Respuesta a la Carta Atenagórica*, documento autobiográfico de Juana Inés.

O trabalho foi concebido com o objetivo de servir como uma primeira apresentação geral da obra de Juana Inés a partir de uma seleção de poemas que foram escolhidos por serem representativos de manifestações estilísticas que singularizam a obra da poeta. A abordagem visou a três pontos principais: o primeiro capítulo trata de Juana Inés como criatura e criadora de um barroco, começando com um breve relato biográfico para contextualizar a poeta em seu tempo, levantando os pontos polêmicos de sua trajetória e discutindo um pouco do que a crítica apurou, sem, entretanto, perder de vista que a falta de documentos originais faz este tipo de trabalho muito árduo e especulativo. Em seguida vem uma apresentação do barroco espanhol e hispano-americano para chegarmos a como a



monja se utilizou dos recursos de seu período literário, atingindo a originalidade na exploração de temas amplamente disseminados na cultura barroca como o *carpe diem* e o *collige, virgo, rosas*. Este capítulo fecha-se, então, na tentativa de estabelecer um perfil psicológico, poético e biográfico de Juana Inés, com a análise do poema sobre Faeton, herói mitológico arquetípico para a poeta e com o exame de sua relação com a criação artística.

O segundo capítulo visa a questões exclusivamente poéticas: o tempo, a imagem e o retrato na perpetuação do desejo, passando pela tentativa de comprovação da teoria de Francisco Javier Cevallos expressa no prólogo do livro *Sor Juana Inés de la Cruz: Antologia Poética*, de que ao contrário do que dita a prática poética barroca de busca incessante pelo dinamismo, movimento, ação e velocidade, alguns poemas da monja caminham pela contramão desta escola, produzindo congelamentos do movimento, negação do mundo exterior e a imobilização do tempo. Dentro da abordagem imagística dos poemas selecionados, merecerá análise também o que Octavio Paz chama de *Fantasma Erótico* e como a monja busca, através de imagens poéticas e retratos, aprisionar o ser amado e manipular o tempo conforme lhe convenha, causando a sensação de imobilidade temporal.

O terceiro capítulo enfoca Juana Inés através dos séculos, visando a estabelecer um diálogo entre os poemas “rebeldes” da monja com o pensamento feminista de nosso tempo. Como sua obra se projeta para o futuro e se mantém atualizada é o fenômeno a que as análises visarão, e o conteúdo ideológico de suas



manifestações criadoras será objeto de exame assim como sua consciência de linguagem como fator de poder.

A obra de Juana Inés hoje é muito valorizada no mundo hispânico e nos Estados Unidos, porém, no Brasil, só é conhecida por estudantes de Letras/Espanhol e de uma forma mais ilustrativa. Prova de tal afirmação é o fato de encontrarmos raríssimas publicações sobre a monja no meio acadêmico nacional. A contribuição que a obra de Juana Inés pode dar para os estudos de métrica, temas ou de tradição literária é enorme. Sua obra é uma fonte inesgotável de recursos literários manipulados com maestria e sua vida por si só já é um tratado teórico sobre o que hoje se inclui nos estudos culturalistas. Ela foi, ao que parece involuntariamente, a primeira voz feminista de toda a América, seu pensamento, *avant la lettre* voltado à emancipação da mulher e do homem, mesmo hoje, raramente encontra parêlha no pensamento das mulheres em geral e, apenas nas mentes mais avançadas da sociedade, sua filosofia de vida, de luta obstinada pelo direito da mulher de se realizar através do conhecimento, continua encontrando representação.

Este trabalho pretende então servir como um estímulo à exploração do barroco tanto no que diz respeito a autores hispano-americanos quanto a espanhóis e ser uma tentativa de dar seqüência a um processo de resgate da obra de Juana Inés, que se iniciou no final do século XIX a partir do redescobrimento de Góngora. A justificativa da divisão deste estudo nas três partes apresentadas reside na busca de ver a obra de Juana Inés como uma expressão literária viva que se centrou numa



tradição, superou esta mesma tradição e conseguiu se projetar para o futuro, atravessando os séculos, sem perder a validade.

Nota Explicativa

As citações tanto em português quanto em língua estrangeira, independente de sua extensão, serão feitas em itálico no corpo do próprio trabalho. Somente os poemas e fragmentos destacados terão o espaço entre as linhas reduzido.

As indicações de fonte serão feitas entre parênteses logo após as citações ou alusões, mediante a colocação dos dados pertinentes.

O ano que aparece entre parênteses refere-se à primeira publicação das obras, quando pertinente; os demais dados, incluindo o ano da edição utilizada, encontram-se na bibliografia.

As citações seguidas de “(int.)” foram extraídas de textos encontrados na internet sem indicações de fonte bibliográfica.

Os poemas que no corpo do trabalho forem identificados por números, por exemplo “*soneto 147*”, “*glosa 142*”, “*redondilla 89*”, são todos das *Obras Completas* da Editorial Porrúa e os nomes *endecha*, *décima*, *glosa etc.* não estão traduzidos e devem portanto ser entendidos em seu significado espanhol. Os fragmentos de poemas utilizados no decorrer do texto encontram-se, em sua versão completa, nos anexos.



2. JUANA INÉS DE LA CRUZ: CRIATURA E CRIADORA DE UM

BARROCO

2.1. A meditação, o Grito e o Silêncio

Aquella ley politicamente bárbara de Atenas por la cual se salia desterrado de su república el que se señalaba en prendas y virtudes porque no tiranizase con ellas la libertad pública todavía dura, todavía se observa en nuestros tiempos, aunque no hay ya aquel motivo de los atenienses; pero hay otro no menos eficaz, aunque no tan bien fundado, pues parece máxima del impío Maquiavelo, que es aborrecer al que se señala porque desluce a otros. Así sucede y así sucedió siempre.

Juana Inés de la Cruz

“La biografía de sor Juana está todavía por escribirse” (Schons, 1926).

Estas palavras de Dorothy Schons, que já vão completar oitenta anos, permanecem, infelizmente, atuais. Poucas biografias na história da literatura podem gerar tanta curiosidade quanto a de Juana Inés de la Cruz, algumas se mostram mais, outras menos criteriosas, algumas extremamente elogiosas, outras destruidoras, algumas absurdas, mas todas com uma característica comum: não passam de especulações com diferentes graus de engenhosidade. Com as leis *juaristas* muito do que foi produzido nos conventos na época *virreinal* teve que ser descentralizado, espalhado, e o que não foi para fora do México se perdeu para sempre. Com isso, é através de um quebra-cabeças falto de diversas peças que conhecemos a história de Juana Inés e ficamos a conjecturar os porquês que a conduziram a tomar as decisões fundamentais de sua vida, como por exemplo: que importância teve para ela a consciência de ser filha ilegítima? Por que abandonou a corte e todas suas regalias para se enclausurar em um convento? Por que manifestou uma total negação ao matrimônio? Sua poesia amorosa é algum reflexo de sua vida amorosa na corte?

Qual foi a verdadeira causa de seu repentino abandono das atividades intelectuais no episódio das famigeradas cartas? E, finalmente, por que buscou a morte, no advento da epidemia que assolou seu convento? Estas questões estão fadadas às reticências eternas. Reflexões historicistas e culturais como as de Bénassy-Berling e de Paz parecem bastante confiáveis por conta de seus embasamentos, mas a escassa documentação da época não as deixa passar de fortes hipóteses. Quem quiser estudar mais a fundo a biografia da monja tem que ser muito cauteloso para poder discernir os dados razoáveis, do mito. E esta é a palavra pragmaticamente usada para descrever a vida de uma pessoa envolta por tanto mistério: mito. No caso de Juana Inés, até o ano de seu nascimento é incerto. Terá nascido em 1648 ou em 1651? Entretanto, ninguém contesta a versão de seu primeiro biógrafo, o padre Calleja, sobre o dia e o local de seu nascimento: 12 de novembro em uma *alquería* em San Miguel de Neplanta, perto de um *pueblo* chamado Amecameca no pé do Popocatepetl. Pedro Manuel de Asbaje, um capitão espanhol, foi seu pai e sua mãe, dona Isabel Ramires de Santillana, uma mulher *criolla*, que teve seis filhos, sendo três de Pedro Manuel e os outros três de outro capitão espanhol. Consta em seus documentos que à época de sua morte tenha se declarado solteira, o que tornava Juana Inés *hija de la iglesia*, como se costumava dizer. A *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz* (1691), uma carta autobiográfica e a “*Aprobacion*” a la Fama y Obras Póstumas del Fénix de México (1700) do Padre Calleja são os documentos “oficiais” sobre a vida da monja, mas o teor marcadamente literário desses textos, descarta completamente qualquer possibilidade de versões definitivas.



O obcecado amor ao conhecimento que conduziu a existência de Juana Inés já começa numa fase bem precoce de sua vida. Aos três anos, segundo sua *Respuesta...*, ao acompanhar sua irmã que ia tomar aulas para aprender a ler, disse para a professora que sua mãe havia pedido que a ensinasse também. A mestra não acreditou, mas, mesmo assim, concordou. Ao cabo de curto prazo, qual não foi seu desengano! O sucesso foi tamanho que a própria professora fez questão de surpreender a mãe inocente. Mais tarde, deixou de comer queijo, prato que muito apreciava, porque ouviu dizer que atrofiava a inteligência. Também relata que cortava quatro ou seis dedos de seu cabelo ao se finalizar um prazo em que ela havia se proposto a aprender uma determinada matéria e não o conseguia e sua justificativa era: *no me parecía razón que estuviese vestida de cabellos cabeza que estaba tan desnuda de noticias, que era más apetecible adorno*. Conta também que aprendeu gramática (latim) em não mais que vinte lições.

Em 1664 a fama da menina era tanta que os *virreyes, marqueses de la Mancera*, a convidaram para trabalhar no palácio. O padre Calleja conta que quando a moça contava com cerca de dezesseis anos, o vice-rei convocou quarenta doutores, sendo eles teólogos, sábios, humanistas, matemáticos etc., para comprovar até onde chegava o conhecimento do prodígio. O resultado foi assombroso, ela confirmou o que se suspeitava: era alguém que vinha para transformar. Nobres e até reis que vinham ao México faziam questão de conhecê-la, ela era a grande sensação do momento. Se tudo ia tão bem, por que teve que, nesta mesma fase, recolher-se ao convento? Pelo simples fato de que era filha ilegítima, não podia casar-se com um



nobre, além de não ter como cobrir o alto valor do dote, e mais, casar-se deveria significar renunciar às letras, já que dificilmente algum marido daquela época permitiria a sua esposa o absurdo de ler e escrever poemas. Em 1667 Juana Inés deixa a corte e entra para a ordem das *Carmelitas Descalzas*. Neste ponto fervilham as mais engenhosas conjecturas por parte dos biógrafos sobre o porquê de tal decisão. Alguns propõem um fracasso amoroso, outros alegam fuga de um casamento indesejado, um outro chega a falar em narcisismo, neurose e tendências masculinas (Pfandl, 1963). Parece mais razoável, no entanto, recorrer às palavras da própria Juana Inés, por mais vagas que sejam: *Entréme religiosa, porque aunque conocía que tenía el estado cosas (de las accesorias 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; a cuyo primer respeto (como al fin el más importante) cedieron y sujetaron la cerviz todas las impertinencias de mi genio, que eran de querer vivir sola; de no querer tener ocupación obligatoria que embarazase la libertad de mi estudio, ni rumor de comunidad que impidiese el sosegado silencio de mis libros* (De la Cruz, 1999). Este trecho da *Respuesta...* parece querer dizer que Juana Inés queria apenas viver só para poder dedicar o máximo de tempo a seus estudos. A opção pela religião foi apenas o “menos desproporcionado”.

Ao que parece, o regime das Carmelitas era muito rigoroso e Juana Inés não conseguiu se adaptar, o que fez com que sua permanência neste convento não

passasse de três meses. Ela então retorna à corte, onde passa pouco mais de um ano, para daí ingressar em 1669, desta vez definitivamente, no *convento de Santa Paula de la Orden de San Jerónimo*. Lá a monja transforma sua cela numa grande biblioteca e em laboratório para pôr em prática seu obstinado projeto de vida: estudar.

Apesar das diversas ocupações em sua vida diária no convento, a madre ainda conseguia dedicar algum tempo ao estudo e a suas abundantes correspondências com humanistas de todo o mundo ou à sua tertúlia no locutório, onde a visitavam as mentes mais destacadas da corte, em especial o poeta mexicano e seu grande amigo Carlos de Sigüenza y Góngora.

Neste período Juana Inés escrevia e lia sem descanso e, além de montar sua impressionante biblioteca, colecionava (e usava) vários tipos de instrumentos científicos e musicais. Seu relacionamento com os sucessivos vice-reis, o marquês de Mancera, o brevíssimo vice-reinado do duque de Veragua, o arcebispo don Payo Enríquez de Rivera, o marquês de la Laguna e o conde de Moclova, era de muita proximidade, inclusive ocupando a monja sempre o cargo de dama de honra das vice-rainhas. Nesta época somente Antonio Nuñez de Miranda, seu amigo e confessor, recriminava seu afã pelas coisas do mundo em detrimento de sua vida religiosa.

Este relacionamento de grande intimidade que a madre mantinha com os vice-reis e suas esposas lhe rendeu muitos dividendos, por exemplo: graças ao marquês de Mancera, em 1689, foi publicado *Inundación castálida de la única*



poetisa, musa décima, Soror Juana Inés de la Cruz. O sucesso foi tão grande e imediato que algo raro no barroco aconteceu: a reimpressão em tão curto prazo de uma obra. Seu livro é reimpresso em 1690/91/92 e em 1693 aparece o *Segundo volumen de las obras de Soror Juana Inés de la Cruz*, sendo neste mesmo ano reimpresso três vezes.

Mas como a vida da monja não foi só felicidade, resta agora entrar na fase que Dario Puccini (1967) classificou de *la crisi, il silenzio e la morte*.

¿*Conversión o Abjuración*? Esta pergunta também é fonte de intermináveis teorizações por parte dos engenhosos biógrafos da madre. O que nos importa, no entanto, é apenas a constatação de que Juan Inés foi vítima da briga pelo poder entre o bispo de Puebla Manuel Fernández de Santa Cruz e o arcebispo primado de México Francisco Aguiar y Seijas, este, misógino declarado.

Em 1645 é traduzido do português para o castelhano o *Sermão do Mandato*, do já famoso e muito celebrado Padre Antonio Vieira, sobre qual havia sido a maior fineza de Cristo. Na década de 80, Fernández de Santa Cruz, após uma longa discussão teológica com a madre sobre este sermão, insiste que Juana Inés coloque por escrito suas idéias que desmontavam os argumentos do ilustre padre português. Em obediência, ela o faz, e o bispo as publica sem sua autorização sob o título de *Carta atenagórica de la Madre Juana Inés de la Cruz, religiosa profesa de velo y coro en el muy religioso convento de San Jerónimo de la ciudad de México, cabeza de la Nueva España, que imprime, y dedica a la misma, Sor Filotea de la Cruz, su estudiosa aficionada en el convento de la Santísima Trinidad de la Puebla de los*



Ángeles. O resultado desta atitude não podia ser menos do que catastrófico. Uma freira, criticando e contradizendo com argumentos teológicos um sermão do mais ilustre jesuíta do momento, era simplesmente absurdo. Fernández de Santa Cruz teve então, por ordem superior, que escrever uma carta repreendendo sua protegida, a famosa *Carta de Sor Filotea* (1690). Juana Inés se vê então numa situação desesperadora; por um lado o arcebispo misógino, por outro, um protetor que a induz a tal situação para depois abandoná-la. Em março de 1691 ela concluiu o que veio a ser seu principal documento de identificação, a *Respuesta de la poetisa a la muy ilustra sor Filotea de la Cruz*. Além de autobiográfica, esta carta é uma apaixonada defesa do direito das mulheres a escrever, estudar e se expressar, usa de recursos de persuasão do leitor; é um grito de revolta pelo abandono ao qual foi lançada, e lhe rendeu, em conjunto com o restante de sua obra, três séculos depois, o epíteto de “primeira feminista da América”, atribuído por Dorothy Schons. Um texto com tal teor veio apenas a agravar sua situação. Seu confessor, o jesuíta Antonio Nuñez, a proíbe de escrever. A monja então vendeu sua espetacular biblioteca, seus instrumentos científicos e musicais e se calou para o mundo, seu pensamento agora era o de uma beata, um autômato, totalmente “livre” das coisas do mundo. Na década de 90, o México enfrenta uma série de desastres naturais que resultam em fome e epidemias. O convento não escapou da peste e muitas irmãs adoeceram. Cuidar das enfermas, aproximando-se de seus leitos de forma temerária era arriscar a vida, mas Juana Inés parece arrebatada por uma força que a torna insensível a qualquer indício de medo, ignorando todos os conselhos que lhe são proferidos,



cuida de suas irmãs como se elas não tivessem mais do que uma simples gripe. Finalmente, após curto prazo, contrai a doença que a leva à morte em 1695 com quarenta e três ou quarenta e seis anos. Esta atitude é vista por muitos biógrafos como um ato de suicídio.



2.2. Pelos Labirintos do Barroco

O Barroco constitui uma qualidade permanente do caráter espanhol

Hatzfeld

Devido ao fato de o termo barroco ainda não dispor de uma conceituação definitiva, tendo em vista a diversidade de interpretações e de sucessivas revisões conceituais por que tem passado, tratá-lo-emos aqui sob o prisma ideológico e literário, apenas como manifestação, sem muita preocupação com questões nominativas. O barroco na Espanha começa a aparecer no final do século XVI, junto com o que se costuma chamar maneirismo, atinge o auge de seu desenvolvimento pela metade do século XVII e sobrevive, já com menos valor, por uma boa parte do século seguinte. Pode-se considerar o barroco como um movimento intimamente ligado à Contra-reforma, porém é necessário desviar da imprecisão de restringi-lo a países da Europa católica. Parece inegável que o movimento não conheceu fronteiras religiosas, espalhando-se pela maior parte do *velho continente*, ganhando em cada país peculiaridades bastante distintivas em relação a seus vizinhos. A afirmação também de que o barroco é uma reação contra o Renascimento só pode ser aceita se levado em consideração um conjunto enorme de exceções. O adjetivo anti-renascentista tem, sem dúvida, sua razão de existir, mas nunca podemos esquecer que muitos dos aspectos da tradição literária do século XVI permanecem no barroco. O material temático e estilístico é o mesmo, o que muda é a maneira de usar esse



material para se enquadrar nas convenções do pensamento da nova época. O que ocorre então na passagem do renascimento para o barroco pode ser melhor definido pela palavra evolução e não pela palavra ruptura.

*Corra el otro a las armas
cargado de paveses¹,
que yo tan solo al vino
correré diligente.*

*Por eso tú, muchacho,
echa vino y sé breve,
que más quiero asomarme
que morir de repente*

(E. M. de Villegas)

Quando um estilo artístico chega a um determinado nível de desenvolvimento, seu principal inimigo passa a ser seu próprio desgaste, a repetição estéril, a monotonia. Deve-se então transformar gradualmente seus componentes específicos para tentar atrair a atenção do público através de efeitos originais, ainda que isto signifique o sacrifício da pureza estilística original. A conversão do estilo renascentista em barroco nasce do abandono dos antigos ideais classicistas do equilíbrio harmônico, da sobriedade expressiva, da elegância da naturalidade, para a adoção de um princípio intensificador que resulta na complicação, no dinamismo, na

¹ escudos



violência formal, sem que o temor de cometer excesso impeça a busca de resultados surpreendentes.

A poesia barroca mantém a tradição métrico-estrófica italiana bastante usada no renascimento. O *soneto* encontra neste período suas realizações mais perfeitas na literatura de língua espanhola. Os *tercetos encadenados* às vezes através da poesia epistolar satírico-burlesca expressavam intenções moralizantes, a *octava real* acentua sua relação com manifestações poéticas em que os componentes narrativos, mesmo quando combinados com os líricos, decidem o caráter da obra. A *estancia* não perde seu poder de atração, mas alarga definitivamente seu campo temático-amoroso. A *lira* aos moldes de Garcilaso, consolidada pelo *fray Luis de Leon*, sofre uma notável redução, ao passo que a *silva*, cuja estrutura aberta garante ao autor uma liberdade expressiva que facilita a complexidade sintática, passa a ser bastante empregada. Os antigos metros castelhanos de base octossilábica são revitalizados no barroco, o *romance*, a *glosa* ou *villancico (letrilla)* e a vinculação com o teatro da época fazem com que a *redondilla*, a *quintilla* e a *décima* desempenhem um papel importante na lírica.

Quanto a inovações métricas, a tentativa de Villegas de adaptar certas formas estróficas grecolatinas, como a anacreônica ou a sáfico-adônica, ao verso espanhol, é de grande interesse, ainda que seu reconhecimento só chegasse com a lírica neoclássica do século XVIII. E como Juana Inés lidou com o aparelho composicional disponível em seu tempo?



Juana Inés herda, dos grandes poetas hispânicos e italianos anteriores a ela e também de seus contemporâneos, um grande aparato literário temático e formal. Em um período regido pelo signo da imitação, cujos temas e motivos vinham se repetindo desde o Renascimento, e em alguns casos até de antes, a madre não se limitou a mimetizar as experiências poéticas e tratou de buscar a superação dos modelos, não os inovando, mas levando-os à perfeição composicional. Em termos técnicos, segundo José Carlos Gonzáles Boixo (2000), a poética barroca de Juana Inés se fundamenta no domínio de três campos: a versificação, as alusões mitológicas e o uso do hipérbato.

O domínio de Juana Inés sobre os mais variados metros é impressionante, incluía *romances (filosóficos y amorosos, epistolares, sacros, decasílabos, endecasílabos etc.)*, *endechas (romancillos exasílabos, romancillos heptasílabos, seguidillas, endechas de siete y diez, endechas reales)*, *redondillas (de amor y de discreción, epigramas)*, *décimas, glosas (en décimas, en quintillas dobles, quintilla y redondillas)*, *sonetos (filosófico-morales, histórico-mitológicos, satírico-burlescos, de amor y de discreción, sagrados)* *liras, ovillejos, silvas, villancicos y letras sacras, letras sagradas para cantar, autos y loas, comedias, sainetes* e também prosa. O grau de elaboração técnica é tão alto que se torna até raro encontrar problemas de rima ou de acentuações forçadas em suas composições. Por conta deste apuro técnico inato, é inútil tentar inferir uma ordem cronológica para o conjunto de sua obra (tanto que de fato ninguém o fez). Nem o mais perspicaz dos



biógrafos seria capaz de dizer quais poemas são de sua fase juvenil ou quais são de sua fase mais madura.

O uso (e abuso) da mitologia era generalizado para o poeta renascentista e o do barroco. O artista recorria a ela para ilustrar simbolicamente uma situação ou conduta. Com o tempo, a estereotipia foi o resultado da disseminação excessiva desses recursos e no final do barroco seu uso já perdia força. Juana Inés, em seus momentos mais culteranos, recorre abundantemente à mitologia, o que vem a demonstrar seu alto grau de erudição. Hoje em dia, a leitura de uma obra que faz freqüentes alusões a episódios mitológicos, às vezes sem nomeá-los, fazendo referências apenas a seus aspectos secundários, é tarefa praticamente inexequível mesmo para alunos de nível universitário, mas não por falta de capacidade, e sim porque a mitologia não faz mais parte de sua cultura. No barroco, ao contrário, usar uma referência mitológica era uma forma de não precisar dar longas explicações, funcionava como uma espécie de elipse.

A sintaxe forçada do hipérbato encontrou sua máxima expressão no barroco. Juana Inés lançou mão deste recurso freqüentemente, levando-o aos extremos e, no seu famoso *Sueño*, as múltiplas articulações combinatórias são impressionantes.

Quanto a inovações métricas, podemos registrar dois *romances decasílabos* de números 61 e 62, sempre começando por uma palavra *esdrújula*, um tanto curioso, mas de pouco valor literário:



*Lámina sirva el Cielo al retrato,
Lísida, de tu angélica forma:
cálamos forme el Sol de sus luces;
sílabas las Estrellas compongan.*

*Cárceles tu madeja fabrica;
Dédalo que sutilmente forma
vínculos de dorados Ofires,
Tíbares de prisiones gustosas...* (61)

*Visperas son felices del día
célebre, que a tus años acuerda
círculos que han cumplido de luces,
cláusulas que han cerrado de estrellas.*

*Álamos no a tu nombre vinculan
rústicas de su piel bibliotecas;
Pléyadas sí rubrican con luces
párrafos que tus glorias expresan...* (62)

Esos dois poemas, compostos como homenagens, tratam de experimentações criadoras natural em um poeta que lida com formas métricas tão variadas. Em nossa época quem fez algo semelhante, embora com mais sucesso, foi Chico Buarque em sua canção *Construção*, só que desta vez o *esdrújulo* está no final:

*...beijou sua mulher como se fosse a única
e cada filho seu como se fosse o príncipe...*



2. 3. O Original já Dito

A relação de Juana Inés com a tradição em que estava inserida foi muito fértil; ela experimentou praticamente todas as formas e temas de sua época e o fez com singularidade, levando os jogos conceptistas a seus extremos de expressividade. Seu soneto 147, classificado entre os *filosófico-morales* que tem como título *en que da moral censura a una rosa, y en ella a sus semejantes* é uma peça poética que reúne o que há de mais comum, quanto ao seu tema, com o que há de mais raro, quanto a sua beleza. Sua força expressiva, sua velocidade e seu sistema conceitual, são memoráveis. A oposição estabelecida neste poema entre viver intensamente e viver moderadamente pode ser percebida como uma síntese da visão barroca desta questão. O tempo é cruel, nele está escrito o destino do homem. Mas, perante a constatação de que a beleza e o prazer são efêmeros e que a chegada da morte é infalível, toma-se uma atitude vital que rechaça soluções ascéticas e que se caracteriza pela busca dos prazeres oferecidos pelo mundo. Enquanto o poeta renascentista aprendeu com os clássicos que viver intensamente é um direito ditado pela própria condição temporal do homem, o barroco manchará com sua angústia esta concepção existencial.

A evolução do tópico da rosa desde sua origem renascentista até o pessimismo barroco serve como ilustração das mudanças que ocorreram entre um e outro séculos. Se compararmos o soneto de Garcilaso *En tanto que de rosa y azucena* com o de Góngora *Mientras por competir con tu cabello*, perceberemos que



enquanto o poema de Garcilaso é uma constatação melancólica, mas admitida sem angústia dos estragos causados pelo tempo *por no hacer mudanza en su costumbre*, em Góngora é dramática a ênfase do fim que aguarda a beleza em plenitude, prestes a dissipar-se *en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada*.

*En tanto que de rosa y azucena
se muestra la color en vuestro gesto,
y que vuestro mirar ardiente, honesto,
enciende al corazón y lo refrena;*

*y en tanto que el cabello, que en la vena
del oro se escogió, con vuelo presto,
por el hermoso cuello blanco, enhiesto,
el viento mueve, esparce y desordena,*

*coged de vuestra alegre primavera
el dulce fruto, antes que el tiempo airado
cubra de nieve la hermosa cumbre.*

*Marchitará la rosa el viento helado,
todo lo mudará la edad ligera,
por no hacer mudanza en su costumbre.*

*Mientras por competir con tu cabello,
oro bruñado, el Sol relumbra en vano,
mientras con menosprecio en medio el llano
mira tu blanca frente el lirio bello;*

*mientras a cada labio, por cogello,
siguen más ojos que al clavel temprano
y mientras triunfa con desdén lozano
de el luciente cristal tu gentil cuello*



*goza cuello, cabello, labio y frente
antes que lo que fue en tu edad dorada
oro, lirio, clavel, cristal luciente,*

*no sólo en plata, o viola troncada
se vuelva, mas tú y ello juntamente
en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.*

O viver intensamente o presente como atitude defensiva do homem frente ao tempo é, tema horaciano. No último verso de sua Ode I, 11, o escritor latino imortaliza a expressão *carpe diem* (viva intensamente o dia), que se tornou um dos tópicos mais fecundos da herança horaciana para a literatura. Raro é encontrar um poeta dos *Siglos de Oro* que não tenha deixado sua própria versão deste tema. Juana Inés não foi nenhuma exceção a esta regra.

O poema de Juana Inés é um aviso à dama de que sua beleza juvenil durará pouco e um estímulo a que desfrute ao máximo, enquanto pode, dos prazeres da vida. Nestes casos, o fundo conceitual procedente de Horácio costuma tomar orientação expressiva mais ou menos próxima à fórmula retórica do *collige, virgo, rosas*, (apanha, donzela, as rosas), apelação com a qual conclui o poeta latino Ausonio uma memorável elegia na qual o motivo horaciano entra em afortunada conexão com o protagonismo da rosa como símbolo da beleza efêmera.

*Rosa divina que en gentil cultura
eres, con tu fragante sutileza,
magisterio purpúreo en la belleza,
enseñanza nevada a la hermosura.*



*Amago de la humana arquitectura,
ejemplo de la vana gentileza,
en cuyo ser unió naturaleza
la cuna alegre y triste sepultura.*

*¡Cuán altiva en tu pompa, presumida,
soberbia, el riesgo de morir desdeñas,
y luego desmayada y encogida*

*de tu caduco ser das mustias señas,
con que con docta muerte y necia vida,
viviendo engañas y muriendo enseñas!*

As imagens que o poema cria, para uma pessoa que sempre buscou o conhecimento, são bastante sintomáticas: logo no começo já compara a beleza da rosa com o magistério puro e sua formosura com o ensinamento que é propiciado pela experiência dos mais velhos, representados pela figura dos cabelos brancos na palavra *nevada*. No segundo quarteto o primeiro verso é uma inteligente síntese, que vale até hoje e deverá valer para sempre, de qual é a posição da vaidade na natureza humana: ela está em seu âmago e nas estruturas de sua arquitetura. Está ao mesmo tempo na carne e nos ossos, sem perceber que seu berço e sua sepultura são variações de um mesmo tema. Os tercetos são o final de uma reflexão trágica. Seu dinamismo causa no leitor uma sensação de velocidade, uma pressa para encontrar seu desfecho fatal. Em um verso a rosa está desdenhando a morte e no seguinte já se encontra encolhida em seu desmaio. A *aletheia* então se dá de uma forma direta, desconhecadora de qualquer indício de compaixão. A morte é um ensinamento por conta de seu caráter revelador, ao passo que a vida é uma fonte de engano por ser envolvida por aquilo que mais seduz, para em seguida desamparar o ser humano: a



beleza. A exploração do tema da rosa neste poema é bastante singular porque consegue originalidade no já dito. Se, por um lado, a prática barroca de se fazer diversos poemas a partir de um mesmo tema, facilitava a vida do poeta por conta da riqueza de fontes que resultava disponível, por outro, o trabalho de elaboração se tornava mais difícil, porque era necessário sempre dizer algo novo, acrescentar algo, usando as mesmas ferramentas e a mesma forma.



2. 4. A Arte como Berço e Sepultura

*Y así, Amor, en vano intenta
tu esfuerzo loco ofenderme:
pues podré decir, al verme
expirar sin entregarme,
que conseguiste matarme,
mas no pudiste vencerme*

Juana Inés de la Cruz

Juana Inés alcançou grande erudição através de seus estudos. Além de seu vasto conhecimento literário, também produziu peças musicais (todas perdidas), e escrevia sobre ciência e sobre teologia, apenas para destacar as principais áreas de conhecimento que dominava. Uma das mais marcantes manifestações de erudição em sua obra é a constante alusão que faz a episódios históricos e mitológicos.

A invasão da mitologia grega na literatura européia começa, de uma forma mais intensa, na Renascença. Os mitos, embora já desacreditados quanto a sua veracidade, constituíram um vasto sistema de referências que era familiar a todo homem culto. As histórias dos deuses e heróis gregos são metáforas cujo sentido era imediatamente claro aos leitores e, por isso, foram amplamente usadas pelos poetas por mais de três séculos.

Juana Inés de la Cruz valeu-se da prática vigente em sua época, de fazer das imagens ou enredos a que a mitologia remetia, um anexo invisível de seus textos, ou seja, a compreensão dos poemas só era completa se o leitor dominasse a referência



mitológica evocada por cada composição. Em alguns de seus poemas a alusão à mitologia era direta e, em outros, seu emprego era deduzido por meio de indícios espalhados ao longo da obra. O poema deste último tipo que mais chama a atenção é o soneto 149, classificado entre os *filosófico-morales* sob o título: *Encarece de animosidad la elección de estado durable hasta la muerte*. O poema trata da busca da glória a qualquer preço, como uma predestinação intransigente, sem se importar nem mesmo com a própria vida. Faeton, o “herói” escondido nas entrelinhas do poema, reclamava ser filho de Hélios e, quando recebeu desse deus o reconhecimento de sua paternidade, não se satisfez e exigiu o direito de dirigir o famoso Carro do Sol. Apesar da advertência de que tal audácia era praticamente um suicídio, pois um mortal jamais teria o poder de conduzir o carro, o jovem estava resignado e seguiu. Quando finalmente pegou as rédeas, não conseguiu controlar os cavalos, passando muito perto da terra, causando um enorme incêndio. Júpiter então o fulmina com um raio e a história de sua vida é ceifada no brotar de sua aurora. Esta talvez seja a história de muitas personagens da vida real, entre elas, motivadas por uma causa maior, o próprio Cristo, no passado, e Che Guevara, na atualidade, só para citar algumas. Eles não fugiram da morte, foram para ela como o ferro vai ao ímã. A apologia da vida então ganha um novo matiz e se transforma na apologia *daquilo* que dá significado à vida: aquilo que transforma o “herói” em alguém que tem que cumprir uma missão e voltar imediatamente para a fonte de seu mistério. O compositor Lobão disse em um *retruécano* que *é melhor viver dez anos a mil do que mil anos a dez*, demonstrando um pouco da filosofia de vida dos grandes artistas do



rock, que também costumam ter vida curta. Para eles o “quanto” se vive é secundário em relação ao “como” se vive. São adeptos inconscientes, até certo ponto, do *carpe diem* horaciano ou do *collige, virgo, rosas* de Ausonio, exatamente como Faeton.

Faeton é o herói mitológico arquetípico para Juana Inés porque ele fez exatamente o que ela viria a fazer: tomar as rédeas de seu próprio destino, buscando a morte como único caminho para a imortalidade.

De um poema construído com as raízes fincadas em frases condicionais marcadas pela conjunção “se”, parece um tanto quanto arriscado tentar arrancar algo mais do que especulações. Mas as especulações são na verdade o instrumento revelador da verdade *sorjuanística* e talvez da de todo poeta. É possível apurar neste poema todo o sistema de relação de causa e efeito sobre o qual a própria vida está pautada. Todas as decisões na vida são acompanhadas por um “se” que caminha paralelamente com o que não é mais “se”, ou melhor, aquilo que se materializou, cobrou vida. O “se” é o que não foi feito, mas que podia ter sido feito. Às vezes nos surpreendemos dizendo para nós mesmos, “eu não teria perdido a aula ontem se não fosse aquela chuva” e percebemos então que o “se” só ganha existência dentro da não existência. As decisões que materializamos, por sua vez, não passam de um “se” que perdeu seu estado conjuntivo para assumir o estado da cópula verbal “é” e ser uma condição descondicionada. Juana Inés propõe, utilizando a auto-referencialidade que Faeton produz, que o fazer artístico, às vezes, não se dá de forma natural, propiciando ao poeta uma vida confortável, repleta de tranqüilidade e



paz de espírito. Os artistas que destas condições desfrutam são exceções que o arbítrio supremo da arte apontou. Para os outros (a própria Juana Inés, por exemplo), a arte é o fim, nos dois aspectos mais percorridos desta palavra (finalidade e destruição). Estes poetas são os “desmascaradores” da própria arte. Eles mostram que ela é um deus pagão que cobra sacrifícios diários de vidas de virgens inocentes que ainda não tiveram tempo de se corromper. Esta arte que enche os olhos dos indefesos contempladores de lágrimas quando hipnotizados por seu encanto arrebatador, também é vigorosa na hora de ceifar, com sua foice terrível, o último suspiro ofegante daquele seu criador mais fértil. Em um período tão mágico como foi o barroco, Juana Inés se sentiu vítima de uma sociedade excessivamente patriarcal e extremamente injusta, mas ela não percebeu o que hoje se pode perceber com mais clareza: não foi a sociedade que a destruiu; foi a arte, seu berço e sua sepultura.

Faeton conhecia os riscos do mar, a fúria do touro e muitos outros perigos que congelam os corações mais mansos, mas ele necessitava provar, sabe Deus para quem, que o seu coração era feito de uma fibra realmente insólita. Quem foi o primeiro homem a domar um cavalo selvagem, senão um Faeton? Estaríamos nós mesmos puxando carroças até hoje, enquanto cavalos pastariam placidamente por nossas ruas, deixando suas excrescências nas portas de nossas casas se não existissem Faetons entre nós? Paz (1982, p. 528) lembra dois versos do *Primero Sueño* que também abordam o herói mitológico: *las glorias deletrea / entre los caracteres del estrago* e traça uma comparação direta entre a poeta e este ser



imaginário: *A ousadia da alma, seu êxtase, suas dívidas, suas vacilações e o elogio da figura trágica de Faetonte são uma verdadeira confissão intelectual.* Se ela agia como Faetonte por obra da própria natureza ou se o teve como ícone é o ponto a se questionar.

O soneto 149 é, então, a conversa de um pseudo-criador consigo mesmo. Ele expressa uma consciência que o poeta não deve ter. Quando a tem, sua vida transforma-se num tormento. O poeta não pode saber que seu remédio é ao mesmo tempo seu veneno, ele não deve saber que embora não tenha escolhido a arte, não poderá, tampouco, fugir dela. Ele também não deve jamais saber que não é um criador da arte e sim sua criatura. Quando a consciência sobre esses desígnios chega ao artista, nada se pode fazer, a arte já está no cio da tigresa, aquele em que a fêmea traiçoeiramente mata seu macho após a cópula.

*Si los riesgos del mar considerara,
ninguno se embarcara; si antes viera
bien su peligro, nadie se atreviera
ni al bravo toro osado provocara.*

*Si del fogoso bruto ponderara
la furia desbocada en la carrera
el jinete prudente, nunca hubiera
quien con discreta mano lo enfrenara.*

*Pero si hubiera alguno tan osado
que, no obstante el peligro, al mismo Apolo
quisiese gobernar con atrevida*

*mano el rápido carro en luz bañado,
todo lo hiciera, y no tomara sólo
estado que ha de ser toda la vida.*



O juízo emitido por Albrecht von Haller sobre Juana Inés, apesar de toda a ignorância característica dos preconceituosos, é uma prova de que o mundo nunca esteve e não estará tão cedo preparado para entender, em sua completude, um ser tão singular: *¿Cómo es posible que sonidos tan preñados de futuro salgan de pronto de un convento mexicano de monjas? El espíritu anda dondequiera, pero no sin ciertas condiciones* (int.). Até certo ponto, ele falou com precisão, mas, seu preconceito não o deixou compreender a profundidade de suas próprias palavras. Sons repletos de futuro são sons que caberá ao futuro compreender, quem foi que disse a von Haller que o futuro já havia chegado em seu tempo?

Octavio Paz em *As Armadilhas da Fé* (p. 374) dá uma demonstração de que agora sim estamos aptos para começar a entender a “Décima Musa”: *Imagem da contradição: foi expressão acabada e perfeita de seu mundo e sua negação. Representou o ideal de sua época: um monstro, um caso único, um exemplar singular. Por si só era uma espécie: freira, poeta, musicista, pintora, teóloga ambulante, metáfora encarnada, conceito vivente, beldade com toucas, silogismo com saias, criatura duplamente temível – sua voz encanta, suas razões matam.* Interessante notar que no centro da eloqüente definição elaborada por Paz está a palavra *monstro*, forte indicio de que o poeta mexicano conseguiu como ninguém compreender sua compatriota barroca, mas que, mesmo para ele, ela continuava sendo um ser misterioso, apenas parcialmente explicável, alguém que foi ao mesmo tempo autor e personagem de uma peça inacabada. Milton Nascimento cantou que *a mão que toca o violão, se for preciso faz a guerra* mostrando que o bem e o mal são



apenas uma questão de prioridade em nossas vidas. Juana Inés cuja voz encanta, também está disposta a “fazer a guerra”, sua trajetória de vida é tão literária quanto seus poemas, e o mito, que sempre impregnou sua obra, acabou por cobrar seu tributo, transportando-a para seu próprio reduto.

A reflexão que encerra este capítulo que mesclou aspectos biográficos com aspectos artísticos de Juana Inés é a de que a poeta acabou se tornando um ícone justamente por não ter procurado a iconização, ela apenas se defendeu. Sua obra toda é a manifestação de uma desesperada luta pela sobrevivência e a sobrevivência para ela só fazia sentido se conduzida pela incessante busca do conhecimento. A arte a trouxe e a arte a levou, relutamos em acreditar que, no momento certo. Parece sempre que algo ficou por ser dito, mas, por outro lado, também parece que nossas interrogações são a garantia de sua eternidade.



3.1. A Imagem e o Tempo

... e a imagem é a imagem do tempo

... e a imagem é a imagem do tempo

... e a imagem é a imagem do tempo

... e a imagem é a imagem do tempo

... e a imagem é a imagem do tempo

... e a imagem é a imagem do tempo

... e a imagem é a imagem do tempo

... e a imagem é a imagem do tempo

... e a imagem é a imagem do tempo

3. O TEMPO, A IMAGEM E O RETRATO NA PERPETUAÇÃO DO DESEJO

3.1. A Imobilização do Tempo

*... ¿Qué río es este
que arrastra mitologías y espadas?
Es inútil que duerma.
Corre en el sueño, en el desierto, en un sótano.
El río me arrebató y soy ese río.
De una materia deleznable fui hecho, de misterioso tiempo.
Acaso el manantial está en mí.
Acaso de mi sombra
surgen, fatales e ilusorios, los días.*

(Borges, Elogio de la Sombra)

O tempo é, seguramente, uma das maiores fontes de especulação entre todas as constantes poéticas da literatura em geral. A preocupação do artista com este eterno mistério é a mesma preocupação dos cientistas: tentar desvendá-lo. E vem atravessando a história da humanidade, desde a precocidade da razão. No barroco a questão temporal parece orbitar dois eixos principais: a) a brevidade da vida; b) os efeitos destruidores do tempo. Na tradição renascentista havia, como consolo pela consciência das limitações existenciais do homem, a idéia de que contra o tempo só se pode lutar vivendo intensamente o presente, ou buscando a imortalidade, perpetuando-se nas páginas da história. Mas no barroco tal consolo não existe e o artista vive numa constante angústia, resultado de sua consciência de que o homem não passa de um pobre ser que nasce para morrer e cujas aspirações mundanas morrem com ele. A visão do tempo no barroco é, portanto, em geral, realista, dinâmica, viva, projetada para o futuro, transitiva, pautada no movimento; o processo é o que vale, o deslocamento, o desequilíbrio, a inquietação, a



performance, o não linear, a captura do instante exatamente no seu “enquanto”, todos estes elementos são manifestações que naturalmente constituem quase todo o barroco, são talvez sua marca distintiva. É então, a partir da aceitação destes pressupostos, que tentaremos mostrar uma característica de alguns poemas de Juana Inés, que aponta para a contramão do barroco, que rompe com sua conceituação tradicional: trata-se da imobilização do tempo, de seu congelamento, a busca do retrato temporal, do intransitivo, do fechado dentro de um circuito hermético. A confirmação desta prática na poesia de Juana Inés, mesmo que apenas numa pequena parte dela, vem a indicar a riqueza de manifestações ainda não exploradas do barroco que, quando vão sendo descobertas, ampliam suas margens conceituais, garantindo-lhe uma constante renovação teórica.

O soneto 145, classificado entre os *filosófico-morales*, com o título: “*Procura desmentir los elogios que a un retrato de la poetisa inscribió la verdad, que llama pasión*”, é segundo Octavio Paz (1982) *uma construção verbal perfeita*, seu tema, aliás bem constante na obra da madre, é um retrato, desta vez o da própria poeta. Para ilustrar melhor o uso particular que ela faz das questões temporais podemos fazer a oposição entre este *endecasílabo* e o soneto de Góngora *Mientras por competir...*, cujo tema é o *carpe diem* horaciano, que lhe serviu de modelo:

*Este, que ves, engaño colorido,
que del arte ostentando los primores,*



*con falsos silogismos de colores
es cauteloso engaño del sentido;*

*éste, en quien la lisonja ha pretendido
excusar de los años los horrores,
y venciendo del tiempo los rigores,
triunfar de la vejez y del olvido,*

*es un vano artificio del cuidado,
es una flor al viento delicada,
es un resguardo inútil para el hado:*

*es una necia diligencia errada,
es afán caduco y, bien mirado,
es cadáver, es polvo, es sombra, es nada.*

*Mientras por competir con tu cabello,
oro bruñado, el Sol relumbra en vano,
mientras con menosprecio en medio el llano
mira tu blanca frente el lirio bello;*

*mientras a cada labio, por cogello,
siguen más ojos que al clavel temprano
y mientras triunfa con desdén lozano
de el luciente cristal tu gentil cuello*

*goza cuello, cabello, labio y frente
antes que lo que fue en tu edad dorada
oro, lirio, clavel, cristal luciente,*

*no sólo en plata, o viola troncada
se vuelva, mas tú y ello juntamente
en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada*

As palavras iniciais do soneto de Juana Inés *Éste que ves*, remetem-nos ao campo de realizações perfectivas, aquilo que é visto é algo concluído, algo que não está em processo, que não deverá se projetar para o além, algo que simplesmente



“é”, em oposição ao aspecto durativo do início do poema gongorino introduzido pelo advérbio *Mientras*, que indica justamente uma simultaneidade de ações, o tempo é o presente e vai se desenvolver em futuro.

O maior responsável pelo dinamismo interno e externo de um poema é a seleção de verbos feita pelo poeta. Os verbos de Góngora, em geral, estão modulados para o processo: *competir, relumbra, mira, cogello, siguen, triunfa, goza*, e somente *vuelva* pode ser relacionado com o verbo *ser*, por conta de seu significado que é “tornar-se”. Enquanto isso, no poema de Juana Inés, pode-se falar de uso exclusivo do verbo “*ser*”, não apenas porque ele aparece dez vezes, mas também pelo fato de que os outros dois únicos verbos do texto: *ves* e *pretendido*, estão respectivamente, no vocativo e na forma nominal e outros verbos que aparecem, estão adjetivados ou substantivados, destituídos, portanto, do que lhes caracterizariam como verbos. Esta predominância total do verbo “*ser*” é responsável pelo caráter estático do poema, sem querer, entretanto, dizer que o poema não tenha sua dinâmica interna. No texto de Góngora a dinâmica é interna e externa, o sujeito é abordado pelo mundo diretamente, ele tem que competir, mirar, triunfar com desdém loução etc., embora involuntariamente, acaba sendo envolvido e desempenhando uma função ativa; há uma relação com o mundo externo. No poema de Juana Inés, por outro lado, a relação com o externo é impossível porque sendo o mundo um conjunto de ilusões, mentiras, torna-se inútil qualquer iniciativa de simbiose porque seu existir supõe justamente uma negação do mundo tal qual ele é. A poeta considera que o engano colorido já é o nada, os primores ostentados são do



nada, os silogismos levam invariavelmente ao nada. O sentido a que ela se refere não parece, absolutamente, compreender apenas aquele que percebe as cores (visão), mas, todo o conjunto de percepções próprias do ser humano que partem do fisiológico, são processados no intelecto, e lá serão definidos de acordo com convenções e não com sensações propriamente, quer dizer: alguém pode pisar em brasas e acreditar que não está sentindo dores, e de fato não estará sentindo, mas não porque a dor não se faz presente, e sim porque algo superior em importância está sendo naquele momento processado em seu cérebro, algo tão envolvente e hipnótico que torna a dor secundária. O que Juana Inés propõe, então, é um questionamento dos sentidos. Como podemos nos acautelar em relação às cores, que são o principal veículo do engano, se ao mesmo tempo elas são a alegria e a alegoria da vida? Neste ponto podemos recordar o *Pharmakon* de Platão: as cores seriam tanto nosso remédio quanto nosso veneno.

No final dos dois sonetos aparece uma diferenciação significativa de matiz temporal causada pela natureza da seleção verbal que cada autor elege. Enquanto Góngora diz que a formosura *se convertirá en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada*, Juana Inés diz que o retrato *ya es cadáver, es polvo, es sombra, es nada*. Nesta comparação fica clara a vocação temporal de cada soneto. Enquanto Góngora aponta para um futuro para o qual a beleza está inexoravelmente caminhando, se deslocando, a madre prefere congelar o tempo, o poema está todo dentro do retrato, não há janela para o mundo exterior, a consciência da inutilidade de qualquer tipo de ação imobiliza o próprio leitor que se queda perplexo, diante de

uma gradação tão apocalíptica. Aliás, a terminação original, de Góngora, traz uma imperfeição semântica. Se estamos partindo do material para o nada, então fumaça não podia preceder a pó. Juana Inés em sua versão parece ter percebido isto e não se intimidou em corrigir o “mestre”. Aqui, mais a título de ilustração, podemos incluir também a tentativa de Gregório de Matos de tentar melhorar esta mesma gradação:

*Discreta e formosíssima Maria,
Enquanto estamos vendo a qualquer hora,
Em tuas faces a rosada Aurora,
Em teus olhos e boca o Sol, e o dia:*

*Enquanto com gentil descortesia
O ar, que fresco Adônis te namora,
Te espalha a rica trança voadora,
Quando vem passear-te pela fria:*

*Goza, goza da flor da mocidade,
Que o tempo trata a toda ligeireza,
E imprime em toda a flor sua pisada.*

*Oh não aguardes, que a madura idade,
Te converta essa flor, essa beleza,
Em terra, em cinza, em pó, em sombra, em nada.*

Que não passou de uma tradução da gradação de Góngora, modalizando fumaça em seu produto: a cinza, não resolvendo, porém, o problema de ordem semântica, pois pó também deveria preceder cinza.

Voltando a Juana Inés, o aprisionamento do tempo, então, em seu poema, é acompanhado do aprisionamento do sujeito, do objeto, do leitor, parece que o que a poeta quer significar refere-se mais ao próprio fazer poético. Ela quer dizer que o



artista é artista por necessidade inerente espiritual, sua vida é regida por um ímã que o arrasta por toda sua existência de encontro à arte. A este respeito Valéry afirma que *o verdadeiro pintor, toda a sua vida, busca a pintura; o verdadeiro poeta, a Poesia*, e completa lembrando que nestas atividades, diferentemente das outras em geral, *é preciso criar a necessidade, o objetivo, os meios, e até os obstáculos*. (Blanchot, p. 83), ficando à arte então reservado um status de célula autônoma que dita suas próprias leis e seus domínios, e aquele que a ela é predestinado está condenado a lhe servir, sem direito à vida própria e sem direito à insensibilidade. Se para Valéry seus versos não têm outro interesse senão o de ensinar-lhe como são feitos, para Juana Inés, sua obra não tem outro interesse senão o de ensinar-lhe que a arte, que tudo deve criar (necessidade, objetivos, meios), deve primeiro criar aquilo que a reprime, que a torna difícil, inacessível para a massa e inútil mesmo dentro de sua mais sagrada utilidade. A arte não passa de exercício, e seu existir se dá no espírito do artista, depende dele, mas esta dependência não o torna senhor de seu fazer artístico, pelo contrário, é sua condenação. Juana Inés já percebia que o poeta é a antena do mundo, mas também percebeu, com toda consciência, que o preço a se pagar por esta distinção é sua própria vida.

O soneto 145 de Juana Inés de la Cruz pode ser visto por algumas linhas críticas como mais um mero exemplo de um dos vários modelos composicionais do barroco. E tal abordagem não deixa de ter suas verdades. Porém, sua força expressiva, sua riqueza de imagens, seu ritmo marcado por uma poderosa gradação, seu desfecho implacável, sua perfeição formal, aliados a sua eterna atualidade,



impregnam o poema com uma substância mágica que o torna gracioso ao mesmo tempo que rude, complexo ao mesmo tempo que objetivo, transparente ao mesmo tempo que denso. Com o tempo tratado de uma forma nova em relação ao que é tradicional para o barroco, Juana Inés inaugura então o tempo imobilizado.

O soneto 164, classificado como *de amor y de discreción* com o título: *En que satisface un recelo con la retórica del llanto*, é mais um exemplo da maneira peculiar com a qual Juana Inés lida com as questões temporais em sua poética. Nos sonetos amorosos do barroco em geral, o tema mais comum era o desengano. Os poemas costumavam retratar um diálogo entre o eu poético e um tu ausente, desdenhoso ou inacessível, a angústia da voz amante do eu poético era sempre marcada por uma pesada carga de desesperança. Parecia que seu mundo jamais iria se completar, que sempre faltaria algo (ou alguém). Neste ponto, poderíamos até especular que um poema deste tipo pudesse ter servido de inspiração para as palavras de Valéry (1999): *Viver é, a todo instante, sentir falta de alguma coisa – modificar-se para atingi-la... Vivemos do instável, pelo instável, no instável*. Partindo da aceitação das idéias do crítico francês, compreendemos melhor a própria natureza humana, compreendemos, por exemplo, por que uma pessoa que já é milionária, sente sempre a necessidade de enriquecer mais. Também Flaubert passa a ser entendido em suas palavras sobre o casamento: *o verdadeiro amor inesquecível é o que não se realiza; o que se realiza o casamento aniquila* (int.). Compreendemos então que ao se completar o homem se mutila, vai contra seus



instintos naturais, mergulha como um cego no maior engano que as convenções sociais já lhe impuseram: o de que um dia, sua inquietação passará. E também Borges dá provas de perceber que a poesia é uma eterna busca: *El poema gana si adivinamos que es la manifestación de un anhelo, no la historia de un hecho* (int.).

Voltando ao soneto 164, diante da frustração do eu poético em relação à impotência das palavras para expressar seu sentimento, suplica que o amado veja a manifestação de seu coração, materializada em *líquido humor*. O desespero advém exatamente do fato de que sendo o coração uma implacável máquina que só pára com a morte, e que em seu caso, está funcionando como uma bomba que dia e noite injeta lágrimas nos olhos, o eu poético está condenado a uma vida perpetuada em lágrimas.

*Esta tarde, mi bien, cuando te hablaba,
como en tu rostro y tus acciones vía
que con palabras no te persuadía,
que el corazón me vieses deseaba;*

*y Amor, que mis intentos ayudaba,
venció lo que imposible parecía:
pues entre el llanto, que el dolor vertía,
el corazón deshecho destilaba.*

*Baste ya de rigores, mi bien, baste:
no te atormenten más celos tiranos,
ni el vil recelo tu quietud contraste*

*con sombras necias, con indicios vanos,
pues ya en líquido humor viste y tocaste
mi corazón deshecho entre tus manos.*



Como o diálogo entre amante e amado não pode acontecer, o eu poético propõe que o amado dialogue com seu pranto, que interprete seu pranto. O poema ganha uma dinâmica estranha, embora os verbos dos quartetos, sejam de natureza ativa: *hablaba, vía, persuadía, deseaba, ayudaba, parecía, vertía, destilaba*, qualquer indicio de movimento que deles se pudesse esperar é completamente anulado pelo aspecto durativo de seu tempo imperfeito. A ação começa no passado e lá fica, inconclusa, captada em seu andamento, mas, aprisionada por suas margens temporais. Trata-se então de um movimento dentro de um circuito, limitado por paredes invisíveis que, a despeito da transparência, estão bem fechadas.

Nos tercetos, o uso de *baste e no te atormenten*, tampouco consegue soltar o freio temporal do soneto porque o texto não se projeta para o futuro. Parece que o poema vai querer progredir temporalmente em seus seis versos finais, buscando o presente do eu poético, mas então a porta se fecha e tudo volta para o passado, para o mundo da recordação.

Esta tarde delimita o momento da ação, um passado próximo, em relação ao agora do eu poético. O soneto se movimenta então até seu último verso para um coração que *ya* estava *desecho entre tus manos*. O uso deste “já” é fundamental para garantir o aprisionamento da ação e o poema acaba se inserindo no mito de Ouroboro, no qual a serpente, na tentativa de morder o próprio rabo, se lança numa perseguição circular infinita.

3. 2. O Fantasma Erótico

O soneto 165, também classificado como *de amor y de discreción*, de título *Que contiene una fantasía contenta con amor decente*, é um dos mais expressivos de toda a obra de Juana Inés. Neste poema o eu poético também estabelece um diálogo com um tu ausente, mas desta vez trata-se de uma ausência material convertida em presença imagética, em fantasma. Octavio Paz sugere que a poeta pode estar dialogando com um fantasma erótico originado de um *incubus*¹. O tema do fantasma erótico, também presente em Calderón e Quevedo, em Juana Inés corresponde, segundo Paz, não a um recurso literário e sim a uma necessidade íntima, dada sua condição de mulher reclusa: *O que e quem podiam povoar suas horas senão ficções?* (1982, p. 398), mera especulação de ordem biográfica, vazia de valor para a finalidade deste trabalho, porém, útil para a compreensão do *fantasma*.

*Deténte, sombra de mi bien esquivo,
imagen del hechizo que más quiero,
bella ilusión por quien alegre muero,
dulce ficción por quien penosa vivo.*

*Si al imán de tus gracias, atractivo,
sirve mi pecho de obediente acero,
¿para qué me enamoras lisonjero
si has de burlarme luego fugitivo?*

¹ O *incubus* no folclore medieval europeu é um demônio masculino que, se acreditava, abordava mulheres adormecidas para com elas fazer sexo. De acordo com uma lenda o *incubus* e seu feminino, o *sucubus* eram anjos caídos. O produto da união com um *incubus* era demônios, bruxas e crianças deformadas. Acreditava-se que o legendário mago Merlin era fruto de uma destas uniões.



*Más blasonar no puedes, satisfecho,
de que triunfa de mí tu tiranía:
que aunque dejas burlado el lazo estrecho*

*que tu forma fantástica ceñía,
poco importa burlar brazos y pecho
si te labra prisión mi fantasía.*

As referências ao amado são *imagen del hechizo que más quiero, bella ilusión, dulce ficción* e tudo gira em torno da busca frenética deste eu por deter o tu fugidio que *deja burlado el lazo estrecho*. Esta fuga então, não se consuma, porque o tu que foge dos braços será aprisionado na fantasia. Novamente o movimento é congelado em seu instante, o fluir do tempo é interrompido nem que seja em um outro plano. É sintomático, para a consecução dessa empreitada, o uso do vocábulo *Deténte*, logo no início do poema, numa posição em que se torna difícil concluir se se trata de uma demonstração de vigor e determinação ou de súplica. A continuação do poema tampouco ajuda a desfazer esta dúvida. Um poeta anterior a Juana Inés, Luis Martín de la Plaza havia usado: *Amante sombra de mi bien esquivo...* (int.), o que garante ao seu primeiro verso um teor de morosidade. O *Deténte*, de Juana Inés, por outro lado, é por si só veículo de uma forte carga polissêmica. Embora ele dê velocidade, movimento ao poema, por conta de tratar-se de uma ordem, também constitui uma palavra que manda ir mandando parar, manda fazer mandando parar de fazer. A própria escolha deste verbo performativo é a chave para a dinâmica do soneto e o ponto de interseção entre elementos opostos: por um lado, o impulso que dá movimento para o poema; por outro, sua carga semântica que funciona como



freio para que o tu poético não ganhe o mundo exterior e para congelar o tempo em seu verso derradeiro em combinação com o termo *prisión*.

O bem a quem o eu poético se refere passa por uma metamorfose ao longo do texto. No começo ele é denominado *bella ilusión, dulce ficción*, é o senhor de um amor latente e aparente. Na segunda estrofe, este mesmo bem já está sujeito a questionamentos, sua grandeza é, então, posta em xeque: *¿para qué me enamoras?* Na terceira, já aparece a proibição: *blasonar no puedes* e na quarta, finalmente, a *prisión* vem a coroar inexoravelmente um processo de conscientização que vai se desenvolvendo gradualmente. Poderíamos, para efeitos didáticos, dividir este soneto em quatro fases de uma evolução: o amor cego, o amor questionador, o amor que limita e, finalmente, o amor que aprisiona. Ocorre então uma inversão de papéis: de oprimido o sujeito passa a opressor, de vassalo passa a senhor. Tudo se inverte na frenética busca de detenção do amor fugidio.



3. 3. O Retrato de um Desejo

*De mi misma soy verdugo
Y soy cárcel de mi misma*

Juana Inés

O que é o retrato afinal? A face da imortalidade? O hieróglifo do eterno? O passaporte para o futuro? Ou será simplesmente a prisão do passado?

Ver é uma forma inferior da contemplação e o verdadeiro amante contempla com os olhos fechados (Paz, p. 304). Para abordar o tema dos retratos em Juana Inés é necessário entender como a poeta concebe vários elementos da percepção humana. Ver, escutar e tatear, ganham projeção polidimensional e o “outro” reclama vida e participação ativa no mundo idealizado. Este outro que é o mesmo e que é o diverso, em alguns momentos se faz fantasma, em outros, ausência e em outros, se faz mais presente que o próprio “original”. Como em Alice no País das Maravilhas: *Ada, com certeza não sou, porque o cabelo dela tem cachos bem longos, e o meu não tem cacho nenhum; é claro que não posso ser Mabel, pois sei todo tipo de coisa e ela, oh! Sabe tão pouquinho! Além disso, ela é ela, e eu sou eu, e ...ai, ai, que confusão é isto tudo!* (Carrol, 2000), a certeza só tem validade quando apoiada pelas convenções do que se determinou que fossem consideradas verdades. Quando o tapete da verdade é puxado, tudo o que sobre ele repousava incólume desmorona como um castelo feito de cartas de baralho. Foi nesta mesma dimensão, pela qual Alice perambulou confusa, que Nietzsche (1873) conseguiu compreender de que



material é feita a verdade: *as verdades são ilusões, das quais se esqueceu que o são, metáforas que se tornaram gastas e sem força sensível, moedas que perderam sua efígie e agora só entram em consideração como metal, não mais como moedas.* É então com plena consciência de que os sentidos, se por um lado, são a nossa chave para a liberdade no mundo, também funcionam como inabaláveis correntes que nos aprisionam em labirintos onde presença e ausência não conhecem fronteiras:

*Aunque cegué de mirarte
¿qué importa cegar o ver,
si gozos que son del alma
también un ciego los ve?...*

(Glosa 142, versos 1- 4)

É sintomático no conjunto da obra de Juana Inés a obstinação do eu poético por soltar o amado, dar-lhe liberdade no mundo superficial, para depois aprisioná-lo em uma outra dimensão, em uma cela da qual apenas este eu tem a chave. Tal obstinação não reconhece os limites da visão, da audição e nem do tato. Tudo se resolve na alma, sendo a alma o lugar de sublimação do amor, o lugar onde nenhum amado tenta fugir da obrigação da correspondência. Contudo, é um tanto conhecida a opinião de Juana Inés de que o mais alto amor não busca correspondência, contrariando Ficino que acredita que o amor perfeito é o correspondido. Sobre amar a Deus, o filósofo florentino diz que ao amá-Lo, não fazemos mais do que corresponder a Seu amor. Juana Inés, em sua crítica retórica ao sermão do Mandato



do padre Vieira, diz que o maior favor que Deus pode nos fazer, sua *mayor fineza*, é não fazer nenhum favor. Neste ponto ela mostra conhecer, mas não reconhecer, os limites entre o amor humano e o divino porque segundo a teologia já vigente na época o amor perfeito só podia ser atribuído aos deuses. Talvez ela estivesse pensando no Deus aristotélico que sendo a plenitude do ser não precisa ser amado e nem é capaz de amar. Plotino, que já era lido no século XVI, por sua vez, deixa bem claras as diferenças entre o amor divino e o humano: *El alma aspira al Uno, desea fundirse con él, pero el Uno no experimenta un deseo recíproco porque desear es la marca del ser incompleto, la señal de la insuficiencia* (Paz, p. 406). Paz afirma que ao deslocar a auto-suficiência do Criador para a criatura, indo no sentido oposto ao cristianismo, Juana Inés *impõe uma exigência heróica e propriamente sobre-humana à criatura: amar sem procurar reciprocidade é um heroísmo que não é humano, mas divino. Levada às suas mais extremas e rigorosas conseqüências, a não-correspondência como perfeição do amor equivale a uma tentativa de autodivinização. Os escritos de sórora Juana não deixam transparecer isso: talvez ela própria não tenha percebido o alcance de sua idéia.* (p. 406).

A defesa da tese dos “favores negativos” reforça a evidência de que Juana Inés está em pugna com um fantasma amoroso. Percebe-se através do exame de seus poemas, principalmente os profanos e sagrados, sua concepção de amor: um profundo encontro com a solidão, com a imaginação, centrado na auto-suficiência e na catarse, que tem origem numa ausência infinita que se faz sentir mesmo (e talvez, principalmente), na presença:



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

(Liras 211, versos 7-12)

O movimento do poema é centrípeto, os indícios de exterioridade, ouvir e ver são destruídos para dar lugar para os adjetivos surdo e muda, que denotam o caminho traçado pela comunicação de que se vale a ausência: a imaginação.

Óyeme con los ojos: a confusão de sentidos aqui tem a função de causar um distanciamento, já que o amante e o amado estão muito próximos, ao alcance dos olhos (ou dos ouvidos). Este “distanciamento na proximidade” é o que poderíamos chamar de presença da ausência, ou seja, quando os amantes finalmente se encontram, uma parede invisível deve ser erigida para evitar seu contato. É neste momento que o eu poético começa a se valer de artifícios comunicativos inusitados: as lágrimas falam, os olhos ouvem, os ouvidos vêem, a voz fica rouca. Tudo acontece para não deixar acontecer no mundo real, a consumação do amor. Mas no mundo imaginário criado: *y ya que a ti no llega mi voz ruda, / óyeme sordo, pues me quejo muda*, o problema encontra solução na comunicação sinestésica. E nas mesmas *liras* ela continua a mostrar que tanto o céu claro, com dia radiante, quanto o céu escuro, predizendo tempestade, não passam de reflexos de sua alma atormentada pela ausência:



*Si ves el cielo claro,
tal es la sencillez del alma mía;
y si, de luz avaro,
de tinieblas se emboza el claro día,
es con su obscuridad y su inclemencia,
imagen de mi vida en esta ausencia.*

(49-54)

O uso freqüente do retrato na composição de Juana Inés é mais um indício de sua insistente propensão ao aprisionamento de seu objeto de desejo, e ao congelamento do tempo. Em seus poemas, o retrato contém a imagem nos dois sentidos principais que este verbo denota: conter como encerrar em si e como reprimir. As imagens que a monja tira das próprias imagens são muito ilustrativas, como por exemplo, na *redondilla* 89:

*¡Oh, tú, bella Copia dura,
que ostentas tanta crueldad,
concédete a la piedad
o niégate a la hermosura!*

(69-72)

Olhar o retrato da marquesa de la Laguna é um ato de autoflagelo. A dureza do papel destrói a expectativa da mão cega que buscava naquele retrato tocar a delicadeza do “original”. Como ato de clemência, pede desesperada a concessão do direito de tocar o original, ou a negação da formosura que a cópia cruel estampa impassível. Na continuação, a tentativa de aprisionamento é aparente:

*Vive, sin que el tiempo ingrato
te desluzca; y goza, igual,
perfección de Original
y duración de Retrato.*

(109-112)

O desprezo pelo mais terrível determinante natural de destruição dos homens: o tempo, parece ser para o eu poético, algo de que o ser amado possa se livrar. A perfeição da juventude ostentada no retrato pode ser perpetuada no “original”. O retrato é então uma espécie de retentor do tempo. Como a cópia atravessa os séculos, também o ser amado atravessará, pois retrato e gente já não se distinguem na visão alucinada do eu poético.

Em uma das *décimas* 103 que são uma conversa sem resposta com o retrato mudo, ela enaltece o ato de pintar tão perfeita aparência, como uma intervenção divina.

*¿Qué pincel tan soberano
fue a copiarte suficiente?
¿Qué numen² movió la mente?
¿Qué virtud rigió la mano?
No se alabe el Arte, vano,
que te formó peregrino:
pues en tu beldad convino,
para formar un portento³,
fuese humano el instrumento,
pero el impulso, divino.*

(11-20)

² inspiração.

³ milagre.



Este trecho do conjunto poderia ter inspirado William Blake (1757-1827) na composição de um dos mais celebrados poemas de todos os tempos, seu famoso “O Tigre”:

*Tigre, tigre, flamante fulgor
Nas florestas de denso negror,
Que olho imortal, que mão poderia
Te moldar a feroz simetria?*

*Em que altura ou abismo sem par
Ardeu o fogo de teu olhar?
Com quais asas sobe ele ao que clama?
Quais as mãos que seguram a chama?*

*Qual ombro poderia, ou qual arte,
Essas fibras do peito forjar-te?
E, ao pulsar desse teu coração,
Que pés horrendos, que horrenda mão?*

*Qual o martelo? Qual a corrente?
Que fornalha fundiu tua mente?
Qual a bigorna? Os punhos são quais,
Que atenazam terrores mortais?*

*Quando os astros, inermes de espanto,
Salpicaram os céus com seu pranto,
Por acaso sorriu teu obreiro?
Quem te fez, fez também o Cordeiro?*

*Tigre, tigre, flamante fulgor
Nas florestas de denso negror,
Que olho imortal, que mão ousaria
Te moldar a feroz simetria?⁴*

⁴ Vide original em inglês nos anexos



O poema de Blake, como a *décima* de Juana Inés, estrutura-se em um conjunto de falsas perguntas que na verdade têm como finalidade expressar a sensação de perplexidade de um contemplador maravilhado. O poema propõe que o tigre é a representação do mal. Mas ao questionar se quem o fez também fez o Cordeiro, o foco passa a ser a identidade entre o bem e o mal, diferentes faces de uma mesma moeda. Já a *décima*, se preocupa apenas com o desvendar da autoria da ação que tem origem divina instrumentalizada pela ação humana.

Na continuação das *décimas* 103, o eu poético sofre com as consequências de sua atitude possessiva, que aprisiona, ao não conseguir vencer o muro da realidade que separa o original ausente da cópia presente, mas sem vida:

*Toco por ver si escondido
lo viviente en ti parece:
¿posible es, que de él carece
quien roba todo el sentido?
¿Posible es, que no has sentido
esta mano que te toca,
y a que atiendas te provoca
a mis rendidos despojos?
¿Qué no hay luz en esos ojos?
¿Qué no hay voz en esa boca?*

(41-50)

O eu poético, nesta *décima*, se mostra inconformado, suplicante, não entendendo como o ser amado não pode sentir o toque de sua mão que não distingue mais original e cópia e exige luz nos olhos e voz na boca do retrato. Os questionamentos introduzidos por *Posível es que* são indícios de que a poeta reclama um mundo



paralelo, onde a presença é encontrada nas suas representações, nas cópias. Este sofrimento que é decorrência de sua própria atitude, será novamente resolvido através do artifício da prisão interior:

*Tal vez, pienso que piadoso
respondes a mi afición;
y otras, teme el corazón
que te esquivas desdeñoso.
Ya alienta el pecho, dichoso,
ya infeliz al rigor muere:
pero, como quiera, adquiere
la dicha de poseer,
porque al fin, en mi poder
serás lo que yo quisiera.* (61-70)

Todo o desespero pode ser suportado porque ao final tudo será como o eu poético desejou: a posse lhe será garantida. Mas fica então estabelecido um círculo vicioso. O amante em um momento se satisfaz com a posse de uma cópia e em outro, num surto de lucidez, percebe que a cópia não passa de uma cópia; daí volta a desejar o original, então percebe a impossibilidade, volta a aprisionar o ser amado no retrato:

*Y aunque ostentes el rigor
de tu Original, fiel,
a mí me ha dado el pincel
lo que no puede el amor.
Dichosa vivo al favor
que me ofrece un bronce frío:
pues aunque muestres desvío,
podrás, cuando más terrible,
decir que eres impasible,
pero no que no eres mío.* (71-80)

Os versos *a mí me ha dado el pincel / lo que no puede el amor* é uma síntese não apenas do conflito interior de Juana Inés, mas dos poetas em geral. O poeta, diferentemente do homem comum, não se conforma com a ausência e começa a desenvolver artifícios para compensar a carência permanente em que vive por conta exatamente de ser poeta. Amor e desengano, vida e morte, ignorância e conhecimento, entre vários outros pares paradoxais, são o ponto onde o poeta vive. Ele não consegue se decidir pelo amor ou aceitar o desengano; não consegue se decidir pela vida ou pela morte. Ele vive, como diz Blanchot, em um ponto de interseção de relações infinitas. E de todos os dilemas que o afligem, seguramente, o amor é o mais misterioso, tanto que até ao tentar defini-lo, o poeta o torna mais incompreensível:

*Creer que el cielo en un infierno
cabe, dar la vida y el alma a un
desengaño, esto es amor
quien lo probó lo sabe*

(Lope de Vega)

As *décimas* 102 tratam de um retrato de Juana Inés enviado a Maria Luisa, esposa do marquês de la Laguna:

*A tus manos me traslada
la que mi original es,
que aunque copiada la ves,
no la verás retratada:
en mí toda transformada,*



*te da de su amor la palma;
y no te admire la calma
y el silencio que hay en mí,
pues mi original por ti
pienso que está más sin alma.*

(1-10)

Paz em *As Armadilhas...*, caracteriza este poema de uma forma bem paradoxal: *o sentimento é profundo mas contido, e a paixão, lúcida* e finaliza sua avaliação estabelecendo uma oposição um tanto engenhosa: *a poeta consegue o mais difícil, ser inteligente e apaixonada.* (p. 315). No entendimento do grande poeta mexicano, a paixão, normalmente, ofusca a inteligência, e vice-versa, o que dá margem a concluir que a incompatibilidade entre estas duas marcas de nossa natureza humana, condena a paixão a ser posicionada, na hierarquia dos atributos humanos, ao lado da fantasia e da insanidade. Sendo assim, a maestria da madre é ainda maior, já que ela consegue compatibilizar, como poucos, paixão e lucidez. Méndez Plancarte sugere que com o termo *retratada* do quarto verso ela quer na verdade dizer *retractada*, derivado do português “retratação” e não de “retrato”, o que originaria uma grande mudança na interpretação do poema. Plancarte afirma que através de um jogo de palavras ela estaria dizendo que Maria Luisa não a veria arrependida. Seja como for, o que mais importa nesse texto, para a temática deste trabalho, são seus versos finais *y no te admire la calma / y el silencio que hay en mí, / pues mi original por ti / pienso que está más sin alma.* Os versos parecem ser expressão de uma relação que, por algum motivo desconhecido, está em crise. Por isso a sugestão de Plancarte



sobre o *retractada* faz sentido, não sendo necessariamente correta. O eu poético afirma então que a *calma* e o *silencio* da pintura não devem deixar Maria Luisa admirada, porque a sua própria calma (da madre) e o seu silêncio são sem igual, justamente pelo fato de estar seu original sem alma. Neste ponto, o processo de aprisionamento ganha novo matiz: ao invés do ser amado ser aprisionado no retrato, é o ser apaixonado que se aprisiona ao dizer que o original está mais sem alma. E os substantivos “calma” e “silêncio” são fundamentais para congelar o tempo naquele momento.

*Y si te es, faltarte aqui
el alma, cosa importuna,
me puedes tú infundir una
de tantas como hay en ti:
que como el alma te di,
y tuyo mi ser se nombra,
aunque mirarme te asombra
en tan insensible calma,
de este cuerpo eres el alma
y eres cuerpo de esta sombra.*

(31-40)

Esta *décima* que finaliza o poema 102, vai sintetizar a relação entre o ser amado e o retrato do eu poético. A poeta sugere que a pintura fria, sem vida, pode ganhar alento. Basta que Maria Luisa lhe empreste “uma” de suas almas, já que o ser amado se transforma em receptáculo de almas amantes. O poema também, ao abordar a questão do assombro causado pela falta de vida da pintura, nos faz retornar ao problema do “outro”. Alice ficou assombrada quando percebeu que não podia mais



ter certeza de suas convicções, que nem de sua própria identidade era dona. Ela não viu uma imagem estranha, sua imagem é que era estranha, é a velha e conhecida imagem ganhando uma nova interpretação. Paz no seu *O Arco e a Lira* (p. 219), explica o outro: *Nosso nome sustém também um estranho, de quem nada sabemos exceto que ele é nós. O homem é temporalidade e mudança, e a "outridade" constitui sua própria maneira de ser. O homem se realiza ou se completa quando se torna outro. Ao se tornar outro, se recupera, reconquista seu ser original.* Quando o outro aparece e não estamos preparados para ele, só o que nos resta é assombro, temos medo do sobrenatural, mas, o sobrenatural não é nada mais do que o outro, nós mesmos em outra interpretação.

O jogo conceptista do desfecho deste poema: *de este cuerpo eres el alma / y eres cuerpo de esta sombra* é mais uma demonstração do caráter aprisionador de seus artifícios retóricos: quando diz que é a alma de um corpo, o eu poético parece que vai finalmente ganhar matéria, vai atingir o exterior, mas o último e implacável verso desfaz totalmente tal expectativa; o corpo da alma é na verdade o corpo de uma sombra e tudo volta para o interior.

As *endechas* 77, como assinala Paz, são mais uma composição *entre las que exaltan la superioridad de la ausencia sobre la posesión* (1982, p. 295). Filis, ao que parece, apesar de Plancarte discordar, refere-se a Maria Luisa, *virreina de México*, mulher por quem Juana Inés nutriu um amor platônico, além de qualquer preocupação com sexo. Os versos iniciais dão uma idéia de sua particular concepção de aproximação. Aproximar-se é sinônimo de distanciar-se, pois, tanto faz estar



perto ou longe, a sensação é sempre a mesma, a de ausência do ser amado. A pergunta que já vem com resposta, *¿quién sino yo?*, indica sua maestria em fazer-se presente de corpo estando a alma ausente ou, por outro lado, sentir a presença de outras pessoas em suas representações pictóricas e suas ausências em momentos de contato direto. Esta tendência de parte de sua poesia denota uma poeta atormentada pelas questões espaciais e temporais. O vai e vem dos versos iniciais é evidência de que ela não consegue achar seu lugar definitivo, não consegue parar. Isto se dá pelo fato de que, na verdade, não existe um lugar apropriado para ela naquele tempo e naquele espaço. Não seria exagero dizer que ela nasceu na época errada. Seu pensamento é mais avançado do que o da maioria das mulheres, mesmo as do nosso tempo. O século XVII não a merecia, prova disso está no exame de sua biografia. O seu tempo a calou e a destruiu no auge de sua produção artística com a proibição, imposta por seus superiores, de escrever qualquer coisa que não fosse *voltada aos céus*.

*Me acerco y me retiro:
¿quién sino yo hallar puedo
a la ausencia en los ojos
la presencia en lo lejos?*

*Del desprecio de Filis,
infelice, me ausento.
¡Ay de aquél en quien es
aun pérdida el desprecio!*

*Tan atento la adoro
que, en el mal que padezco,*



*no siento sus rigores
tanto como el perderlos.*

*No pierdo, al partir, sólo
los bienes que poseo,
si en Filis, que no es mía,
pierdo lo que no pierdo.*

*¡Ay de quién un desdén
lograba tan atento,
que por no ser dolor
no se atrevió a ser premio!*

*Pues viendo, en mi destino,
preciso mi destierro,
me desdeñaba más
porque perdiera menos.*

*¡Ay! ¿quién te enseñó, Filis,
tan primoroso medio:
vedar a los desdenes
el traje del afecto?*

*A vivir ignorado
de tus luces, me ausento
donde ni aun mi mal sirva
a tu desdén de obsequio.*

A adoração é tão grande e tão platônica, destituída de desejos de posse, que os rigores do mal do qual padece são secundários em relação à (absurda) possibilidade de parar de sofrê-lo, porque parar de sofrer estes rigores representaria a perda definitiva da chance de continuar buscando obsessivamente um amor impossível. Parece aqui que a resolução do problema geraria um problema muito maior que seria a falta do que buscar, a falta de motivo para sofrer. Resolver o problema na verdade não seria nada barroco.



O eu poético que na segunda estrofe parecia imune contra o desprezo, que parecia conseguir esquivar-se, mesmo infeliz, do desprezo e ausentar-se, na quarta estrofe, representa a perda de Filis como uma dupla perda: perde-se o que se pensa que tem, e perde-se o que se sabe que nunca terá. Mas o eu poético, apesar de apaixonado, não deixa de perceber a crueldade da amada que não disfarça seus desprezos com falsas demonstrações de afeto e, nos versos finais, se ausenta novamente, para longe das luzes do ser amado, em um lugar onde nem a consciência de seu sofrimento possa levar a amada a um estado de piedade. Ela se dirige então, novamente, para seu interior, para sua prisão eterna.

Uma comparação interessante de se fazer sobre o uso de imagens reside na oposição entre a poesia de Juana Inés e a dos imagistas do início do século 20 (Pound, Lawrence, Amy Lowell etc.). Eles davam prioridade ao uso de incisivas imagens como meio de expressão poética, primavam pela precisão na escolha das palavras, a liberdade na seleção dos assuntos e temas e o uso de linguagem coloquial. A maioria dos poetas imagistas escreveu em verso livre, lançando mão freqüentemente de recursos tais quais assonância e aliteração em detrimento de esquemas métricos formais. Juana Inés pelo contrário atingiu estes objetivos, com exceção da linguagem coloquial (a qual nunca buscou), sem abrir mão de esquemas métricos rígidos e difíceis; sua poesia é riquíssima em imagens e quase perfeita na forma.



*...y hasta estos rasgos mal formados sean
lágrimas negras de mi pluma triste...*

Esta imagem da lágrima como símbolo de dor e veículo de comunicação é apenas mais uma entre o riquíssimo acervo de imagens sinestésicas da obra de Juana Inés. Neste trecho do soneto 189 dedicado a Laura, por ocasião de sua morte, ela usa o próprio ato de escrever, o próprio material da escrita, a tinta negra, como veículo de expressão de seu sentimento.

Fica claro então, após o exame dos poemas de Juana Inés analisados neste capítulo, que ela, além de se servir da tradição literária em que estava inserida, tratou também de garantir sua liberdade de extrapolar as margens desta tradição. Sua manipulação do tempo, da imagem e do retrato são contribuições importantes para a ampliação dos horizontes do barroco literário.



Uma das razões para a importância de Juan Inés é a sua obra, que é uma das mais importantes da literatura brasileira do século XIX.

Além disso, a obra de Juan Inés é uma das mais importantes da literatura brasileira do século XIX, e é uma das mais importantes da literatura brasileira do século XIX.

Uma das razões para a importância de Juan Inés é a sua obra, que é uma das mais importantes da literatura brasileira do século XIX.

Além disso, a obra de Juan Inés é uma das mais importantes da literatura brasileira do século XIX, e é uma das mais importantes da literatura brasileira do século XIX.

Uma das razões para a importância de Juan Inés é a sua obra, que é uma das mais importantes da literatura brasileira do século XIX.

Além disso, a obra de Juan Inés é uma das mais importantes da literatura brasileira do século XIX, e é uma das mais importantes da literatura brasileira do século XIX.

Uma das razões para a importância de Juan Inés é a sua obra, que é uma das mais importantes da literatura brasileira do século XIX.

Além disso, a obra de Juan Inés é uma das mais importantes da literatura brasileira do século XIX, e é uma das mais importantes da literatura brasileira do século XIX.

4. JUANA INÉS SOB O EFEITO DOS SÉCULOS

Uma das razões para a importância de Juan Inés é a sua obra, que é uma das mais importantes da literatura brasileira do século XIX.

Além disso, a obra de Juan Inés é uma das mais importantes da literatura brasileira do século XIX, e é uma das mais importantes da literatura brasileira do século XIX.

Uma das razões para a importância de Juan Inés é a sua obra, que é uma das mais importantes da literatura brasileira do século XIX.

Além disso, a obra de Juan Inés é uma das mais importantes da literatura brasileira do século XIX, e é uma das mais importantes da literatura brasileira do século XIX.

Uma das razões para a importância de Juan Inés é a sua obra, que é uma das mais importantes da literatura brasileira do século XIX.

Além disso, a obra de Juan Inés é uma das mais importantes da literatura brasileira do século XIX, e é uma das mais importantes da literatura brasileira do século XIX.

Uma das razões para a importância de Juan Inés é a sua obra, que é uma das mais importantes da literatura brasileira do século XIX.

Além disso, a obra de Juan Inés é uma das mais importantes da literatura brasileira do século XIX, e é uma das mais importantes da literatura brasileira do século XIX.

Uma das razões para a importância de Juan Inés é a sua obra, que é uma das mais importantes da literatura brasileira do século XIX.

Além disso, a obra de Juan Inés é uma das mais importantes da literatura brasileira do século XIX, e é uma das mais importantes da literatura brasileira do século XIX.

Uma das razões para a importância de Juan Inés é a sua obra, que é uma das mais importantes da literatura brasileira do século XIX.

Além disso, a obra de Juan Inés é uma das mais importantes da literatura brasileira do século XIX, e é uma das mais importantes da literatura brasileira do século XIX.

4. 1. Sob o Signo de Prometeu

Não há judeu, nem grego; não há servo, nem livre; não há homem nem mulher porque todos vós sois um em Cristo Jesus (Gal. 3,28.)

Multiplicarei os sofrimentos do teu parto, darás à luz com dores; teus desejos te impelirão para o teu marido e tu estarás sob o seu domínio (Gênesis, 3,16.)

Qual a repercussão da obra de Juana Inés na atualidade? Após mais de duzentos anos de ostracismo sua obra começou a ser resgata no final do século XIX, dentro do mesmo movimento que resgatou o culteranismo de Góngora. Hoje seus poemas e sua biografia desfrutam de um grande prestígio no meio acadêmico internacional e vários são os ensaios encontrados na internet abordando diferentes aspectos de sua obra, dentre os quais podemos destacar os de: Marcelino Menéndez Pelayo, Gabriela Mistral, Octavio Paz, Karl Vossler, Ludwig Pfandl, José Gaos, Xavier Villaurrutia, Augusto Coe Cánovas, Ermilio A. Gómez, Robert Graves e Robert Ricard, só para citar alguns.

Passaremos a refletir, então, sobre o aspecto da obra de Juana Inés mais enfatizado na atualidade: sua obra como precursora de ideais que hoje poderiam ser vistos como base do pensamento feminista.

Se a literatura é feita de linguagem, parece imperativo começar por este lado a abordagem dos aspectos ideológicos de Juana Inés. A linguagem sempre foi ao mesmo tempo instrumento de opressão e de libertação, ela pode ser tanto o veículo para se atingir o poder como o passaporte para a ruína. A vida, ao mesmo tempo



mãe e filha da linguagem, é um infinito jogo de persuasão do qual sai vencedor quem da retórica faz melhor uso. A palavra que consegue se investir de poder é aquela que consegue se impor como expressão não necessariamente da verdade, mas de uma verdade. É com o sentido da palavra verdade então que devemos nos preocupar. O ser humano parece naturalmente tender a resistir a mudanças frequentes, ele se mostra apreensivo quando não pode fincar sua âncora em solo firme de mar seguro ou estabelecer um *outpost* a partir do qual possa controlar as ações de seus semelhantes. É neste momento que se criam as “verdades”, que não passam de convenções estereotipadas pelo grupo que tem o poder de concebê-las de acordo com seus interesses. Aceitamos determinadas idéias como verdades puras, entretanto, na maioria das vezes, são estereótipos formados pelo engendramento de um discurso constituído sob a máscara do poder. O estereótipo é, pois, a cristalização de um único sentido da palavra, o cerceamento da multiplicidade do signo imposto por uma determinada ideologia. O poder está presente em todas as instâncias das relações sociais, não somente no Estado, nas classes, nos grupos, mas ainda nas modas, nas opiniões correntes, nos espetáculos, nos jogos, nas informações, nas relações familiares e privadas, e até mesmo nos impulsos libertadores que tentam contestá-lo. Se desencadeamos uma revolução para acabar com um mecanismo de poder, ele logo reaparece, sob uma nova máscara, mas com os mesmos princípios autoritários e opressores. Cria-se então uma impressão de que a liberdade humana só é possível fora da linguagem, o que de fato não passa de impressão porque o homem só existe dentro dela, uma vez que é constituído por ela.



Neste ponto recordamos Barthes (1978) e a “trapaça”: *não podemos destruí-la, nem viver em seu exterior, mas podemos desviá-la de seus sentidos estereotipados*. Devemos fugir de Platão, para quem pensar é o mesmo que buscar e reconhecer a verdade, única e universal, porque estaríamos admitindo haver um absoluto a ser atingido, ou seja, um saber fazer definitivo, que a tradição ocidental não faz senão repetir. Seria mais apropriado considerarmos então o projeto de Nietzsche que propõe a verdade como processo de criação, nenhum sentido é eterno e tudo depende das relações de força que o constituem. Para Nietzsche, a verdade é a tentativa de decomposição dos estereótipos, é a arte no seu sentido de multiplicidade, de diversidade. Não existe um saber fazer definitivo, mas um saber fazer em aprendizagem. Não existe um “sentido original” pois as próprias palavras não passam de interpretações, antes mesmo de serem signos, e elas só significam porque são “interpretações essenciais”. As palavras sempre foram inventadas pelas classes superiores e, assim, não indicam um significado, mas impõem uma interpretação. Juana Inés de la Cruz entra nesta discussão de uma forma bastante peculiar. Ela viveu em uma época em que nem a palavra feminismo e tampouco seu conceito existiam. Como podemos chamá-la, então, de *Primeira Feminista da América*, como o fez Dorothy Schons? Por que sua obra é hoje em dia amplamente abordada pelos estudos culturalistas? Foi Juana Inés, intencionalmente, uma feminista ou ela não tinha noção do que viria a ser o mundo alguns séculos depois?

Vindications of the Rights of Woman (int.) de Mary Wollstonecraft, publicada em 1792 na Inglaterra como uma resposta à *Declaração universal dos direitos do*



homem, é considerada a primeira manifestação declaradamente feminista de que se tem conhecimento no mundo. A diferença então entre essa obra e o conjunto da obra de Juana Inés fica a cargo da palavra “declaradamente”. Wollstonecraft não estava poetizando, pelo contrário, seu texto era um duro instrumento político que enfatizava a clareza e a objetividade e tinha a finalidade de abalar as estruturas sociais. Os poemas de Juana Inés, por outro lado, são a manifestação não do sofrimento feminino em sua coletividade, mas apenas do seu próprio sofrimento. Ela era uma espécie de Sherazade, escrevia para manter-se viva. Só que esses poemas, por extensão, acabam por abranger as mulheres enquanto classe.

A obra de Nietzsche foi usada equivocadamente pelos nazistas, numa atitude que o filósofo dificilmente aprovaria, já que a concepção de Nietzsche sobre superioridade da raça, sobre o super-homem etc. vai muito além das patéticas que os assassinos de Hitler pregavam em seus surtos. Também Juana Inés está sendo usada pelas feministas hoje em dia, mas com a diferença de que ela com certeza aprovaria tal apropriação porque fazia parte de seu conjunto de concepções a expressão da resistência das mulheres a curvarem-se diante de seus “senhores”.

À diferença do que os nazistas fizeram com os textos de Nietzsche, ao distorcer sua interpretação, as feministas atuais não precisam acrescentar nada aos poemas de Juana Inés porque eles falam por si próprios e são revestidos de uma autoridade marcante, surpreendente para o século XVII. Às vezes temos a impressão de que a madre tinha um direito muito maior do que o das outras mulheres de se



expressar livremente, o que se mostrou verdadeiro mas não ilimitado, como o “episódio das cartas” veio a comprovar.

Virginia Woolf, no *The Intellectual Status of Women* (int.), afirma que as mulheres precisam mais do que de educação. É necessário educar e emancipar os homens também de modo que possam entender que espaço devem ocupar na vida: um homem ainda tem facilidades muito maiores do que as das mulheres para fazer suas opiniões conhecidas e respeitadas. Se a emancipação não ocorrer para ambos, *permaneceremos em uma situação de barbárie parcialmente civilizada*¹ (p. 30). Para Woolf então, a emancipação masculina seria o elemento que possibilitaria a equiparação entre os sexos. O homem também vive preso, submetido a sua própria ignorância, não consegue perceber que dar maior liberdade às mulheres seria um ato de auto-libertação. Juana Inés já havia sentido isso há alguns séculos e não foi nada eufemística em sua crítica, como se pode notar em sua *Redondilla* 92:

*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?...* (versos 1-8)

*...¿Cúal mayor culpa ha tenido
en una pasión errada:*

¹ Tradução do autor da dissertação



*la que cae de rogada,
o el que ruega de caído?...* (49-52)

*...Pues ¿para qué os espantáis
de la culpa que tenéis?
Queredlas cual las hacéis
o hacedlas cual las buscáis...* (57-60)

Este poema, escrito em uma época dominada por um patriarcalismo radical e intolerante, é desafiador. A monja com uma determinação que chega a roçar as margens do cinismo, devolve aos homens *necios* tanto a causa quanto a consequência de sua insatisfação com as mulheres. Deixando assim bem claro que para que elas mudem, eles devem mudar primeiro. É uma cobrança de mudança de atitude, de que se assuma a autoria do erro. Parece então coerente afirmar que Woolf veio a sistematizar o pensamento de que a emancipação da mulher tem que passar antes pela emancipação do homem, exatamente como Juana Inés havia poeticamente sugerido alguns séculos antes.

A diferença entre Juana Inés e uma escritora como Virginia Woolf está no fato de que, ao fazer suas incisivas críticas à academia por exemplo, Woolf acabou pondo em sua própria testa um rótulo tão machista quanto o do machismo “autêntico”, porque o feminismo panfletário parece nada mais ser do que um machismo inverso, já que costuma usar as mesmas armas do “inimigo”, sendo, muitas vezes, ostensivo e separatista. A obra de Juana Inés não era e nem podia ser panfletária; o feminismo, que dela se depreende, é abstraído através de um processo



de depuração. Apesar de seu discurso às vezes ser bem direto, ele não é sistematizado. E talvez exatamente neste fato resida o motivo de sua riqueza.

Simone de Beauvoir (int.) desenvolveu uma terminologia básica para a definição das diferenças de gênero com a qual a teoria feminista ainda trabalha hoje: *the one/ the other, transcendence/ immanence, the myth of the female biological gender/ social gender*. Para Beauvoir, o “other” é uma categoria básica do pensamento humano. Ela afirma que os seres humanos não conseguem definir nada como sendo o “one” sem compará-lo com o “other”; que os significados somente podem ser definidos através de analogias hierárquicas binárias. A autodefinição das sociedades humanas constantemente empurra o “other” para o grupo, a classe, a casta ou raça dos excluídos ou suprimidos. Ela conclui então que *o sujeito só pode se definir através da justaposição contrastiva: ele tem a necessidade de se confirmar como fundamental, definindo o “outro” como irrelevante, como objeto*. A *redondilla* 92 principalmente no trecho: *...Pues ¿para qué os espantáis / de la culpa que tenéis? / Queredlas cual las hacéis / o hacedlas cual las buscáis...* é um grito contestador da condição de “outro”, é uma negação da aceitação da divisão: homem e mulher são um só, deixando aos homens a escolha de *querê-las tal qual as fazem ou fazê-las tal qual as desejam*², justamente porque o resultado da escolha será indiferente já que a satisfação que experimenta o homem ao optar por qualquer uma das duas alternativas, ao mesmo tempo que anula o conflito com a mulher, porque ela será então “modelada” por ele, também propicia a satisfação da mulher porque

² tradução do autor da dissertação



ela será seu complemento, assim como ele a complementarás em uma relação de perfeita complacência que conduziria a uma tão esperada “simbiose humana”.

Lucia Castello Branco em *O que é erotismo* vai além do complemento e propõe que a mulher alcança em sua natureza maior plenitude existencial porque pode viver, mesmo que circunstancialmente, uma situação de androginia que o homem jamais poderá (naturalmente) viver: *dos seres bipartidos de Aristófanes, a mulher foi aquela que conservou maior parentesco com sua situação anterior de androginia. Durante a gestação, a mulher revive, ainda que temporariamente, a totalidade que lhe foi roubada por Zeus: é completa e “redonda” como os seres originais de Aristófanes, além disso, a gestação lhe permite o contato íntimo com a origem e, paradoxalmente, com a morte: é somente através da “morte” do óvulo e do espermatozóide que se origina a nova vida; é somente através da “morte” de seu estado de completude que o filho pode nascer. A mulher carrega, portanto, a capacidade natural de experienciar a totalidade e a fusão com o universo e de viver temporariamente sob os desígnios de Eros.* Juana Inés, ao responder a um *Caballero del Peru* em um trecho de seu *Romance* 48, o conselho de que virasse homem, mostra uma compreensão muito próxima da de Lucia Castello Branco do estado da mulher, só que desta vez refere-se à virgem, sugerindo que enquanto a castidade se mantiver, a mulher será neutra:

*Yo no entiendo de esas cosas;
sólo sé que aquí me vine*



*porque, si es que soy mujer,
ninguno lo verifique.*

*Y tambien sé que en latín,
sólo a las casadas dicen
úxor, o mujer, y que
es común de dos lo Virgen.*

*Con que a mí no es bien mirado
que como a mujer me miren,
pues no soy mujer que a alguno
de mujer pueda servirle;*

*y sólo sé que mi cuerpo,
sin que a uno u otro se incline,
es neutro, o abstracto, cuanto
sólo el Alma deposite.*

(93-108)

Se ser mulher depende da aptidão para deixar que o homem dela se sirva, então Juana Inés não se considera mulher e, tampouco, homem, mas somente o receptáculo para uma Alma.

O soneto 146, também dos *filosófico-morales* chamado *Quéjase de la suerte*: *insinúa sua aversión a los vicios, y justifica su divertimento a las musas*, poderia ser apenas mais um entre dezenas, que argumentam sobre o pobre caráter da vaidade. Porém, ao opor a vaidade ao conhecimento, o poema já não poderá mais ser visto senão como uma confissão, um relato autobiográfico ou um grito de revolta contra as adversidades às quais a pessoa Juana Inés foi subordinada. O propósito deste trabalho sempre foi, como ditam as tendências mais modernas de análise



poética, evitar a perigosa confusão de tomar autor por personagem ou vice-versa. Mas como a obra de Juana Inés tem um caráter especial a este respeito, porque sua vida foi tanto projetada para o mundo como também aniquilada por este mundo, por conta exclusivamente de seu envolvimento com o fazer literário, parece justificável fazer algumas incursões biográficas que não se proponham, obviamente, a explicar a obra, mas contribuir para seu entendimento.

*En perseguirme, Mundo, ¿qué interesas?
¿En qué te ofendo, cuando sólo intento
poner bellezas en mi entendimiento
y no mi entendimiento en las bellezas?*

*Yo no estimo tesoros ni riquezas:
y así, siempre me causa más contento
poner riquezas en mi pensamiento
que no mi pensamiento en las riquezas.*

*Y no estimo hermosura que, vencida,
es despojo civil de las edades,
ni riqueza me agrada fementida,*

*teniendo por mejor, en mis verdades,
consumir vanidades de la vida
que consumir la vida en vanidades.*

O poema está todo estruturado para girar em torno do efeito produzido pela sucessão de *retruécanos* conceituosos, marcando com elegância sua natureza barroca. O primeiro verso: *En perseguirme, Mundo, ¿qué interesas?* É uma revelação que não pode ser ignorada, ele resume a relação que a poeta tinha com o mundo. Juana Inés era exemplar único de uma raça cíclica que assombra tanto o mundo quanto o



Mundo, seja lá qual for o motivo que ela teve para usar esta letra maiúscula. Sua passagem pelo *México virreinal* quebrou barreiras, abalou estruturas e encantou. Se não fosse por ela, a poesia hispano-americana do barroco seria uma matéria quase que totalmente apagada.

A ordem vigente na sociedade barroca, tanto na Europa quanto no México, era patriarcal. A mulher devia dedicar sua vida a servir a seu marido ou a servir a Deus. As universidades somente admitiam homens, e o aprofundamento do conhecimento para uma mulher ficava, então, praticamente condicionado ao ingresso nos conventos, o que significava adotar uma vida que, por suas características intrínsecas, costumava neutralizar a maior parte dos dons artísticos das professoras. Juana Inés de la Cruz com sua trajetória espetacular, foi a voz que se levantou contra as injustiças de uma época e com sua vida foi a redentora da dignidade feminina em uma sociedade em que as mulheres não conheciam outro procedimento senão o de curvar-se ante o domínio masculino.

Em alguns de seus escritos como a *Respuesta...* e a *Autodefensa Espiritual*, Juana Inés convictamente defende o direito da mulher à educação e, por extensão, à participação na ordem masculina. Tudo isso junto, acrescido do exemplo de sua própria vida literária, não faz mais do que substanciar o óbvio: que, ao invés de impor ou projetar as diferenças das mulheres, tanto ideológica como literariamente, o que ela buscou foi negar estas diferenças, introjetar ou apropriar-se do reino masculino para o feminino e posicioná-los no mesmo contínuo social. Ela tinha total consciência das consequências políticas das atitudes (ou da falta de atitudes) das

mulheres de sua época, e o conteúdo ideológico de sua obra mais crítica poderia ter sido ecoado na teoria do Outro de Simone de Beauvoir: *recusar ser o Outro, recusar a cumplicidade com o homem seria para as mulheres renunciar a todas as vantagens que a aliança com a casta superior pode conferir-lhes* (int.). Não se trata então de fugir do *Mundo*, mas, de tomar para si a parte dele que lhe é de direito.

O americano branco relega o negro ao nível do engraxate; e conclui daí que só pode servir para engraxar sapatos (int.). Com estas palavras Bernard Shaw demonstra com propriedade a índole do discurso do poder, que transforma consequência em causa quando lhe é conveniente, estabelecendo uma espécie de ciclo vicioso do qual a vítima não pode fugir porque a causa de seu mal está “nela mesma”. Beauvoir parece ter entendido esta situação de uma forma bastante clara: *quando um indivíduo ou um grupo de indivíduos é mantido numa situação de inferioridade, ele é de fato inferior; mas é sobre o alcance da palavra ser que precisamos entender-nos; a má-fé consiste em dar-lhe um valor substancial quando tem o sentido dinâmico hegeliano: ser é ter-se tornado, é ter sido feito tal qual se manifesta* (int.). Beauvoir está então falando de condicionamento. O condicionamento sempre permeou as relações humanas e é um dos mais eficientes instrumentos de opressão já desenvolvidos por nossa inteligência. A grande perversidade está no fato de que o ser condicionado, mesmo quando parcialmente consciente de sua situação, é capaz de lutar em defesa de seu opressor, perpetuando seu estado de alienação e acreditando que a Providência o redimirá. Juana Inés foi uma guerreira, mesmo diante da completa impossibilidade de vitória contra todo um



sistema social que tentava enquadrá-la no padrão das “normais”; ela resistiu até onde pôde:

*Dime, vencedor Rapaz,
vencido de mi constancia,
¿qué ha sacado tu arrogância
de alterar mi firme paz?
Que aunque de vencer capaz
es la punta de tu arpón
el más duro corazón,
¿qué importa el tiro violento,
si a pesar del vencimiento
queda viva la razón?*

As décimas 99 de título: *Que demuestran decoroso esfuerzo de la razón contra la vil tiranía de un amor violento*, são a expressão de uma consciência acerca do conflito estabelecido pela oposição entre paixão e razão.

*Tienes grande señorío;
pero tu jurisdicción
domina la inclinación,
mas no pasa al albedrío.
Y así librarme confío
de tu loco atrevimiento,
pues aunque rendida siento
y presa la libertad,
se rinde la voluntad
pero no el consentimiento.*

Aquilo que domina a inclinação, mas não domina o arbítrio, é aquilo que se quer mas não se pode querer. A paixão nos vulnerabiliza e a razão nos imuniza, e nas redes deste eterno conflito o ser consciente está preso. Podemos afirmar então que a



idéia do compositor Vinícius de Moraes de que *a hora do sim é o descuido do não*, não valeria para o eu poético destas *décimas*, porque a hora do sim pode chegar, mas não sem que este eu sinta-se violentado, ou seja, o sim se impõe mas nunca em sua completude

*En dos partes dividida
tengo el alma en confusión:
una esclava a la pasión,
y otra a la razón medida.
Guerra civil, encendida,
aflige el pecho importuna:
quiere vencer cada una,
y entre fortunas tan varias,
morirán ambas contrarias
pero vencerá ninguna.*

*Cuando fuera, Amor, te vía,
no merecí de ti palma;
y hoy, que estás dentro del alma,
es resistir valentía.*

*Córrase, pues, tu porfía,
de los triunfos que te gano:
pues cuando ocupas, tirano,
el alma, sin resistillo,
tienes vencido el Castillo
e invencible el Castellano.*

A obstinação é impressionante, o eu poético resiste até ao que está dentro da alma.

*Invicta razón alienta
armas contra tu vil saña,
y el pecho es corta campaña
a batalla tan sangrienta.
Y así, Amor, en vano intenta
tu esfuerzo loco ofenderme:
pues podré decir, al verme
expirar sin entregarme,*



*que conseguiste matarme
mas no pudiste vencerme.*

Encerram-se então as *décimas* qualificando a razão de *Invicta*. Parece óbvio que este poema usa um conflito amoroso apenas como pretexto para chegar a um ponto muito mais polêmico: a distinção entre ser vencido e ser subjugado. O vencido é aquele que perdeu lutando e o subjugado é o que se rendeu. *Don't give in, without a fight*, diria Pink Floy na canção *Hey you*, séculos depois.

Octavio Paz em *As Armadilhas...* (p. 407) já havia dito que somente o escravo pode falar com autoridade sobre o valor da liberdade. Juana Inés foi uma escrava. A escrava de uma sociedade e de um tempo que não eram seus. Era simplesmente insustentável tentar manter-se viva naquelas circunstâncias. Quando ela percebeu que só tinha duas alternativas: casar-se, morrendo para si, para dedicar-se exclusivamente ao marido e aos filhos ou tornar-se freira, renunciando a tudo que a profissão de fé exige de que se renuncie, mas com a vantagem de poder continuar ampliando seus conhecimentos através dos estudos, ela deve ter hesitado muito, porque as duas alternativas lhe deviam ser repugnantes. Naquela época os maridos, em geral, tratavam as mulheres como mero objetos; estudar era inimaginável e, por outro lado, ser freira, quando não se tem vocação e nem vontade, parece um contínuo pesadelo à luz do dia. Mas ela fez o melhor daquilo que fizeram dela. Conseguiu ser a mais poderosa voz da poesia hispano-americana em seu século, ao preço de um sacrifício que durou vinte e seis anos.



Heidegger dizia que *o homem não é um receptáculo, recolhendo dados do mundo, mas um estar-no-mundo, no sentido de presença ativa, de estar em relação fundadora* (int.). Juana de Asbaje, pelo contrário, fez o possível para ser um imenso receptáculo, recolhendo o máximo de dados do mundo e, mesmo assim, sua presença foi extremamente ativa e fundadora.

Juana Inés viveu triste, contrariada, consciente de sua total impotência fora da escritura, (e limitações dentro dela) *no es culpa, porque no tengo obligación; no es descrédito, pues no tengo posibilidad de acertar y ad impossibilia memo tenetur*³. Y, a la verdad, yo nunca he escrito sino violentada y forzada y solo por dar gusto a otros (*Respuesta...*), e esta última afirmação, juntamente com a de que fora o *Primer Sueño* toda a sua obra teria sido composta a contragosto (descontado o seu teor de exagero próprio das hipérboles barrocas), devem ser consideradas com seriedade, já que o conjunto de sua obra apresenta centenas de panegíricos que tinha que fazer para homenagear reis, rainhas, santos, bispos, padres e nobres de sua época, cujas composições devem ter infernizado a cabeça desta poeta que nutria uma enorme aversão às futilidades da vida. Sua relação com a insatisfação é íntima porque lhe foi legada uma vida para ser vivida *al revés*, quase todas as escolhas que teve que fazer provinham de (a ela) repugnantes conjuntos de opções que lhe eram impostas.

Em meio a tantas e intermináveis adversidades, no solo extremamente árido da *Nueva España*, nasce uma *flor al viento delicada*, capaz de sensibilizar, com sutilezas e genialidades, o mais rigoroso leitor. Por outro lado, neste mesmo ser,

³ ninguém é obrigado a fazer o impossível



4. 2. O Fazer-Poético na Construção Ideológica

*Mas, ¿cuándo, ¡ay, gloria mía!
Mereceré gozar tu luz serena?
¿Cuándo llegará el día
Que pongas dulce fin a tanta pena?
¿Cuándo veré tus ojos, dulce encanto
y de los míos secarás el llanto?*

Juana Inés de la Cruz

Eduardo Galeano em *Vozes e Crônicas* afirma que, ao escrever, é possível oferecer o testemunho de nosso tempo e de nossa gente, para agora e para depois, apesar das perseguições e da censura. Pode-se escrever como que dizendo, de certa maneira: estamos aqui, aqui estivemos; somos assim, assim fomos (p. 13). Juana Inés parecia não desconfiar que sua obra e sua vida viriam a se tornar um dos símbolos do feminismo alguns séculos depois de sua época, mas, por outro lado, parecia bastante consciente de seu momento histórico e do poder que sua arma mais poderosa, as palavras, tinha. Em algumas de suas composições, fica clara sua concepção sobre o fazer poético. No *romance* 50 ela manifesta o que pensa sobre o próprio *romance*:

*Pero el diablo del Romance
tiene, en su oculto artificio,
en cada copla una fuerza
y en cada verso un hechizo.*



*Tiene un agrado tirano,
que, en lo blando del estilo,
el que suena como ruego
apremia como dominio.*

*Tiene una virtud, de quien
el vigor penetrativo
se introduce en las potencias,
sin pasar por los sentidos.*

*Tiene una altiva humildad,
que con estruendo sumiso
se rinde, para triunfar
con las galas de rendido...*

(13-28)

O emprego do termo *diablo* para caracterizar o *romance* não é absolutamente despectivo, foi usado apenas para enfatizar as idéias de “oculto artifício” e de “feitiço” que Juana Inés atribui aos versos e para revelar sua consciência de que a poesia não tem como função servir de veículo exclusivo de expressão da inocência, pureza e benevolência. O verso também fere, mutila e até mata. A figura do “agrado tirano” mascarada pela *brandeza do estilo* é uma síntese de sua concepção de poesia, sempre estabelecida no instável, na rede de relações, no processo, na eterna resistência entre opostos.

A consciência de que o fazer poético se “utiliza” de seu “criador/criatura” fica transparente quando diz que o poema tem uma virtude que penetra a vontade ignorando os sentidos. Schopenhauer falava que a resolução dos problemas do mundo deveria vir de uma *vontade de representação* e Nietzsche defendia a *vontade de potência*. Juana Inés, pelo contrário, postula que vontade e potência nada podem



contra o fazer poético, porque a força criadora que se apodera do poeta não respeita as defesas que seriam seus sentidos. Sua alma é um templo mergulhado em um rito convulsivo que só pára quando o ciclo da reprodução se completa.

A *altiva humildade* em conjunto com o *estrondo submisso* são referências à natureza da arte. A poesia tem que ser altiva porque é não apenas um dos frutos mais preciosos das faculdades humanas, mas também, ela é exatamente um dos que distingue o humano do não humano. Ela tem também que ser humilde porque soberba, ostentação e vaidade são as marcas mais representativas da humanidade, e a poesia, a despeito de ser produto do ser humano, tem como objetivo maior representar o universal, o transcendente, o divino. O humano deve ser apenas um veículo. O estrondo submisso lembra a imagem dos legumes dentro da panela de pressão. Eles cabem ali, mas no momento em que a panela é aberta de uma vez eles pulam em busca de expansão. Eles cabem mas não cabem. A poesia é o seu potencial. Quem abre a panela de uma vez pode contemplar seu “salto para fora dos limites”, mas também pode se queimar.

*Finjamos que soy feliz,
triste Pensamiento, un rato;
quizá podréis persuadirme
aunque yo sé lo contrario:*

*que pues sólo en la aprehensión
dicen que estriban los daños,
si os imagináis dichoso
no seréis tan desdichado.*



*Sírvame el entendimiento
alguna vez de descanso,
y no siempre esté el ingenio
con el provecho encontrado.*

*Todo el mundo es opiniones
de pareceres tan varios,
que lo que el uno que es negro
el otro prueba que es blanco...* (1-16)

*Para todo se halla prueba
y razón en que fundarlo;
y no hay razón para nada,
de haber razón para tanto...* (41-44)

*¡Qué feliz es la ignorancia
del que indoctamente sabio,
halla de lo que padece,
en lo que ignora, sagrado!...* (81-84)

*¿Qué loca ambición nos lleva
de nosotros olvidados?
Si es para vivir tan poco,
¿de qué sirve saber tanto?* (129-132)

Aprendamos a ignorar... (141)

Nos versos iniciais do *Romance 2*: *Finjamos que sou feliz, / triste Pensamento, um momento; / talvez poderás persuadir-me / embora eu saiba o contrario*⁴, o desengano com a vida é o elemento central. Se o poeta é a antena do mundo, será o primeiro a “captar” tanto as bonanças quanto as intempéries da vida. Ele é um grande escudo feito de material frágil, sua função é a de consumir-se no cumprimento de sua sina. A esperança é uma palavra da qual o poeta barroco aprende intuitivamente a se defender. Borges também, em nossos tempos, mostrou

⁴ tradução do autor da dissertação



sua consciência da impotência do poeta diante das forças naturais às quais está submetido, como o tempo, por exemplo: *el tiempo es desgraciadamente real y yo desgraciadamente, soy Borges* (int.). O emprego do advérbio desgraciadamente é uma confirmação do que vimos propondo: o fazer poético é uma arte que cobra alto tributo daquele que foi “privilegiado” com o dom da grande poesia. Felicidade para a monja não passava de fingimento porque sua vida de reclusa em um convento, a contragosto, sua condição de filha ilegítima e sua forçada submissão a seres cujo desenvolvimento intelectual remontava ao barbarismo de muitos séculos antes, não lhe permitiam a mínima possibilidade de se deixar iludir. Até a palavra “talvez” em seu vocabulário é esvaziada de qualquer indício de significado que remeta ao acreditar em alguma possibilidade de fuga da frieza da realidade. A monja poderia muito bem ter dito: *la vida es desgraciadamente real y yo desgraciadamente soy Juana Inés*.

Os versos: *Sirva-me o entendimento / alguma vez de descanso*⁵, em conjunto com o de outra estrofe: *Que feliz é a ignorância*, podem ser considerados a síntese do pensamento de Juana Inés sobre a consciência de sua “missão”. Ela, como a pequena anêmona de Rilke, que se abriu tanto durante o dia que não conseguiu se fechar à noite, foi vítima de sua grandeza, de sua distinção, pagou por ser superior, pagou por se aproximar demais do divino. E tudo isso não teria sido tão molesta tarefa, não tivesse ela consciência do que lhe ocorria. Parece que ela confusa e angustiada questionava: Por que eu?

⁵ tradução do autor da dissertação



Brigar com um mundo que provava que o negro era branco e que encontrava fundamento para todas suas atitudes era uma luta inglória e a busca da razão em ambiente desse tipo constituía-se em uma grande perda de tempo. Juana Inés foi categórica sobre esta questão: se todos estão com a razão, então ninguém está com a razão.

Unamuno em uma carta a Reyes comentou os versos de Juana Inés *Si es para vivir tan poco, / ¿de qué sirve saber tanto?* propondo: *si es para saber tan poco, / ¿de qué sirve vivir tanto?* (int.), não importa a ordem, o significado é um só: a vida só faz sentido, se guiada pela luz do conhecimento, mas este mesmo conhecimento é a chave da percepção de nossa efemeridade, fragilidade e do ser minúsculo que somos diante do tempo, do universo e do desconhecido. Juana Inés é taxativa: se o conhecimento nos traz o sofrimento de uma consciência que não consegue ser indiferente ao mundo, *aprendamos a ignorar*, assim talvez seja possível recuperar a ingenuidade, a pureza e a inocência da origem da raça humana e viver realmente em plenitude, por mais paradoxal que possa parecer.

Pode-se dizer, então, que a consciência poética de Juana Inés é quase sinônimo de sua consciência social; ela serviu-se da tradição literária em que estava inserida, buscou dar novos matizes às obras que imitou, explorou como poucos todos os instrumentos barrocos e cantou seu tempo, seu meio e as idiossincrasias de seu contexto histórico com a riqueza, a magia e o encanto peculiares somente aos poetas que fazem de sua vida (ou não conseguem evitar que se faça), a própria personificação da arte.



O soneto 151 dos *filosófico-morales*, de título: *sospecha crueldad disimulada, el alivio que la esperanza da*, foi escolhido para o corpus deste trabalho com a finalidade de se abordar um pouco mais das questões ideológicas de Juana Inés. A idéia *Esperanza...* *¿quién te ha quitado el nombre de homicida?* é a síntese da visão de Juana Inés sobre a ilusão que de fato está por trás desta palavra tão belamente concebida e tão convenientemente (em)pregada pela fé cristã (e hoje em dia por políticos hipócritas), para transformar homens em grei e deslocar nossa visão do verdadeiro motivo da perpetuação das adversidades das quais nunca nos livramos: nossa imobilidade. Este poema, se bem mirado, já seria suficiente para servir de inspiração para o desenvolvimento de sistemas filosóficos como os de Schopenhauer, Nietzsche ou Marx, dada sua natureza extremamente crítica e não convencional. Hoje entendemos com mais clareza o que a monja queria dizer: a esperança é o tirano que guia nossas vidas através dos anos, é a responsável por manter a balança do bem e do mal sempre equilibrada, mesmo quando o peso do mal excede em muito o de seu oposto. A esperança é a responsável pela maquiagem que oculta a decadência inexorável que nos arrebatava e nos *suspende a alma entretida*. A esperança congela nossas reações, nos torna estéreis e conformados, Juana Inés então detecta finalmente a grande perversidade: a esperança não conserva a vida, apenas dilata a morte, porque antes de morrermos, já passamos longos anos mortos.

*Diuturna enfermedad de la Esperanza,
que así entretienes mis cansados años*



*y en el fiel de los bienes y los daños
tienes en equilibrio la balanza;*

*que siempre suspendida, en la tardanza
de inclinarse, no dejan tus engaños
que lleguen a excederse en los tamaños
la desesperación o confianza:*

*¿quién te ha quitado el nombre de homicida?
Pues lo eres más severa, si se advierte
que suspendes el alma entretenida;*

*y entre la infausta o la felice suerte,
no lo haces tú por conservar la vida
sino por dar más dilatada muerte.*

A monja poderia muito bem ser a autora da frase da personagem Sofia do filme *Vanilla Sky*: *cada minuto que passa é uma chance de mudar o mundo*, ou mesmo ter inspirado Geraldo Vandré na antológica: *quem sabe faz a hora não espera acontecer*. Juana Inés, com sua perspicácia visionária, percebia há mais de trezentos anos o que a maior parte do mundo ainda não percebe hoje: a esperança não é, mas deveria ser, a primeira que morre.



5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

No basta con decir que la obra de Sor Juana es un producto de la historia: hay que añadir que la historia también es un producto de esta obra

Octavio Paz

“Uma obra nunca é acabada, apenas abandonada” já dizia o poeta, e é nesses momentos de “considerações finais” que a verdade desta frase arrebatava os nossos sentidos. Qualquer estudioso que escrever sobre Juana Inés (ou qualquer outro dos muitos poetas misteriosos que já “assombraram” o mundo), se sentirá, ao final, como se tivesse muito ainda por dizer. Mas a literatura é exatamente isso: ter para dizer. Ela é uma fonte inesgotável de mundos que se entrelaçam formando, reformando e resgatando a cada dia que passa sua matéria, é uma grande fábrica que renova e que recicla, ela se nutre de si mesma, é como o jovem rio de Neruda (int.) que encontra em seu passado não um obstáculo, mas o seu bálsamo:

Mil años de hojas

caídas en su fuente, todo el pasado quería

detenerlo, pero sólo embalsamaba su camino...

Juana Inés foi uma poeta que *viveu* a literatura, que a criou e recriou deixando sua marca inconfundível. Em poucos artistas vida e obra estão tão próximos como na poeta mexicana. Uma abordagem histórico-poética então não era apenas necessária, mas, quase inevitável, apesar do conhecimento e reconhecimento do preceito muito atual em literatura de que devemos priorizar a arte pela arte. Octavio



Paz que sempre fez arte pela arte, por outro lado, não vê problemas tão sérios nesta interação entre autor e obra; a única ressalva que faz é que a biografia deve limitar-se a meio de interpretação e nunca a fim: *Não nego que a interpretação biográfica seja um caminho para chegar à obra. Só que é um caminho que pára às portas dela* (p. 16). E vai além condenando sua exclusão total: *a poesia é um produto social, histórico. Ignorar a relação entre sociedade e poesia seria um erro tão grave como ignorar a relação entre a vida do escritor e sua obra* (Armadilhas da... p. 17). É temerário assumir que a opinião do poeta mexicano esteja coberta de razão, assim como também o seria considerá-la absurda. Este é um assunto que nunca se resolveu em literatura. O importante é apenas salientar que a decisão pela abordagem poético-biográfica utilizada neste estudo foi resultado de um grande trabalho de pesquisa que ao seu final se impôs naturalmente.

O objetivo maior deste trabalho era o de se fazer uma apresentação geral da obra de Juana Inés através de três pontos considerados relevantes: os aspectos biográficos mais determinantes para a construção de sua obra, a análise de sua criação poética a partir do tempo, da imagem e do retrato e, finalmente, o exame de um importante matiz que sua obra vem ganhando nos nossos dias que é sua inclusão nos estudos culturalistas. Os objetivos foram alcançados, na medida que a frase de Valéry que introduz estas “considerações”, permite que se alcance alguma coisa em literatura. Este, como a maioria dos trabalhos acadêmicos em literatura tem na verdade, não a função de provar ou comprovar algo, mas apenas de servir como algo



que desperte a atração de seus leitores para um determinado artista e fomentar reflexões sobre sua obra, torná-la mais conhecida, compartilhá-la.



Para transportar la herencia de la excelencia del Sistema Cordón de Piedra, con sus
condados, castillos, castillos, que que le viene desde México y su presencia

El alma de los Cielos al viento,
Linda, de la antigua forma:
cabeza para el Sol de las lucas
sobre las Estrellas empiezan.

Corazón de la vida eterna,
Dado por guineas de forma
cabeza de la vida eterna,
libres de la vida eterna.

Libre, no se forma, no: la vida
predece de la vida eterna;
predece no en la forma de la vida,
predece de la vida eterna.

El alma de los Cielos al viento,
Linda, de la antigua forma:
cabeza para el Sol de las lucas
sobre las Estrellas empiezan.

6. ANEXOS

Lágrimas, las dos ojos, Fiebre
sobre la vida eterna;
predece no en la forma de la vida,
predece de la vida eterna.

Libre, no se forma, no: la vida
predece de la vida eterna;
predece no en la forma de la vida,
predece de la vida eterna.

Libre, no se forma, no: la vida
predece de la vida eterna;
predece no en la forma de la vida,
predece de la vida eterna.

Lágrimas, las dos ojos, Fiebre
sobre la vida eterna;
predece no en la forma de la vida,
predece de la vida eterna.

Romance Decasílabo 61

Pinta la proporción hermosa de la excelentísima Señora Condesa de Paredes, con otra de cuidados, elegantes esdrújulos, que aún le remite desde Méjico a su Excelencia

*Lámina sirva el Cielo al retrato,
Lisida, de tu angélica forma:
cálamos forme el Sol de sus luces;
silabas las Estrellas compongan.*

*Cárceles tu madeja fabrica;
Dédalo que sutilmente forma
vínculos de dorados Ofires,
Tibares de prisiones gustosas.*

*Hécate, no triforme, mas llena,
pródiga de candores asoma;
trémula no en tu frente se oculta,
fúlgida su esplendor desemboza.*

*Círculo dividido en dos arcos.
Pérsica forman lid belicosa;
áspides que por flechas disparan,
víboras de halagüeña ponzoña.*

*Lámparas, tus dos ojos, Febeas
súbitos resplandores arrojan:
pólvora que, a las almas que llega,
Tórridas, abrasadas transforma.*

*Límite de una y otra luz pura,
último, tu nariz judiciosa,
árbitro es entre dos confinantes,
máquina que divide una y otra.*

*Cátedras del Abril, tus mejillas,
clásicas dan a Mayo, estudiosas:
métodos a jazmines nevados
fórmula rubicunda a las rosas.*

*Lágrimas del Aurora congela,
búcaro de fragancias, tu boca:
rúbrica con carmines escrita,
cláusula de coral y de aljófar.*



*Cóncavo es, breve pira, en la barba,
pórfido en que las almas reposan:
túmulo les eriges de luces,
bóveda de luceros las honra.*

*Tránsito a los jardines de Venus,
órgano es de marfil, en canora
música, tu garganta, que en dulces
éxtasis aun al viento aprisiona.*

*Pámpanos de cristal y de nieve,
cándidos tus dos brazos, provocan
Tántalos, los deseos ayunos:
miseros, sienten frutas y ondas.*

*Dátiles de alabastro tus dedos,
fértiles de tus dos palmas brotan,
frígidos si los ojos los miran,
cálidos si las almas los tocan.*

*Bósforo de estrechez tu cintura,
cíngulo ciñe breve por Zona;
rígida, si de seda, clausura,
músculos nos oculta ambiciosa.*

*Cúmulo de primores tu talle,
dóricas esculturas asombra:
jónicos lineamientos desprecia,
émula su labor de sí propia.*

*Móviles pequeñeces tus plantas,
sólidos pavimentos ignoran;
mágicos que, a los vientos que pisan,
tóstigos de beldad inficionan.*

*Plátano tu gentil estatura,
flámula es, que a los aires tremola:
ágiles movimientos, que esparcen
bálsamo de fragantes aromas.*

*Índices de tu rara hermosura,
rústicas estas líneas son cortas;
cítara solamente de Apolo,
méritos cante tuyos, sonora.*



Romance Decasílabo 62

Celebrando los años de un caballero

*Visperas son felices del día
célebre, que a tus años acuerda
círculos que han cumplido de luces,
cláusulas que han cerrado de estrellas.*

*Álamos no a tu nombre vinculan
rústicas de su piel bibliotecas;
Pléyadas sí rubrican con luces
párrafos que tus glorias expresan.*

*Sáficos no, sonoros, las cantan;
disticos no, elegantes poemas.
Ártico sí y antártico Polo,
músicos entre sí las alternan.*

*Íclito es esplendor de pasados
Sénecas en ingenio y en letras,
Césares en gobiernos y en armas,
vínculo de tu antigua nobleza.*

*Sólidos personajes, blasones,
créditos a tuas timbres aumentan;
fáciles, los aciertos usados,
hábitos hacen ser las proezas.*

*Píndaro no te iguala si escribes
líricas suspensiones, que tiernas,
cónsonas más que el Tracio, arrebatan
árboles, animales y peñas.*

*Édipo en los enigmas, tu ingenio,
énfasis intrincados penetra:
físico, si las causas conoce;
lógico, si la forma argumenta.*

*Júpiter, al mirarte envidioso,
émulo de tus glorias, ostenta,
Liparis en su mano vibrada,
hórrida de los cielos tormenta.*



*Fábula ya sus doce fatigas
Hércules, afrentado, lamenta;
Ítaca ve que vencen a Ulises
máximas de tu rara prudencia.*

*Córdoba que, por ser hijo suyo
Góngora, de felice se precia,
méritos admirando mayores,
tácita su blasón te cediera.*

*Rítmicos de las Musas acentos,
líquidas de Helicon cadencias,
cítaras de cristal de Aganipe,
métricas, tus elogios celebran.*

*Náyades con guirnaldas de vidrio,
Driades con fragantes diademas,
fértiles a tus plantas tributan
réditos de las fuentes y selvas.*

*Títulos diferentes te aplica
Méjico con tal hijo soberbia:
ídolo de su culto, te rinde
víctimas de amorosas finezas.*

*Mármoles esculpidos le sirven
láminas a tus triunfos, eternas;
cóncavos de la Fama clarines,
públicos tus elogios vocean.*

*Súpleme, si no fuere el contarlos
licito: que el amor que me alienta,
tímido no los riesgos excusa,
bárbaro los peligros desprecia.*

*Júbilos de mi amor a tus años
plácidos, a tus aras ofrezcan
índices de una Musa que, inculta,
Símulas de escribir sabe apenas.*

*Único en duración, como en partes,
números no tu vida comprendan:
pródigo con tus años el Cielo,
cédula de inmortal te conceda.*



*Súbdita la Fortuna a tus plantas,
rápida le sujete la rueda:
trágica no a tus males la gire;
próspera sí, a tu arbitrio la mueva.*

*Néstores a tus años no igualen,
Fúcares tus tesoros no excedan:
príncipe de ti mismo, te goces
Átalo de mejores riquezas.*

Soneto 189

En la muerte de la Excelentísima señora Marquesa de Mancera

*Mueran contigo , Laura, pues moriste,
los afectos que en vano te desean,
los ojos a quien privas de que vean
hermosa luz que un tiempo concediste.*

*Muera mi lira infausta en que influiste
ecos, que lamentables te vocean,
y hasta estos rasgos mal formados sean
lágrimas negras de mi pluma triste.*

*Muévase a compasión la misma Muerte
que, precisa, no pudo perdonarte;
y lamente el Amor su amarga suerte,*

*pues si antes, ambicioso de gozarte,
deseó tener ojos para verte,
ya le sirvieran sólo de llorarte.*

Glosa en Quintilla Doble 142

Porque la tiene en su pensamiento, desprecia, como inútil, la vista de los ojos

*Aunque cegué de mirarte
¿qué importa cegar o ver,
si gozos que son del alma
también un ciego los ve?*

*Cuando el Amor intentó
hacer tuyos mis despojos,
Lysi, y la luz me privó,
no dio en el alma los ojos
que en el cuerpo me quitó.*



*Dióme, para que a adorarte
con más atención asista,
ojos con que contemplarte;
y así cobré mejor vista,
aunque cegué de mirarte.*

*Y antes los ojos en mí
fueran estorbos penosos:
que no teniéndote aquí,
claro está que eran ociosos
no pudiendo verte a ti.
Con que el cegar, a mi ver,
fue providencia más alta
por no poderte tener:
porque, a quien la luz le falta
¿qué importa cegar o ver?*

*Pero es gloria tan sin par
la que de adorarte siento,
que, llegándome a matar,
viene a acabar el contento
lo que no pudo el pesar,
¿Mas qué importa que la palma
no lleven de mí, violentos,
en esta amorosa calma,
no del cuerpo los tormentos,
si gozos que son del alma?*

*Así tendré, en el violento
rigor de no verte aquí,
por alivio del tormento,
siempre el pensamiento en ti,
siempre a ti en el pensamiento.*

*Acá en el alma veré
el centro de mis cuidados
con los ojos de mi fe:
que gustos imaginados,
también un ciego los ve.*

Lira 211

Que expresan sentimientos de ausente

*Amado dueño mío,
escucha un rato mis cansadas quejas,
pues del viento las fio,*



*que breve las conduzca a tus orejas,
si no se desvanece el triste acento
como mis esperanzas en el viento.*

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

*Si del campo te agradas,
goza de sus frescuras venturosas,
sin que aquestas cansadas
lágrimas te detengan, enfadosas;
que en él verás, si atento te entretienes,
ejemplos de mis males y mis bienes.*

*Si al arroyo parlero
ves, galán de las flores en el prado,
que, amante y lisonjero,
a cuantas mira íntima su cuidado,
en su corriente mi dolor te avisa
que a costa de mi llanto tiene risa.*

*Si ves que triste llora
su esperanza marchita, en ramo verde,
tórtola gemidora,
en él y en ella mi dolor te acuerde,
que imitan, con verdor y con lamento,
él mi esperanza y ella mi tormento.*

*Si la flor delicada,
Si la peña, que altiva no consiente
del tiempo ser hollada,
ambas me imitan, aunque variamente,
ya con fragilidad, ya con dureza,
mi dicha aquélla y ésta mi firmeza.*

*Si ves el ciervo herido
que baja por el monte, acelerado,
buscando, dolorido,
alivio al mal en un arroyo helado,
y sediento al cristal se precipita,
no en el alivio, en el dolor me imita.*



*Si la liebre encojida
huye medrosa de los galgos fieros,
y por salvar la vida
no deja estampa de los pies ligeros,
tal mi esperanza, en dudas y recelos,
se ve acosada de villanos celos.*

*Si ves el cielo claro,
tal es la sencillez del alma mía;
y si, de luz avaro,
de tinieblas se emboza el claro día,
es con su obscuridad y su inclemencia,
imagen de mi vida en esta ausencia.*

*Así que, Fabio amado,
saber puedes mis males sin costarte
la noticia cuidado,
pues puedes de los campos informarte;
y pues yo a todo mi dolor ajusto,
saber mi pena sin dejar tu gusto.*

*Mas, ¿cuándo, ¡ay, gloria mía!
Mereceré gozar tu luz serena?
¿Cuándo llegará el día
Que pongas dulce fin a tanta pena?
¿Cuándo veré tus ojos, dulce encanto
y de los míos secarás el llanto?*

*¿Cuándo tu voz sonora
herirá mis oídos, delicada,
y el alma que te adora,
de inundación de gozos anegada,
a recibirte con amante prisa
saldrá a los ojos desatada en risa?*

*¿Cuándo tu luz hermosa
revestirá de gloria mis sentidos?
¿Y cuándo yo, dichosa,
mis suspiros daré por bien perdidos,
teniendo en poco el precio de mi llanto.
que tanto ha de penar quien goza tanto?*

*¿Cuándo de tu apacible
rostro alegre veré el semblante afable,
y aquel bien indecible*



*a toda humana pluma inexplicable,
que mal se ceñirá a lo definido
lo que no cabe en todo lo sentido?*

*Ven, pues, mi prenda amada:
que ya fallece mi cansada vida
de esta ausencia pesada;
ven, pues: que mientras tarda tu venida,
aunque me cueste su verdor enojos,
regaré mi esperanza con mis ojos.*

Redondilla 89

Al retrato de una decente hermosura

*Acción, Lysi, fue acertada
el permitir retratarte,
pues ¿quién pudiera mirarte,
si no es estando pintada?*

*Como de Febo el reflejo
es tu hermoso rosicler,
que para poderlo ver
lo miran en un espejo.*

*Así en tu copia advertí
que el que llegare a mirarte,
se atreverá a contemplarte
viendo que estás tú sin ti.*

*Pues aun pintada, severa
esa belleza sin par,
muestra que para matar
no te has menester entera:*

*pues si el resplandor inflama
todo lo que deja ciego,
fuera aventurar el fuego,
desautorizar la llama.*

*Que en tu dominio absoluto,
por más soberano modo.
para sujetarlo todo
basta con un substituto.*



*Pues ¿qué gloria en la conquista
del mundo pudiera haber,
si te costara el vencer
la indecencia de ser vista?*

*Porque aunque siempre se venza,
como es victoria tan baja,
conseguida con ventaja,
más es que triunfo, vergüenza;*

*pues la fuerza superior
que se emplea en un rendido,
es disculpa del vencido
y afrenta del vencedor.*

*No es la malla y el escudo
seña del valor subido,
porque un pecho muy vestido
muestra un corazón desnudo:*

*y del muy armado, infiero
que, con recelo y temor,
se desnuda del valor
cuando se viste de acero.*

*Y así era hacer injusticia
a tu decoro y grandeza,
si triunfa tu belleza
donde basta tu noticia.*

*Amor, hecho tierno Apeles,
en tan divina pintura,
para pintar tu hermosura
hizo las flechas pinceles.*

*Mira si matará verte
formada tan homicida:
que es cada línea una herida
y cada rasgo una muerte.*

*Y no fue de Amor locura,
cuando te intentó copiar:
pues quererte eternizar
no fue agraviar tu hermosura:*



*que estatua, que a la beldad
se le erige por grandeza,
si no copia la belleza,
representa la deidad.*

*Pues es rigor, si se advierte,
que, en tu copia singular,
estés capaz de matar
e incapaz de condolerte.*

*¡Oh, tú, bella Copia dura,
que ostentas tanta crueldad,
concédete a la piedad
o niégate a la hermosura!*

*¿Como, divino imposible,
siempre te muestras, airada,
para dar muerte, animada,
para dar vida, insensible?*

*¿Por qué, hermosa pesadumbre,
de una humilde voluntad,
ni dejas la libertad
ni aceptas la servidumbre?*

*Pues porque en mi pena entienda
que no es amarte servicio,
violentas al sacrificio
y no agradeces la ofrenda.*

*Tú despojas de la vida
y purgas la sinrazón,
por la falta de intención,
del delito de homicida.*

*En tan supremo lugar
exenta quieres vivir,
que aun no te tiene el rendir
la costa de despreciar.*

*Desprecia siquiera, dado
que aun eso tendrán por gloria;
porque el desdén ya es memoria
y el desprecio ya es cuidado.*



*Mas ¿como piedad espero,
si descubro, en tus rigores,
que con un velo de flores
cubres una alma de acero?*

*De Lysi imitas las raras
facciones; y en el desdén
¿quién pensara que también
su condición imitaras?*

*¡Oh, Lysi, de tu belleza
contempla la Copia dura,
mucho más que en la hermosura
parecida en la dureza!*

*Vive, sin que el tiempo ingrato
te desluzca; y goza, igual,
perfección de Original
y duración de Retrato.*

Décimas 103

Esmera su respetuoso amor hablando a un retrato

*Copia divina, en quien veo
desvanecido al pincel,
de ver que ha llegado él
donde no pudo el deseo;
alto, soberano empleo
de más que humano talento:
exenta de atrevimiento,
pues tu beldad increíble,
como excede a lo posible,
no la alcanza el pensamiento.*

*¿Qué pincel tan soberano
fue a copiarte suficiente?
¿Qué numen movió la mente?
¿Qué virtud rigió la mano?
No se alabe el Arte, vano,
que te formó peregrino:
pues en tu beldad convino,
para formar un portento,
fuese humano el instrumento,
pero el impulso, divino.*



*Tan espíritu te admiro,
que cuando deidad te creo,
hallo el alma que no veo,
y dudo el cuerpo que miro.
Todo el discurso retiro,
admirada en tu beldad:
que muestra con realidad,
dejando el sentido en calma,
que puede copiarse el alma,
que es visible la deidad.*

*Mirando perfección tal
cual la que en ti llego a ver,
apenas puedo creer
que puedes tener igual;
y a no haber Original
de cuya perfección rara
la que hay en ti se copiara,
perdida por tu afición,
segundo Pigmalión,
la animación te impetrara.*

*Toco por ver si escondido
lo viviente en ti parece:
¿posible es, que de él carece
quien roba todo el sentido?
¿Posible es, que no has sentido
esta mano que te toca,
y a que atiendas te provoca
a mis rendidos despojos?
¿Qué no hay luz en esos ojos?
¿Qué no hay voz en esa boca?*

*Bien puedo formar querella,
cuando me dejas en calma,
de que me robas el alma
y no te animas con ella;
y cando altivo atropella
tu rigor, mi rendimiento,
apurando el sufrimiento,
tanto tu piedad se aleja,
que se me pierde la queja
y se me logra el tormento.*



*Tal vez, pienso que piadoso
respondes a mi afición;
y otras, teme el corazón
que te esquivas desdeñoso.
Ya alienta el pecho, dichoso,
ya infeliz al rigor muere:
pero, como quiera, adquiere
la dicha de poseer,
porque al fin, en mi poder
serás lo que yo quisiere.*

*Y aunque ostentes el rigor
de tu Original, fiel,
a mí me ha dado el pincel
lo que no puede el amor.
Dichosa vivo al favor
que me ofrece un bronce frío:
pues aunque muestres desvío,
podrás, cuando más terrible,
decir que eres impasible,
pero no que no eres mío.*

The Tyger

*Tyger! Tyger! burning bright,
In the forest of the night:
What immortal hand or eye,
Could frame thy fearful symmetry?*

*In what distant deeps or skies
Burnt the fire of thine eyes?
On what wing dare he aspire?
What the hand, dare seize the fire?*

*And what shoulder, & what art,
Could twist the sinews of thy heart?
And when thy heart began to beat,
What dread hand? & what dread feet?*

*What the hammer? what the chain?
In what furnace was thy brain?
What the anvil? What dread grasp
Dare its deadly terrors clasp?*



*When the stars threw down their spears,
And water'd heaven with their tears,
Did he smile his works to see?
Did he who made the Lamb make thee?*

*Tyger! Tyger! burning bright,
In the forest of the night:
What immortal hand or eye,
Dare frame thy fearful symmetry?*

(William Blake)

Décimas 102

Décimas que acompañaron un retrato enviado a una persona

*A tus manos me traslada
la que mi original es,
que aunque copiada la ves,
no la verás retratada:
en mí toda transformada,
te da de su amor la palma;
y no te admire la calma
y el silencio que hay en mí,
pues mi original por ti
pienso que está más sin alma.*

*De mi venida envidioso
queda, en mi fortuna viendo
que él es infeliz sintiendo,
y yo, sin sentir dichoso.
En signo más venturoso,
Estrella más oportuna
me asiste sin duda alguna;
pues que, de un pincel nacida,
tuve ser con menos vida,
pero con mejor fortuna.*

*Mas si por dicha, trocada
mi suerte, tú me ofendieres,
por no ver que no me quieres
quiero estar inanimada.
Porque el de ser desamada
será lance tan violento,
que la fuerza del tormento
llegue, aun pintada, a sentir:
que el dolor sabe infundir
almas para el sentimiento*



*Y si te es, faltarte aquí
el alma, cosa importuna,
me puedes tú infundir una
de tantas como hay en ti:
que como el alma te di,
y tuyo mi ser se nombra,
aunque mirarme te asombra
en tan insensible calma,
de este cuerpo eres el alma
y eres cuerpo de esta sombra.*

Redeondilla 92

Arguye de inconsecuentes el gusto y la censura de los hombres que en las mujeres acusan lo que causan

*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?*

*Combatís su resistencia
y luego, con gravedad,
decís que fue liviandad
lo que hizo la diligencia.*

*Parecer quiere el denuedo
de vuestro parecer loco,
al niño que pone el coco
y luego le tiene miedo.*

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

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



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

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

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

*¿Pues cómo ha de estar templada
la que vuestro amor pretende,
si la que es ingrata, ofende,
y la que es fácil, enfada?*

*Mas, entre el enfado y pena
que vuestro gusto refiere,
bien haya la que no os quiere
y quejáos en hora buena.*

*Dan vuestras amantes penas
a sus libertades alas,
y después de hacerlas malas
las queréis hallar muy buenas.*

*¿Cuál mayor culpa ha tenido
en una pasión errada:
la que cae de rogada,
o el que ruega de caído?*

*¿O cuál es más de culpar,
aunque cualquiera mal haga:
la que peca por la paga,
o el que paga por pecar?*

*Pues ¿para qué os espantáis
de la culpa que tenéis?
Queredlas cual las hacéis
o hacedlas cual las buscáis.*



*Dejad de solicitar,
y después, con más razón,
acusaréis la afición
de la que os fuere a rogar.*

*Bien con muchas armas fundo
que lidia vuestra arrogancia,
pues en promesa e instancia
juntáis diablo, carne y mundo.*

Romance 48

Respondiendo a un caballero del Perú, que le envió unos barros diciéndole que se volviese hombre

*Señor: para responderos
todas las Musas se eximen,
sin que haya, ni aun de limosna,
una que ahora me dicte;*

*y siendo las nueve Hermanas
madres del donaire y chiste,
no hay, oyendo vuestros versos,
una que chiste ni miste.*

*Apolo absorto se queda
tan elevado de oírle,
que para aguijar el Carro,
es menester que le griten.*

*Para escucharlo, el Pegaso
todo el aliento reprime,
sin que mientras lo recitan
tema nadie que relinche.*

*Para, contra todo el orden,
de sus cristales fluxibles
los gorjeos Heliconas,
los murmurios Aganipe:*

*porque sus murmurios viendo,
todas las Musas coligen
que, de vuestros versos, no
merecen ser aprendices.*



*Apolo suelta la vara
con que los compases rige,
porque reconoce, al veros,
que injustamente preside.*

*Y así, el responderos tengo
del todo por imposible,
si compadecido acaso
vos no tratáis de influirme.*

*Sed mi Apolo, y veréis que
(como vuestra luz me anime)
mi lira sonante escuchan
los dos opuestos confines.*

*Mas ¡oh cuánto poderosa
es la invocación humilde,
pues ya, en nuevo aliento, el pecho
nuevo espíritu concibe!*

*De extraño ardor inflamado,
hace que incendios respire;
y como de Apolo, de
Navarrete se reviste.*

*Nuevas sendas al discurso
hace, que elevado pise,
y en nuevos conceptos hace
que él a sí mismo se admire.*

*Balbuente con la copia,
la lengua torpe se aflige:
mucho ve, y explica poco;
mucho entiende, y poco dice.*

*Pensaréis que estoy burlando;
pues mirad, que el que me asiste
espíritu, no está a un
dedo de que profetice.*

*Mas si es querer alabaros
tan reservado imposible,
que en vuestra pluma, no más,
puede parecer factible,*



*¿de qué me sirve emprenderlo,
de qué intentarlo me sirve,
habiendo plumas que en agua
sus escarmientos escriben?*

*Dejo ya vuestros elogios
a que ellos solos se expliquen:
pues los que en si solo caben,
consigo solo se miden.*

*Y paso a estimar aquellos
hermosamente sutiles
Búcaros, en quien el Arte
hace al apetito brindis:*

*Barros en cuyo primor
ostenta soberbio Chile,
que no es la planta, no el oro,
lo que tiene más plausible,*

*pues por tan baja materia
hace que se desestimen
doradas Copas que néctar
en sagradas mesas sirven.*

*Bésoos las manos por ellos,
que es cierto que tanto filis
tienen los Barros, que juzgo
que sois vos quien los hicisteis.*

*Y en el consejo que dais,
yo os prometo recibirle
y hacerme fuerza, aunque juzgo
que no hay fuerzas que entarquinen:*

*porque acá Sálmacis falta,
en cuyos cristales dicen
que hay no sé qué virtud de
dar alientos varoniles.*

*Yo no entiendo de esas cosas;
sólo sé que aquí me vine
porque, si es que soy mujer,
ninguno lo verifique.*



*A vos de Perú os destierran
y muestra Patria os admite,
porque nos da el Cielo acá
la dicha que alla despiden.*

*Bien es que vuestro talento
diversos climas habite:
que los que nacen tan grandes
no sólo para sí viven.*

Romance 50

En que responde la poetisa, con la discreción que acostumbra (al Conde de la Granja que le había escrito el romance "A vos mejicana musa"...); y expresa el nombre del caballero peruano que la aplaude

*Allá vá, aunque no debiera
(incógnito Señor mío),
la respuesta de portante
a los versos de camino.*

*No debiera: porque cuando
Se oculta el nombre, es indicio
que no habéis querido ser
hombre de nombre conmigo;*

*por lo cual, fallamos que
fuera muy justo castigo,
sin perdonaros por pobre,
dejaros por escondido.*

*Pero el diablo del Romance
tiene, en su oculto artificio,
en cada copla una fuerza
y en cada verso un hechizo.*

*Tiene un agrado tirano,
que, en lo blando del estilo,
el que suena como ruego
apremia como dominio.*

*Tiene una virtud, de quien
el vigor penetrativo
se introduce en las potencias,
sin pasar por los sentidos.*



*Tiene una altiva humildad,
que con estruendo sumiso
se rinde, para triunfar
con las galas de rendido.*

*Tiene qué sé yo que yerbas,
qué conjuros, que exorcismos,
que ni las supo Medea
ni Tesalia las ha visto.*

*Tiene unos ciertos sonsaques,
instrumentos atractivos,
garfios del entendimiento
y del ingenio gatillos,*

*que al raigón más encarnado
del dictamen más bien fijo
que haya, de callar, harán
salir la muela y el grito.*

*Por esto, como forzada,
sin saber lo que me digo,
os respondo, como quien
escribe sin albedrío.*

*Vi vuestro Romance, y
una vez y otras mil visto,
por mi fe jurada, que
juzgo que no habla conmigo:*

*porque yo bien me conozco,
y no soy por quien se dijo
aquello de haber juntado
milagros y basiliscos.*

*Verdad es, que acá a mis solas,
en unos ratos perdidos,
a algunas vueltas de cartas
borradas, las sobre-escribo,*

*y para probar las pluma,
instrumentos de mi oficio,
hice versos, como quien
hace lo que hacer no quiso.*



*Pero esto no pasó de
consultar, acá conmigo,
si podré entrar por fregona
de las Madamas del Pindo,*

*y si beber merecía
de los cristales nativos
Castalios, que con ser agua
tienen efectos de vino,*

*pues luego al punto levantan
unos flatos tan nocivos,
que dando al seso vaivenes
hacen columpiar el juicio,*

*de donde se ocasionaron
los traspieses que dio Ovidio,
los tropezones de Homero,
los vaguidos de Virgilio,*

*y de todos los demás
que fínebres o festivos,
conforme los tomo el Numen,
se han mostrado en sus escritos.*

*Entre cuyos jarros, yo
busqué, por modo de vicio,
si les sobraba algún trago
del alegre bebedizo,*

*y (si no me engaño) hallé
en el asiento de un vidrio,
de una mal hecha infusión
los polvos mal desleídos.*

*No sé sobras de quién fueron:
Pero, según imagino,
fueron de un bribón aguado.
pues hace efectos tan fríos.*

*Versifico desde entonces
Y desde entonces poetizo,
ya en Demócritas risadas,
ya en Heráclitos gemidos.*



*Consulté a las Nueve Hermanas,
que con sus flautas y pitos
andan, de una en otra edad,
alborotando los siglos.*

*Hiceles mi invocación,
tal, cual fue Apolo servido,
con necesitadas plagas
y con clamores mendigos;*

*y ellas, con piedad de verme
tan hambreinta de ejercicios,
tan sedienta de conceptos
y tan desnuda de estilos,*

*ejercitaron las obras,
que nos pone el Catecismo,
de Misericordia, viendo
que tanto las necesito.*

*Dióme la Madama Euterpe
un retazo de Virgilio,
que cercanó desvelado
porque lo escribió dormido;*

*Talia me dio unas nesgas
que sobraron de un corpiño
de una Tabernaria Escena,
cuando le ajustó el vestido;*

*Melpómene, una bayeta
de una Elegía que hizo
Séneca, que a Héctor sirvió
de funesto frontispicio;*

*Urania, Musa Estrellera,
um astrolábio, em que vido
las maulas de los planetas
y las tretas de los Signos;*

*y así, todas las demás
que, con pecho compasivo,
vestir al soldado pobre
quisieron jugar conmigo.*



*Ya os he dicho lo que soy,
ya he contado lo que he sido;
no hay más que lo dicho, si
en algo vale mi dicho.*

*Con que se sigue, que no
puedo ser objeto digno
de los tan mal empleados
versos, cuando bien escritos.*

*Y no es humildad, porque
no es mi genio tan bendito
que no tenga más filautia
que cuatrocientos Narcisos;*

*mas no es tan desbaratado,
aunque es tan desvanecido,
que presuma que merece
lo que nadie ha merecido.*

*De vuestra alabanza objeto
no encuentro, en cuantos he visto,
quien pueda serlo, si ya
no se celebrare él mismo.*

*Si Dios os hiciera humilde
como tan discreto os hizo,
y os ostentaraís de claro
como campáis de entendido,*

*yo en mi lógica vulgar
os pusiera un siligismo
que os hiciera confesar
que ése fue sólo el motivo,*

*y que cuando en mí empleáis
vuestro ingenio peregrino,
es manifestar el vuestro,
más que celebrar el mío.*

*Con que quedándose en vos
lo que es sólo de vos digno,
es una acción inmanente
como verbo intransitivo;*



*y así, yo no os lo agradezco,
pues sólo quedo, al oíros,
deudora de lo enseñado,
pero no de lo aplaudido.*

*Y así, sabed que no estorba
el curioso Laberinto
en que, Dédalo escribano,
vuestro nombre ocultar quiso:*

*pues aunque quedó encerrado,
tiene tan claros indicios,
que si no es el Mino-Tauro,
se conoce el Paulo-Minus.*

*Pues si la Combinatoria,
en que a veces kirkerizo,
en el cálculo no engaña
y no yerra en el guarismo,*

*uno de los Anagramas
que salen con más sentido,
de su volumosa suma
que ocupara muchos libros,*

*dice... ¿Dirélo? Mas temo
que os enojaréis conmigo,
si del Título os descubro
la fê, como del Bautismo.*

*Mas ¿cómo podré callarlo,
si ya he empezado a decirlo,
y un secreto ya revuelto
puede dar un tabardillo?*

*Y así, para no tenerle,
diré lo que dice, y digo
que es el Conde de la Granja.
Laus Deo. Lo dicho, dicho.*



Romance 2

Acusa la hidropesía de mucha ciencia, que teme inútil aun para saber y nociva para vivir

*Finjamos que soy feliz,
triste Pensamiento, un rato;
quizá podréis persuadirme
aunque yo sé lo contrario:*

*que pues sólo en la aprehensión
dicen que estriban los daños,
si os imagináis dichoso
no seréis tan desdichado.*

*Sírvame el entendimiento
alguna vez de descanso,
y no siempre esté el ingenio
con el provecho encontrado.*

*Todo el mundo es opiniones
de pareceres tan varios,
que lo que el uno que es negro
el otro prueba que es blanco*

*A unos sirve de atractivo
lo que otro concibe enfado;
y lo que éste por alivio,
aquél tiene por trabajo.*

*El que está triste, censura
Al alegre de liviano;
y el que está algre, se burla
de ver al triste penado.*

*Los dos filósofos Griegos
bien esta verdad probaron:
pues lo que en el uno risa,
causaba en el otro llanto.*

*Célebre su oposición
ha sido por siglos tantos,
sin que cuál acertó, éste
hasta agora averiguado;*



*antes, em sus dos banderas
el mundo todo alistado,
conforme el humor le dicta,
sigue cada cual el bando.*

*Uno dice que de risa
sólo es digno el mundo vario;
y otro, que sus infortunios
son sólo para llorados.*

*Para todo se halla prueba
y razón en que fundarlo;
y no hay razón para nada,
de haber razón para tanto.*

*Todos son iguales jueces;
y siendo iguales y varios,
no hay quien pueda decidir
cuál es lo más acertado.*

*Pues, si no hay quien lo sentencie,
¿por qué pensáis, vos, errado,
que os cometió, Dios a vos
la decisión de los casos?*

*¿O por qué, contra vos mismo,
severamente inhumano,
entre lo amargo y lo dulce,
queréis elegir lo amargo?*

*Si es mío mi entendimiento
¿por qué siempre he de encontrarlo
tan torpe para el alivio,
tan agudo para el daño?*

*El discurso es un acero
que sirve por ambos cabos:
de dar muerte por la punta;
por el pomo, de resguardo.*

*Si vos, sabiendo el peligro,
queréis por la punta usarlo,
¿qué culpa tiene el acero
del mal uso de la mano?*



*No es saber, saber hacer
discursos sutiles, vanos;
que el saber consiste sólo
en elegir lo más sano.*

*Especular las desdichas
y examinar los presagios.
sólo sirve de que el mal
crezca con anticiparlo.*

*En los trabajos futuros,
la atención, sutilizando,
más formidable que el riesgo
suele fingir el amago.*

*¡Qué feliz es la ignorancia
del que indoctamente sabio,
halla de lo que padece,
en lo que ignora, sagrado!*

*No siempre suben seguros
vuelos del ingenio osados,
que buscan trono en el fuego
y hallan sepulcro en el llanto.*

*También es vicio el saber:
que si no se va atajando,
cuando menos se conoce
es más nocivo el estrago;*

*y si el vuelo no le abaten,
en sutilezas cebado,
por cuidar de lo curioso
olvida lo necesario.*

*Si culta mano no impide
crecer al árbol copado,
quita la substancia la fruto
la locura de los ramos.*

*Si andar a nave ligera
no estorba lastre pesado,
sirve el vuelo de que sea
el precipicio más alto.*



*En amenidad inútil,
¿qué importa al florido campo,
si no halla fruto el Otoño,
que ostente flores el Mayo?*

*¿De qué le sirve al ingenio
el producir muchos partos,
si a la multitud se sigue
el malogro de abortarlos?*

*Y a esta desdicha por fuerza
ha de seguirse el fracaso
de quedar el que produce,
si no muerto, lastimado.*

*El ingenio es como el fuego:
que, con la materia ingrato,
tanto la consume más
cuanto él se ostenta más claro.*

*Es de su propio Señor
tan rebelado vasallo,
que convierte en sus ofensas
las armas de su resguardo.*

*Este pesimo ejercicio,
este duro afán pesado,
a los hijos de los hombres
dio Dios para ejercitarlos.*

*¿Qué loca ambición nos lleva
de nosotros olvidados?
Si es para vivir tan poco,
¿de qué sirve saber tanto?*

*¡Oh, si como hay de saber,
hubiera algún seminario
o escuela donde a ignorar
se enseñaran los trabajos!*

*¡Qué felimente viviera
el que, flojamente cauto,
burlara las amenazas
del influjo de los astros!*



*Aprendamos a ignorar,
Pensamiento, pues hallamos
que cuanto añado al discurso,
tanto le usurpo a los años.*

7. BIBLIOGRAFIA



SARLHES, Roland. *John Ford*. Porto Alegre-Monaco, São Paulo: Cuiabá, 1973.

SAUNDERS, Simon. *John Ford*. São Paulo: Baco, 1984. Trad. Sérgio Amador.

1ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003. 7 vol.

DENALBY-PERLEGG, Maria-Cristina. *Formalismo en religión: John Ford*. In: *John Ford, la poesía de la Cruz en el cine del siglo XX*. Porto Alegre, Edições Hispanicas, 1982.

BLAKE, William. *Poesía e Drama*. São Paulo: Trad. Paulo Mendes, São Paulo: J.C. Imbach, 1984.

BLANCHOT, Maurice. *L'Espace Littéraire*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BOIXO, José C. G. *Sor Juana Inés de la Cruz: Poesía Literaria*. T. III. México: Catedra Lenguas Románicas, 2000.

BORGES, Jorge L. Narvaiz. **7. BIBLIOGRAFIA** *Quarta Edição*, 1991.

BOSE, Alfredo. *O tempo e o espaço da poesia*. São Paulo: Cuiabá, 1983.

CARROL, Lewis. *Arteses de John Ford*. In: *John Ford: O cinema do século XX*. Ed. comentada. Trad. Maria Laura M. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

CASTELO BRANCO, Lúcia. *O que é erotismo*. (Primeiros Passos, 100). São Paulo: Brasiliense, 1984.

CORONADO, Guillermo de la Cruz. *El Amor y el Clamor en Sor Juana Inés de la Cruz*. In: *Stylus* nº 26. S. José do Rio Preto: UNESP, 1980.

El Drama del Saber en Sor Juana Inés de la Cruz. *Stylus* nº 27. S. José do Rio Preto: UNESP, 1980.



BARTHES, Roland, *Aula*, Trad. Leyla Perrone-Moisés, São Paulo: Cultix, 1978

BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo Sexo, Fatos e Mitos*. Trad. Sérgio Millet.

11ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000, 2 vol.

BÉNASSY-BERLING, Marie-Cécile. *Humanisme et religion chez Sor Juana Inés de la Cruz: La Femme et la Culture au XVIIIème siècle*, Paris: Sorbonne, Editions Hispaniques, 1982.

BLAKE, William. *Poesia e Prosa Seleccionadas*. Trad. Paulo Vizioli. São Paulo: J. C. Ismael, 1984.

BLANCHOT, Maurice. *O Espaço Literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987

BOIXO, José C. G. *Sor Juana Inés de la Cruz: Poesia Lírica*, 4ª ed. Madrid: Cátedra Letras Hispánicas, 2000.

BORGES, Jorge L. Nueva Refutación del Tiempo in *Otras Inquisiciones*, 1952

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1983

CARROL, Lewis. *Aventuras de Alice no País das Maravilhas através do Espelho*, ed. comentada. Trad. Maria Luisa X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

CASTELO BRANCO, Lúcia. *O que é erotismo*. (Primeiros Passos, 136). São Paulo, Brasiliense, 1984.

CORONADO, Guillermo de la Cruz. El Amor y el Claustro en Sor Juana Inés de la Cruz in *Stylos* nº 26 S. José do Rio Preto: UNESP, 1980.

— El Drama del Saber en Sor Juana Inés de la Cruz in *Stylos* nº 27 S. José do Rio Preto: UNESP, 1980.

México: Fondo de Cultura Económica, 1999.



— El Drama de la Poesía en Sor Juana Inés de la Cruz in *Stylo* nº 28
S. José do Rio Preto: UNESP, 1980.

DE LA CRUZ, Sor Juana Inés. *Obras Completas*, 11ª ed. México: Editorial Porrúa. 1999

— Fragmentos de O divino Narciso (três ovilhejos e um soneto), 66;
Redondilhas ,71; Acalanto para Deus menino. In Bandeira
Manuel. *Poemas Traduzidos*, 4ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio,
1976.

DELEUZE, Giles. *Nietzsche e a filosofia*, Rio de Janeiro, Ed. Rio, 1976, p. 83

GALEANO, Eduardo. *Vozes e crônicas*. São Paulo: Global/Versus, 1978.

GRACIAN, Baltazar. *Agudeza y arte de ingenio*. Ed., introd e notas de E. Correa
Calderón . Madrid, Castalia, 1969, 2 vols.

HATZFELD, H.H. El predominio del espíritu español en la literatura europea del
siglo XVII. (In: *Revista de filología hispánica*, III/, 1941.)

MUÑOZ, Matilde. Prólogo: Semblanza espiritual de Juana de Asbaje y Ramírez.
In Sor Juana Inés de la Cruz, *Poesía y Teatro*. Madrid: Aguilar, 1946. P. 11-20.

NIETZSCHE, Friedrich. Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral (1873)
In: *Obras Completas*, São Paulo: Nova Cultural, 1974

PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*, Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira. 1982.

— (1982 a). *Sóror Juana Inés de la Cruz: As Armadilhas da Fé*,
Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Mandarim, 1998.

— (1982 b). *Sor Juana Inés de la Cruz o Las Trampas de la Fe*, 3ª ed.
México: Fondo de Cultura Económica, 1999.



PFANDL, Ludwig. *Sor Juana Inés de la Cruz, la Décima Musa de México. Su vida, su poesia, su psique*, Tradução de Juan Antonio Ortega Medina, edição e prólogo de Francisco de la Maza, Universidade Nacional Autónoma de México, México, 1963.

PRADO, Rafael Balbín N. de. *La Renovación Poética del Barroco*, 1ª ed. Madrid: Anaya. 1991

PUCCINI, Dario, *Sor Juana Inés de la Cruz, Studio d'una personalità del Barroco messicano*, Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1967, p. 34

REVISTA CLÁUDIA. Ano 38, n. 5, maio 1999, São Paulo: Abril, 1999.

REVISTA CLÁUDIA. Ano 39, n. 4, abril 2000, São Paulo: Abril, 2000.

SCHONS, Dorothy "Some Obscure Points in the Life of Sor Juana Inés de la Cruz" in *Modern Philology*, vol. 24, 1926.

SHOWALTER, Elaine. In: EAGLETON, Mary ed. *Feminist Literary Theory*. New York: Basil Blackwell Ltd, 1986

SILVA, Antonio Manoel dos Santos. *Literatura Barroca e Categorias Não-Literárias*. In Percival Tirapeli (org.), *Arte Sacra Colonial: Barroco Memória Viva*. São Paulo: Editora UNESP, 2001. P. 210-227.

VALÉRY, Paul. *Variedades*; trad. Maiza Martins de Siqueira; São Paulo, Iluminuras, 1999

VEGA, Garcilaso de la. *Poesía Castellana Completa*, PML Ediciones, 1994

WOOLF, Virginia. *The Intellectual Status of Women in Las Mujeres y la Literatura*. Editorial Lumen. Barcelona, 1979.



