

Mara Gonzalez Bezerra

**TRADUÇÃO COMENTADA DA PEÇA TEATRAL  
*AMOR ES MÁS LABERINTO* DE SOR JUANA INÉS DE  
LA CRUZ: O EMARANHADO JOGO DAS ANTÍTESES.**

Tese apresentada ao curso de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito parcial para a obtenção do Grau de Doutorado em Estudos da Tradução.

Orientadora: Prof. Dra. Andréa Cesco  
Coorientador: Prof. Dr. Gilles Jean Abes

Área de Concentração: Processos de Retextualização.

Linha de Pesquisa: Teoria, Crítica e História da Tradução.

Florianópolis  
2016.

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,  
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Bezerra, Mara Gonzalez

Tradução Comentada da Peça Teatral Amor es más Laberinto de Sor Juana Inés de la Cruz : O emaranhado jogo das antiteses / Mara Gonzalez Bezerra ; orientadora, Andréa Cesco ; coorientador, Gilles Jean Abes. - Florianópolis, SC, 2016.

281 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução.

Inclui referências

1. Estudos da Tradução. 2. Sor Juana Inés de la Cruz. 3. teatro barroco. 4. Amor es más Laberinto. 5. Antitese. I. Cesco, Andréa. II. Abes, Gilles Jean. III. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução. IV. Título.

## FOLHA DE ASSINATURAS



Aos meus amores Lincoln, Carolina e Gabriela, que compreenderam os silêncios e ausências. Principalmente a Gabi, por me encorajar sempre e a meus pais, *in memoriam*.



## AGRADECIMENTOS

À Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Andréa Cesco, que me apresentou o projeto sobre Sor Juana, onde comecei a pesquisa sobre a escritora e que foi para mim um divisor de estudos e pesquisa. Por compartilhar o conhecimento, pelas parcerias, pelo apoio constante e amizade de tanto tempo, e pela generosidade de ter assumido a minha orientação. Por isso sempre será mais do que uma orientadora, uma *orientamiga*.

Ao Professor Dr. Gilles Jean Abes, por ter acreditado e coorientado a tese, pela disposição na leitura e pelas valiosas sugestões.

Ao Prof. Dr. Mauri Furlan que primeiramente me orientou, permitindo o ingresso no doutorado, e os questionamentos e contribuições para a tese.

Às amigas e aos amigos de jornada que sempre me animaram e me encorajaram, em especial o feliz grupo das *Juruamigas*.

À banca de qualificação: Prof. Dr. Werner Heidermann, Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Andréa Cesco e Prof. Dr. Mauri Furlan.

À banca de defesa que se dispôs a ler o trabalho e contribuiu com valiosas sugestões para aprimorar a pesquisa realizada e para estudos futuros. Muito obrigada pelas sugestões tão importantes e que abriram novas perspectivas de estudo.

À Prof<sup>ª</sup>. Emeritus Leonor Scliar-Cabral, por ter sido minha orientadora de PIBIC na graduação e me ensinou tanto sobre os estudos da linguagem.

À PGET/UFSC – na pessoa de sua coordenadora, Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Andréia Guerini, e aos queridos Fernando dos Santos, Gustavo Marcel Guaita e Fernanda Christmann, pela simpatia e apoio constante recebido nesses anos.

À CAPES, pela manutenção e aumento das bolsas e apoio recebido para a pesquisa integral da tese durante o governo de Dilma Vana Rousseff.

[...]

*Yo no estimo tesoros ni riquezas,  
y así, siempre me causa más contento  
poner riquezas en mi entendimiento  
que no mi entendimiento en las riquezas.  
(Sor Juana Inés de la Cruz, 2010)*

## RESUMO

Esta tese apresenta uma tradução comentada, ainda inédita para o português, da obra teatral *Amor es más laberinto* (1689), escrita por Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695) e Juan de Guevara (1654-1692). O foco da nossa análise está em uma amostra significativa de antíteses, figuras de pensamento constantes na peça. Esta apresenta dificuldades previstas no horizonte de tradução que leva em conta a distância histórica e cultural e as escolhas lexicais e semânticas. O nosso projeto de tradução inclui também aspectos do texto teatral como a linguagem, a encenação, as didascálias, o que tornam a tradução um ato cultural (Pavis, 2008). O nosso ato tradutório está centrado nos pressupostos de Antoine Berman (2013), priorizando a *estrangeirização* do texto. Os excertos retirados desta peça, em que são localizadas as antíteses, assim como seus desdobramentos e as possibilidades de tradução das figuras de pensamento, próprias da estética barroca, são definidas a partir dos estudos de Lausberg (2004). Também são contextualizados o texto literário e a escrita de Sor Juana, sobretudo com base em Octavio Paz (1990), assim como aspectos do Século de Ouro espanhol, destacando-se os recursos estilísticos utilizados e as influências literárias refletidas na obra.

**Palavras-chave:** Tradução comentada. Sor Juana Inés de la Cruz. Teatro. Barroco. *Amor es más Laberinto*. Antítese.



## ABSTRACT

This thesis presents a translation with commentary of *Amor es más laberinto* (1869) (*Love is the Greater Labyrinth*), by Mexican poetess Sor Juana Inés de La Cruz (1651-1695) and Spanish intellectual Juan de Guevara (1654-1692). It is the first translation into Brazilian Portuguese. Our translational act is based on Berman (2013), and prioritizes the play's foreignization. Our translation project also emphasizes the specifically theatrical aspects of the play, such as its language, staging and stage directions, which make translation a cultural act (Pavis, 2008). Our commentary expands on the difficulties in delineating the play's translational horizon, which arise from cultural and historical distance, as well as the choices to be made on lexical and semantic levels. It also presents an analysis of the plays' antitheses, made from a significant sample of its occurrences. This figure of speech was chosen due to the play's recurrent use thereof. We draw upon Paz (1990) in order to contextualize Sor Juana's play, as well as the Siglo de Oro (Spanish Golden Age), with emphasis on stylistic features and literary influences shown in the text. We draw upon Lausberg (2004) in order to discuss the translational possibilities of the excerpted antithetical passages.

**Keywords:** Translation with commentary. Sor Juana Inés de la Cruz. Theater. Baroque. *Amor es más laberinto* (*Love Is the Greater Labyrinth*). Antithesis.



## RESUMEN

Esta tesis presenta una traducción comentada, todavía inédita para la lengua portuguesa, de la obra teatral *Amor es más laberinto* (1689), escrita por Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695) y Juan de Guevara (1654-1692). La presentación del análisis se concentra en una muestra significativa de antítesis, figuras de pensamiento constantes en la obra. Esta presenta dificultades antevistas en el horizonte de traducción que lleva en consideración la distancia histórica y cultural y las elecciones lexicales y semánticas. Este proyecto de traducción incluye también aspectos del texto teatral como el lenguaje, puesta en escena, las acotaciones, lo que hace la traducción un acto cultural (Pavis, 2008). Nuestro acto traductorio está centrado en las propuestas de Antoine Berman (2013), priorizando la *extranjerización* del texto. Los trechos retirados de esta pieza, en que son encontradas las antítesis, así como sus clasificaciones y las posibilidades de traducción de las figuras de pensamiento, propias de la estética barroca, son definidas a partir de los estudios de Lausberg (2004). También son contextualizados el texto literario y la escrita de Sor Juana, de acuerdo con Octavio Paz (1990), así como los aspectos del Siglo de Oro español, en que son destacados los recursos estilísticos utilizados y las influencias literarias reflejadas en la obra.

**Palabras Llave:** Traducción comentada. Sor Juana Inés de la Cruz. Teatro. Barroco. *Amor es más Laberinto*. Antítesis



## LISTA DE FIGURAS

Figura 01 – Pirâmide da sociedade colonial do vice-reinado do México.....	42
Figura 02 – Frontispício da publicação em Madrid,1689.....	45
Figura 03 – Página 1 do texto de aprovação, escrito pelo Padre Calleja, da publicação em Madrid,1700. ....	47
Figura 04 – Juana de Asbaje y Ramírez de Santillana na Corte.....	58
Figura 05 – Sor Juana Inés de la Cruz no Convento de São Jerônimo – 1750...61	
Figura 06 – Mapa conceitual das Antíteses – (Lausberg, 2004).....	194
Figura 07 – Capa do livro que contém o texto fonte para a tese. (em anexo B) .....	278
Figura 08 – Frontispício da edição de 1692. (em anexo C) .....	279
Figura 09 – Frontispício da edição Fama y Obras Posthuma (sic). Madrid, 1700 (em anexo D) .....	280
Figura 10 – Imagem de México colonial. (em anexo E).....	281



## **LISTA DE TABELAS**

Tabela 01: Textos traduzidos de Sor Juana e publicados no Brasil .....	69
Tabela 02: Traduções de obras de Sor Juana para outras línguas – UNESCO .....	72



## LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 01 - Número de versos por autor e ato .....	125
Gráfico 02 – Os personagens da Nobreza - entradas na peça .....	127
Gráfico 03 – Os personagens sem título de nobreza – entradas nas peças .....	128



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO – A ENTRADA NO LABIRINTO.....</b>	<b>23</b>
<b>CAPÍTULO 1: SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ E SUA OBRA. A VIDA É UM LABIRINTO.....</b>	<b>31</b>
1.1 Apresentação de Sor Juana Inés de la Cruz, a Décima Musa.....	32
1.2 A Vida de Sor Juana no México.....	55
1.3 As Traduções da Obra de Sor Juana realizadas no Brasil .....	66
<b>CAPÍTULO 2: A ESCRITA DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ. UM REQUIEM PARA O LABIRINTO.....</b>	<b>79</b>
2.1 O Século de Ouro espanhol, as influências na escrita de Sor Juan .....	80
<b>2.1.1 Juan de Guevara, autor (in)visível de <i>Amor es más laberinto</i>. ...</b>	<b>100</b>
2.2 O Barroco <i>a la mexicana</i> , e as confluências na literatura de Sor Juana.....	106
2.3 Apresentação de <i>Amor es más Laberinto</i> .....	118
<b>2.3.1 <i>Amor es más Laberinto</i> em números, versos e tema. ....</b>	<b>123</b>
<b>2.3.2 <i>Amor es más Laberinto</i> e o (des)enredo da peça.....</b>	<b>131</b>
<b>CAPÍTULO 3: A TRADUÇÃO DA PEÇA AMOR ES MÁS LABERINTO E OS SEUS LABIRINTOS.....</b>	<b>153</b>
3.1 <i>Amor es más Laberinto</i> – Tradução do texto integral .....	154
<b>CAPÍTULO 4: ANÁLISE DA TRADUÇÃO DAS ANTÍTESES SELECIONADAS DO TEXTO <i>AMOR ES MÁS LABERINTO</i>.....</b>	<b>155</b>
4.1 As considerações gerais para a tradução de <i>Amor es más Laberinto</i> .....	156
<b>4.1.1 As contribuições de Berman. ....</b>	<b>158</b>
<b>4.1.2 As contribuições de Pavis .....</b>	<b>170</b>
<b>4.1.3 Pressupostos iniciais para a tradução de um texto Barroco. ....</b>	<b>175</b>
4.2 O suporte teórico para a tradução das Antíteses de <i>Amor es más Laberinto</i> .....	178
<b>4.2.1 Apresentação do esquema de Lausberg .....</b>	<b>192</b>
4.3 Tradução comentada das antíteses, ao português, em <i>Amor es más Laberinto</i> .....	197
<b>4.3.1 Antíteses frásicas.....</b>	<b>205</b>
<b>4.3.2 Antíteses de grupos de palavras. ....</b>	<b>218</b>
<b>4.3.3 Antíteses de palavras isoladas. ....</b>	<b>230</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS - A SAÍDA DO LABIRINTO .....</b>	<b>249</b>
<b>REFERÊNCIAS – O MAPA DO FIO NO LABIRINTO.....</b>	<b>259</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>273</b>



## INTRODUÇÃO - A ENTRADA NO LABIRINTO

A tese apresenta uma tradução comentada para a língua portuguesa da peça teatral *Amor es más Laberinto* (de 1689), com destaque para a análise das antíteses encontradas e selecionadas no texto. A edição utilizada é a da estudiosa Celsa Carmen García Valdés, pela Cátedra, coleção Letras Hispánicas, de 2010.<sup>1</sup>

A peça teatral, de Sor Juana Inés de la Cruz em parceria com Juan de Guevara, foi escrita com o objetivo de ser encenada para a corte mexicana na despedida do vice-rei, e seu retorno a Espanha, e para dar as boas-vindas ao sucessor. Os aspectos literários, próprios do Barroco e do Século de Ouro espanhol, se refletem na escrita de Sor Juana e por isso são incluídos na pesquisa. Esta ancora seu projeto de tradução nos pressupostos de Berman (2013), Lausberg (2004) e Pavis (2008).

A escritora mexicana Sor<sup>2</sup> Juana Inés de la Cruz, nascida no México em doze de novembro de 1651, é uma autora reconhecida desde a primeira publicação de suas poesias, em *Madri* (1689), levadas à Espanha pela sua amiga Condessa de Paredes. Nas letras hispano-americanas, pertencentes ao período Barroco do Século de Ouro Espanhol, já era conhecida em vida no vice-reino do México e na Espanha como escritora de prosa e versos.

*Amor es más Laberinto* é a única obra escrita em parceria, sendo

---

<sup>1</sup> Mais informações sobre a edição são fornecidas no capítulo 2, seção 2.3.

<sup>2</sup> A partir de uma busca na *Plataforma Lattes* do CNPq, observou-se que há o uso canônico por parte dos pesquisadores em utilizar o título de *Sor* em espanhol e não do léxico em português *Sóror*. Assim, por concluir-se que no âmbito dos estudos acadêmicos brasileiros está consagrado, pelo uso e não propriamente por alguma convenção de tradução, o uso de *Sor Juana* e não *Sóror Juana*, também mantivemos ao longo da tese o uso de *Sor*, mesmo que cause algum estranhamento ao leitor não familiarizado com os estudos hispano-americanos.

que Juan de Guevara foi o autor do ato dois e Sor Juana dos atos um e três. A sua obra completa se constitui de poesias, *Villancicos*, letras sacras, autos sacramentais e loas, assim como comédias, sainetes e textos em prosa.

A peça é considerada pela crítica literária como profana<sup>3</sup> de acordo com Paz (1990), porque o enredo remete à mitologia grega, com o Minotauro de Creta e o fio de Ariadne, típicos do Barroco, sem conter nenhum elemento cristão explícito, embora é notória a mensagem antitética que permeia a obra como a vingança e o perdão e que remetem a elementos cristãos. A antítese, que é recorrente na sua obra, é também largamente utilizada por escritores do Século de Ouro espanhol, como Quevedo, Lope de Vega, Cervantes, entre outros escritores vislumbrados na obra teatral. Os sentimentos antitéticos como amor-gratidão, vingança-perdão, também passam a obra.

Aqui na introdução apresenta-se um pouco do percurso em geral, desde a proposta de saída até o ponto de chegada. Os comentários específicos referentes a cada seção estão distribuídos ao longo da tese e podem ser encontrados em cada capítulo. No ponto de chegada encontram-se as considerações finais sobre o percurso e o reconhecimento de ganhos e perdas sobre o ato de traduzir o texto.

A tese apresenta quatro capítulos em que, passo a passo, procura-se construir para o leitor não somente aspectos biográficos ou literários sobre Sor Juana Inés de la Cruz como também o mundo complexo em que ela viveu, sem perder de vista o horizonte da tradução e assim

---

<sup>3</sup> Sobre a discussão de sacro e profano de uma obra, sugere-se a obra de Mircea Eliade. *O Sagrado e o Profano* como forma de discutir em trabalhos futuros o quanto o sacro e o profano, antíteses, mas não são excludentes.

manter o projeto de tradução em que os pressupostos de Berman (2013) estão presentes, com o intuito de evitar algum tipo de deformação e dessa maneira apagar a estética da escrita de Sor Juana. Ressalta-se que traduzir o texto fonte do século XVII para a língua portuguesa do Brasil origina algumas estranhezas no texto de chegada.

Pavis (2008) se torna relevante para a tradução pelas marcas culturais que o gênero teatral da obra promove; assim procurou-se manter no texto as marcas teatrais, como as didascálias e os diálogos, e a cultura encontrada principalmente na fala do gracioso, um criado da peça que faz uso de referências culturais, jogos de palavras e expressões idiomáticas.

Mundos antitéticos entre si como o sacro e o profano, a corte e o convento, já mencionados anteriormente, são abordados na tese, um universo pouco conhecido do leitor brasileiro, que quase não tem contato com o México e suas literaturas. Por isso a tese inclui o texto traduzido da obra *Amor es más Laberinto* para a língua portuguesa na variante do Brasil, com a discussão na tradução de figuras de alargamento semântico, conforme a descrição de Lausberg (2004).

**O primeiro capítulo** traz uma contextualização da vida e obra da escritora e mostra porque Sor Juana Inés de la Cruz é chamada de a *Décima Musa*, o que é uma honra para a escritora. Cada seção do capítulo um discute um momento da vida de Sor Juana, assim a seção 1.1 apresenta a autora e pormenoriza um pouco de sua infância e os lugares onde ela viveu, o desejo de estudar, de adquirir conhecimento e a influência dos livros.

A seção 1.2 mostra a ida para a corte quando adolescente e descreve a sua vida no México A passagem de Sor Juana pela corte do

vice-reinado espanhol na Colônia mexicana foi um sucesso porque era admirada pela sua personalidade. Mas, ao tomar decisões sobre sua própria vida, e que na época se resumiam a casar ou ir para um convento, acaba por decidir-se à vida religiosa; chega ao convento de São Jerônimo, lugar onde escreveu a maior parte de sua obra literária e viveu até morrer em 1695. Estes espaços, conseqüentemente, tiveram influência em sua escrita, deixando rastros perceptíveis no legado de sua obra.

Na seção 1.3 são comentadas as traduções realizadas do texto fonte em língua espanhola, para diversos textos de chegada. As traduções publicadas para um leitor de português na variante do Brasil são poucas e todas pertencentes ao século passado. No fim do capítulo um são oferecidas ao leitor duas tabelas que resumem as suas traduções. Uma delas mostra as obras e as línguas traduzidas e a outra mostra os textos de Sor Juana traduzidos para o português do Brasil.

**No segundo capítulo**, apresenta-se a escrita de Sor Juana Inés de la Cruz, com comentários sobre as influências percebidas em sua obra, através das referências, e como elas mostram uma rica intertextualidade não apenas ao longo da peça teatral, mas em quase todas as suas obras.

Na seção 2.1 se comenta como o Século de Ouro espanhol está refletido na obra literária de Sor Juana, o que acaba por influenciar na sua escrita, com menção a autores pertencentes a Espanha, como Lope de Vega, Quevedo, Cervantes, Rojas. Na mesma seção, a parceria de Sor Juana e Juan de Guevara, na peça, é abordada. O seu estudo permite algumas comparações sobre os autores, embora a escrita apresente uma harmonia não percebida pelo leitor leigo, pois Juan de Guevara tem uma presença discreta na peça e não destoa em nada da pena de Sor Juana.

Na seção 2.2, apresenta-se uma discussão a respeito do Barroco e a influência do período no México, onde assume aspectos peculiares e únicos. O Barroco hispano-americano se constituiu de elementos únicos, desenvolvidos em meio à riqueza cultural autóctone; em meio a essa efervescência escreve-se sobre as influências e as confluências na literatura de Sor Juana.

Na seção 2.3 é feita a apresentação de *Amor es más Laberinto* de forma mais estrutural, além de falar sobre o tema da peça, de origem mitológica. O tema recorrente na literatura do Barroco, o Minotauro de Creta, o Labirinto, Ariadne e seu fio, são revisitados em *Amor es más Laberinto*, que apresenta um eixo de condução feminino, contrário ao esperado na época. A ação é marcada pelas mulheres, em especial Ariadne, princesa de Creta: é ela quem assume a condução da peça.

**O terceiro capítulo** mostra ao leitor a proposta de tradução da peça *Amor es más Laberinto*, na íntegra, em duas colunas, lado a lado, texto fonte em língua espanhola e texto de chegada em língua portuguesa. O objetivo foi de apresentar a tradução realizada a partir de um texto inédito em língua portuguesa que possibilita uma análise e reflexão. Este capítulo se torna fundamental para marcar o espaço que a tradução mantém ao longo da tese. Um aviso para o leitor é que a tradução foi retirada do terceiro capítulo por sugestão da Banca de Defesa da tese para ser publicada posteriormente.

**O quarto capítulo** apresenta a teoria e a prática como realização do projeto de tradução e as análises dos excertos que contem a tradução das antíteses selecionadas do texto *Amor es más Laberinto*.

Na seção 4.1 estão as considerações gerais para a tradução do texto, sendo que as contribuições de Berman (2013) e Pavis (2008) são a

base de referência para o trabalho. São levadas em conta as possibilidades de soluções quanto às escolhas de tradução para um texto Barroco.

Na seção 4.2, outra pesquisa aponta para os estudos de Lausberg (2004) sobre a retórica literária que se tornou importante para entender como Sor Juana valorizou esteticamente sua escrita a partir do uso das figuras de pensamento. Ao buscar um suporte teórico para a tradução das antíteses da peça teatral, encontradas e selecionadas em excertos de *Amor es más Laberinto*, a solução foi organizar um esquema dentro do que Lausberg propõe como classificação.

Na seção 4.3, encontram-se os excertos do texto onde são comentados os pormenores sobre as escolhas de tradução das antíteses para a língua portuguesa; cada exemplo está relacionado lado a lado, texto de partida e texto de chegada, seguido de comentários sobre a tradução.

Nos anexos, convidamos o leitor a encontrar algumas curiosidades citadas ao longo da tese, como a “Oração Fúnebre” de Octavio Paz, por ocasião dos festejos da morte de Sor Juana, entre outras contribuições para enriquecer o estudo da tese.

O ato de traduzir permite que o texto seja apreendido e que abra um leque de possibilidades para a pesquisa no campo da tradução. *Amor es más laberinto* é um texto generoso, pois propicia ao leitor o mesmo prazer depois de tantos séculos e permite ao tradutor a pesquisa e a prática interligadas, além da possibilidade de ser encenado.

O Século de Ouro, período ao qual Sor Juana pertenceu, ainda esconde muitos textos sem tradução, não só dessa escritora, mas de muitos outros autores que sob a capa do pó repousam longe da vista. Por

isso a importância de se pesquisar e traduzir, pois estes textos provavelmente só serão lidos por um público de língua portuguesa por meio da tradução.

Assim, espera-se ao elaborar a tese que envolve a tradução e seus comentários, realizar uma análise especialmente sobre a dificuldade de traduzir as figuras antíteses desde um texto que permite uma leitura multidisciplinar como os aspectos da história, do teatro, da tradução, da literatura, da linguística, entre outros aspectos desenvolvido durante a peça.



## CAPÍTULO 1: SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ E SUA OBRA. A VIDA É UM LABIRINTO

*Quién será más de culpar  
aunque cualquiera mal haga:  
¿La que peca por la paga,  
o el que paga por pecar?  
(Sor Juana)*

Este capítulo introduz o leitor no mundo de Sor Juana, é um convite para seguir as pisadas e apropriar-se um pouco da atmosfera que ela respirou. Os lugares onde ela habitou, como a fazenda do avô, o palácio da corte e o convento, foram diversos e como um labirinto, sabe-se a porta de entrada mas não se sabe se há uma saída.

Esses ambientes, antitéticos entre si, e a diversidade de pessoas com as quais ela conviveu, ressaltam como as experiências interpessoais somaram para a estética literária, que será discutida no capítulo dois dessa tese. Sem dúvida, tudo isso contribuiu e fez parte da formação intelectual e pessoal de Sor Juana. Foram escolas da vida que formaram uma das escritoras e intelectuais mais importantes do período barroco colonial hispano-americano.

Ela, após sair da corte e se tornar uma freira, continuou a escrever e se tornou uma escritora reconhecida ainda em vida, além das fronteiras do vice-reinado do México e das Américas, a sua fama foi ultramar. Ademais, teve sua obra publicada em Madri, ainda em vida.

O capítulo traz ainda, como interesse especial para o leitor e pesquisador brasileiro, um mapeamento completo das obras de Sor Juana traduzidas para o português do Brasil e de seus tradutores.

Também oferece informações sobre as traduções realizadas em outras línguas de algumas de suas obras.

O trabalho prévio de pesquisa e de preparação e planejamento para efetuar a tradução de um texto do período Barroco são necessários como elementos de reflexão, a fim de que na prática as possibilidades de tradução para *Amor es más Laberinto* sejam mais visíveis e as escolhas de tradução das passagens em que as antíteses são encontradas se tornem menos problemáticas.

### **1.1 Apresentação de Sor Juana Inés de La Cruz, a Décima Musa**

Nasceu em 1651 como Juana de Asbaje y Ramírez de Santillana, no México, e veio a falecer em 1695, com 44 anos, como Sor Juana Inês de la Cruz. Ao ingressar no convento de São Jerônimo e professar os votos eternos como freira, tomaria esse nome religioso, escreveria sua obra literária e teria um lugar reservado no Olimpo das letras hispano-americanas.

A sua vida e feitos são considerados excepcionais para o tempo em que viveu, pois se destacou em diversas áreas que eram do domínio de homens. Além de ser freira, escritora, administrar as contas do Mosteiro de São Jerônimo como contadora, e manter sempre uma relação social com as pessoas que a visitavam no convento, porque desejavam “conhecer uma pessoa tão notável”, para conversar e trocar ideias, também cuidava de sua família gerenciando as finanças pessoais.

O frontispício de *Inundación Castálida* (1689), na publicação em Madri, tinha a inscrição de Décima Musa e Fênix da América, um vaticínio de como ela seria lembrada posteriormente. Sem dúvida, ela fez jus ao nome porque foi singular na produção literária, já que foi e

continua sendo considerada uma poetisa de renome e representativa do período barroco hispano-americano e de acordo com Paz: “no solamente es la figura más alta de la poesía colonial hispano-americana sino que es también uno de los espíritus más ricos y profundos de nuestras letras” (PAZ, 1989, p.21).

Sor Juana caminhou com desenvoltura por um longo período entre diversos espaços e entre mundos bastante antagônicos, como o sacro e o profano, o que pode ser observado como um movimento dialético e constante, traduzido em um movimento antitético.

Nota-se, em sua obra literária, o cuidado para não cair em desgraça diante das autoridades, tanto civis como eclesiásticas, pois ela tinha sua própria opinião formada a respeito de temas considerados como tabus ou heresias pela Igreja Católica. Long (2008) desenvolveu um artigo que discute amplamente esta relação cuidadosa de Sor Juana:

Sor Juana intentaba evitar así aquellos “ruidos” con la Inquisición, produciendo una obra poética y dramática inmensa, y escapándose de temas teológicos, excepto cuando la obligaban: “...pues una herejía contra el arte no la castiga el Santo Oficio, sino los discretos con risa y los críticos con censura” (Obras completas IV 443-444) (LONG, 2008, p. 566).

Assim, Sor Juana ao escrever utilizava temas extraídos dos mitos gregos, os mesmos de Ovídio nas *Metamorfoses*, evitando os teológicos, pois corria menos risco de cair no desagrado civil e religioso. Também procurava não descuidar dos seus deveres religiosos, cumprindo suas obrigações monásticas, já que não era fácil manter uma vida dupla, de freira e escritora.

Um exemplo de como Sor Juana trabalhava com temas “perigosos” de sua época era a forma como inseria também temas da cultura e tradição africana, pois as pessoas de etnia africana eram alvo de perseguição por parte da igreja Católica e muito especialmente por parte do Padre Nuñez, confessor de Sor Juana. A perseguição, em 1600, acontecia principalmente devido à estranheza que os espanhóis sentiam diante das tradições culturais praticadas pelos africanos, tanto os descendentes como os escravos (LONG, 2008, p. 577).

Um exemplo dessa perseguição é o decreto de lei no México proibindo em determinados horários a manifestação pública de danças e cânticos africanos:

Durante la primera mitad del siglo XVII, los negros comenzaron a reunirse en las calles de la Ciudad de México, interpretando sus danzas tradicionales y dándoles tanto escándalo a los españoles y criollos que al final el virrey Luis de Velasco decretó en 1609 la restricción de esta práctica en las plazas públicas entre las horas de mediodía y las seis de la tarde (LONG, 2008, p. 567).

O Padre Nuñez desaprovava as danças e músicas praticadas pelos africanos, e isso fica em evidência na cartilha didática escrita por ele e intitulada “Cartilla de la doctrina religiosa, dispuesta por uno de la Compañía de Jesús para dos niñas, hijas espirituales suyas, que se crían para monjas y desean serlo con toda perfección” (LONG, 2008, p.576). Nela o Padre abordava diversos temas e utilizava o método do diálogo mantido entre mestre e discípula sobre o que era conveniente para uma cristã, desenvolvia ideias de certo e errado, por exemplo, não era

proibido o teatro e a música, desde que não tivesse cenas consideradas “imorais” dentro do conceito da época.

E Sor Juana estava ciente das restrições do decreto e da cartilha, mas mesmo assim inseriu os elementos da cultura africana em sua obra, e um exemplo disso são os *villancicos*<sup>4</sup> em que “Los personajes africanos aparecen en todos los villancicos tempranos de Sor Juana, a partir de 1676 a 1680” (LONG, 2008, p. 573). Ainda de acordo com Long, quando a situação de vigilância acirrava, Sor Juana diminuía o uso de personagens negros em seus *villancicos*, mas nunca deixava de colocá-los (LONG, 2008, p. 572). E para que o efeito desse ato seja apreciado, apresentamos um exemplo de como era feito: ao mesmo tempo em que evidencia as canções e danças afros, também homenageia a São Pedro Nolasco, padroeiro dos cativos e santo espanhol católico, equilibrando o santo e o marginal na mesma letra. Nota-se assim, em sua obra literária, o cuidado para não dar margem à acusação de heresia pelas autoridades eclesiásticas, e de distanciamento dos deveres monásticos.

A los plausibles festejos  
que a su fundador Nolasco  
la Redentora Familia  
publica en justos aplausos,  
un Negro que entró en la Iglesia

---

<sup>4</sup> Villancicos são pequenas canções, e conforme a explicação: “El villancico, tal como fue desarrollado en Nueva España en el siglo XVII, era un espectáculo barroco pre-operático representado en el atrio o patio de una catedral. Empleando vestimentas, escenario, danza, música y a veces maquinaria, los juegos de villancico constan de nueve piezas individuales de música tradicional sencilla, con letras escritas para celebrar a un santo o a la Virgen María. Fueron realizados durante los matinés, y la última canción del juego era con frecuencia el preludeo a la Misa.” LONG, Pamela. In: “*Ruidos con la inquisición*”: los villancicos de Sor Juana. Destiempos. México, Distrito Federal I Marzo-Abril 2008 I Año 3 I Número 14 I Publicación Bimestral Dossier: Virreinos. p.570. Disponível em: < <http://migre.me/sEDJI> >. acesso em 20 dez 2015.

de su grandeza admirado,  
 por regocijar la fiesta  
 cantó al son de un calabazo:  
 Puerto rico —Estribillo  
 ¡Tumba, la-lá-la; tumba, la-lé-le;  
 que donde ya Pilico, escrava no quede!  
 ¡Tumba, tumba, la-lé-le; tumba, la-lá-la  
 que donde ya Pilico, no quede escrava!<sup>5</sup>

Long ressalta que “Núñez se opndría a que una de las monjas bajo su cargo conociera o escribiera o participara en obras pseudo-religiosas, en las cuales las indecencias de unos bailes africanos o indios se glorifican en un final culminante” (2008, p. 577). Assim, é possível imaginar a atitude do Padre Nuñez quando soube que Sor Juana tinha escrito uns *villancicos* em que as danças africanas ficavam em evidência e as falas, com suas distintas variações, eram mantidas e dignificadas, até porque ele mesmo tinha escrito a respeito do uso de temas profanos em letras com fins sacros<sup>6</sup>.

A ousadia de Sor Juana na escrita foi além do esperado, pois ademais de colocar os versos com as variações sociolinguísticas, ela menciona *Puerto Rico*, uma dança dos escravos, e incita o povo a

---

<sup>5</sup> Letra do Villancico disponibilizada em: GARFIELD, Evelyn Picon,. Las literaturas hispánicas: Hispanoamérica. Introducción a su estudio. Evelyn Picon Garfield,Iván A. Schulman. Detroit. Wayne State Universitate Press. 1991. Disponível em: <<http://migre.me/sECtL>>. acesso em 20 dez 2015.

<sup>6</sup> Long apresenta em seu artigo o trecho da Cartilha do Padre Nuñez sobre os *villancicos* com elementos profanos: “Núm. 311. —Pues Padre, yo he oído decir a hombres doctos que lo que se prohíbe es cantar cosas indecentes, pero ¿letras sagradas no se pueden cantar? —Señora, lo que yo sé es que letras por sí están prohibidas, lo que he leído y puede leer es que su santidad manda que en las misas cantadas, vísperas y maitines, nada se puede cantar fuera de oficio porque es pervertir el orden de nuestra madre la Iglesia que en materia de ritos, ella sólo puede hacer resolución decisiva”. LONG, Pamela. In: “*Ruidos con la inquisición*”: los *villancicos* de Sor Juana. Destiempos. México, Distrito Federal I Marzo-Abril 2008 I Año 3 I Número 14 I Publicación Bimestral Dossier: Virreinos. p. 577. Disponível em: <<http://migre.me/sEDJI>>. acesso em 20 dez 2015.

dançar. Sua escrita, como se pode perceber, foi um avanço no pensamento literário, como neste *villancico* a seguir, em que o lamento da escrava é sentido nos versos e falas:

¿Vesme, alcino, que atada a la cadena  
De amor, paso en mis hierros aherrojada  
mísera esclavitud, desesperada  
de libertad y desconsuelo ajena?<sup>7</sup>

Por esses exemplos, entre tantos outros, é que se afirma que ela viveu em um período da história colonial hispano-americana peculiar, porque o poder espanhol estava consolidado nas colônias; a entrada e saída de vice-reis era comum, a inquisição vigiava a sociedade da época e faltavam oportunidades de estudo e escolhas às mulheres.

Sabat de Rivers afirma que “La vida y obra de Sor Juana es un proceso largo y doloroso, es una búsqueda de esas vertientes de su personalidad doblemente ‘colonizada’ de mujer y de criolla” (SABAT DE RIVERS, 2005, p.82). Sor Juana se dava conta dos poucos espaços em que podia transitar com o mínimo de independência, o que certamente gerava nela uma angústia, percebida por diversas vezes em sua escrita. Ela estava sempre de sentinela.

Sor Juana seria uma exceção do período, porque recebeu um reconhecimento em vida, apesar de incipiente: teve sua obra publicada. Mas, sua fama póstuma foi maior. Sem nunca ter pisado na Espanha, ela figura lado a lado de espanhóis consagrados pelas letras como Cervantes, Lope de Vega, Calderón de La Barca, Quevedo, Góngora, entre outros, na galeria dos escritores do Século de Ouro Espanhol.

---

<sup>7</sup> Letra do *villancico* disponível em: <<http://migre.me/ufNpn>>. Acesso em 14 jun. 2016.

As mulheres na época das colônias não tinham praticamente nenhum direito adquirido e a educação formal era impensável para elas, por isso Sor Juana soube aproveitar muito bem as ocasiões que teve de estudo e aprendizagem. O domínio do Império Espanhol durante os séculos XVI e XVII, nominado na história como o período do Século de Ouro, de acordo com Jones (2009, p. 17) também foi o apogeu das letras hispanas, assim como das artes em geral em todo o reino da Espanha.

O período Barroco, inserido no período áureo espanhol como representante mor, acabou por se estender às colônias à época e assim gerou uma relação em mão dupla onde certamente ambos se beneficiaram: “España influyó decisivamente en la vida de sus dominios americanos. América por su parte iría tener un inmenso efecto en el destino de España” (JONES, 2009, p. 19). Porém, nessa época, mesmo em lugares geográficos diferentes, havia algo em comum: em todo o apogeu espanhol não houve nenhum espaço significativo para a mulher habitante das colônias como a que estava na Península ibérica.

Assim restou às mulheres, muitas vezes, a busca das margens como expressão artística — a pintura, a tapeçaria dos bordados em tapetes ou a escrita mística — a exemplo de Artemisia Gentileschi (1593-1653), que foi uma pintora barroca e teve seu talento reconhecido, porém limitada quanto ao que podia e como devia pintar. Ainda se tem notícias de outras freiras escritoras e reconhecidas, como a alemã Hildegard von Bigen (1098-1179), mas sempre qualquer atividade intelectual era exercida sob a vigilância masculina de um clérigo, um marido, um pai e o próprio Jesus.

Na época em que Sor Juana viveu, era certo o fato de que as mulheres não tinham nenhum direito civil; e se por acaso manifestassem

qualquer tipo de pensamento considerado inapropriado, isso já seria motivo suficiente para repreensões ou uma acusação perante um tribunal eclesiástico. Sor Juana manteve um constante equilíbrio entre o que ela realmente pensava e suas atitudes. Viveu equilibrando-se em uma corda bamba.

Quando a mulher tinha acesso à educação era em situações específicas, como nos descreve Sabat de Rivers (2005):

No hay duda de que las mujeres de la clase alta, durante el Siglo de Oro de la literatura escrita en español, tanto en España como en América, fueron las privilegiadas del sexo femenino que tuvieron acceso a la instrucción y cultura que la época podía ofrecerles, aunque las posibilidades a su alcance estuvieron muy por debajo de las que se les ofrecían a los varones (SABAT DE RIVERS, 2005).

Mas não para Sor Juana que desde criança procurou estratégias próprias para adquirir conhecimentos e, mais tarde, quando jovem, tanto na corte como no convento, obteve um acesso maior a conhecimentos científicos e culturais, algo inesperado para uma mulher do período colonial, pois as preocupações femininas deveriam ser outras. A Corte, assim como o Convento, foi um lugar privilegiado para o acesso a livros, novidades da Europa, etc. A liberdade desfrutada por ela na escrita também era inusitada durante o período colonial hispano-americano porque foi autora tanto de obras sacras quanto de profanas, conforme já mencionado.

Sor Juana discorre no texto *Respuesta de la poetisa a la muy ilustre Sor Filotea de la Cruz* sobre seus parcos estudos formais; sobre a Gramática afirma: “creo no llegaron a veinte las lecciones que tomé”;

essa declaração demonstra as poucas e valorizadas aulas formais recebidas, já que as cita como apologia pessoal.

A Europa saía do Renascimento; já sopravam novos ventos culturais, científicos e intelectuais, por exemplo: Descartes publicou seu *Discurso do Método* em 1637, quase vinte anos antes de Sor Juana nascer e, mesmo assim, a Espanha vivia uma contrarreforma. (SEVCENKO, 1994, p. 79). Nas colônias hispano-americanas, onde a Inquisição ainda despertava medo, terror e fantasia da população, não era diferente. Sor Juana reflete na sua escrita um cuidado literário com o que poderia ser usado contra ela em um tribunal de fé.

Octavio Paz fala sobre as indagações de Sor Juana: “La inteligencia no le sirve para refrenar su pasión sino para ahondarla” (PAZ, 1989, p.22) e, quando fala da inteligência demonstrada por Sor Juana, destaca a admiração que ela despertava, pelo fato do quão incomum era durante o período colonial que uma mulher se expressasse com liberdade através da escrita e mostrasse também ideias próprias.

Paz mostra as indagações da freira como mais profundas do que a simples e primeira leitura podem sugerir, elas remetem a questões existenciais como vida, morte, sociedade, entre outros temas.

As reflexões filosóficas ou mesmo antropológicas demonstram um exercício constante de leituras diversas e uma reflexão pessoal: “En sus mejores momentos la poesía de Sor Juana es algo más que confesión sentimental o ejercicio afortunado de la retórica Barroca” (PAZ, 1989, p.22). É possível, para o leitor atento de sua obra, vislumbrar os próprios lampejos de Sor Juana, não somente na poesia, mas nos textos em prosa, e realizar uma leitura autobiográfica da freira.

Os fatores que aprofundaram a percepção de mundo da escritora, percebidos em sua obra literária, começaram em sua infância. Um fator importante foi a convivência, na fazenda do avô materno, não somente com a ficção literária ou as aulas a que tinha acesso, mas com a convivência da realidade cotidiana de indígenas, escravos e pessoas menos favorecidas. Elas influenciaram para um olhar “de inclusão” mostrado, por exemplo, em seus *Villancicos*, assim como nos discursos de seus personagens teatrais, como Teseu. Esse “olhar” por ser uma ideia contemporânea precisa ser considerado com reservas ao considerar a época em que Sor Juana vivia.

Na corte, o contato com pessoas de diversos lugares, ambientes e origem social exigiu uma adaptação às mais diversas regras de convivência social, e isso também lhe ampliou e possibilitou diversas experiências de aprendizagem sobre o comportamento humano e que acabariam por se refletir em sua escrita teatral. Sor Juana saiu da corte, onde tinha a proteção dos vice-reis, e ingressou no convento, onde continuou se destacando entre seus pares.

A figura a seguir mostra como estava dividido o estrato social no período colonial mexicano. Nessa sociedade Sor Juana viveu como *criolla* (crioula) e por isso ainda pode ingressar no Convento, pois era algo “permitido” ao seu status social e uma das alternativas.



Figura 01 Pirâmide da sociedade colonial do vice-reinado do México.  
Fonte: Disponível em < <http://migre.me/sE4EL> >. Acesso em 10 abril 2015.

Os espaços em que ela viveu são antagonônicos entre si – fazenda, corte e convento –, o que metaforicamente é também uma antítese e, sem dúvida, contribuíram em muito na sua formação intelectual.

Na construção de cada personagem, em suas obras de teatro, percebe-se o reflexo de suas vivências nos códigos linguísticos utilizados. As falas estão de acordo com as regras sociais vigentes, porém são ousadas, até quando se trata de um serviçal, evidenciando-se assim como a dignidade humana é resguardada.

Ao ler a peça de Sor Juana, *Amor es más Laberinto*, e que foi encenada em 1689, o que chama a atenção como um dado inédito é que

não há lugar para bastardos, para um bobo da corte ou para humilhações nos diálogos entre os personagens; até os que sofrem por amor saem conformados no final, e uma mensagem é clara: todos são importantes. Sor Juana traz uma mensagem positiva e de esperança para todos. O discurso de Teseu, no primeiro ato da peça, antecipa em um século o lema “Liberdade, Igualdade, Fraternidade” da Revolução Francesa, iniciada em 1789, e ideias como estas são frequentemente encontradas no discurso de seus personagens na obra teatral.

Não é segredo para os que leram a sua obra a constante luta interior que Sor Juana sempre enfrentou. O conflito gerado entre a vontade de adquirir conhecimento e a vontade de ser livre, para demonstrar o conhecimento adquirido, tornava a vida para ela muitas vezes um fardo.

A educação das mulheres, não somente durante o período Barroco, mas historicamente era muito diferente da destinada aos homens. A educação feminina residia basicamente em disciplinas que envolviam o domínio do lar. Viver em um tempo em que o clero, nas colônias, era regido por regras da Inquisição Espanhola e a sociedade esperava da mulher o cumprimento de papéis socialmente impostos como o casamento, a maternidade, ou a religiosidade em conventos, entre outros, impediam a Sor Juana de dedicar-se integralmente à escrita e também de exercer um pleno exercício da intelectualidade.

Sor Juana despertou o interesse de muita gente diante de uma fama que crescia a cada dia, inclusive além-mar, na corte espanhola. Seu talento como escritora, aliado à boa fama que tinha, despertaram a admiração e a curiosidade por parte das pessoas de sua época, a ponto de sua obra literária ser levada pelos vice-reis que retornavam a Espanha

e publicada em Madri em 1689.

A primeira obra publicada na Europa foi *Inundación castálida*, reedição corrigida e melhorada pela sua autora, com o título de *Poemas*, Madrid, 1690; Barcelona, 1691; Zaragoza, 1692; Valencia, 1709 (1.<sup>a</sup> e 2.<sup>a</sup> ed.); Madrid, 1714 e 1725 (1.<sup>a</sup> e 2.<sup>a</sup> ed.); e a primeira obra publicada no México, em 1680, foi *Neptuno Alegórico*.

A maioria das obras de Sor Juana foram publicadas na Espanha e no México entre 1680 e 1700: a *Carta Athenagórica*, em Puebla, México 1690; o *Auto sacramental del Divino Narciso*, no México, em 1690; o *Segundo volume das Obras*, Sevilha, 1692 (reedição, “acréscimos [...] por sua autora”); Barcelona, em 1693, e teve 1.<sup>a</sup>, 2.<sup>a</sup> e 3.<sup>a</sup> edição. Com o título de *Obras poéticas*, em Madri, em 1715 e 1725; e *Fama y Obras póstumas*<sup>8</sup>, Madri, em 1700; Barcelona, em 1701; Lisboa, em 1701; Madrid, em 1714 e 1725.

A figura 02, logo a seguir, mostra o frontispício da primeira publicação, em que o apelido de a *Décima Musa*, está escrito. Ainda é possível verificar o número sem fim de adjetivos que acompanham as informações da página, próprio do estilo do Barroco na apresentação de uma obra:

---

<sup>8</sup> Disponível em Universität Bielefeld, Digital Collections of the Library: <<http://migre.me/sE2uV>>. Acesso em 10 maio 2015.

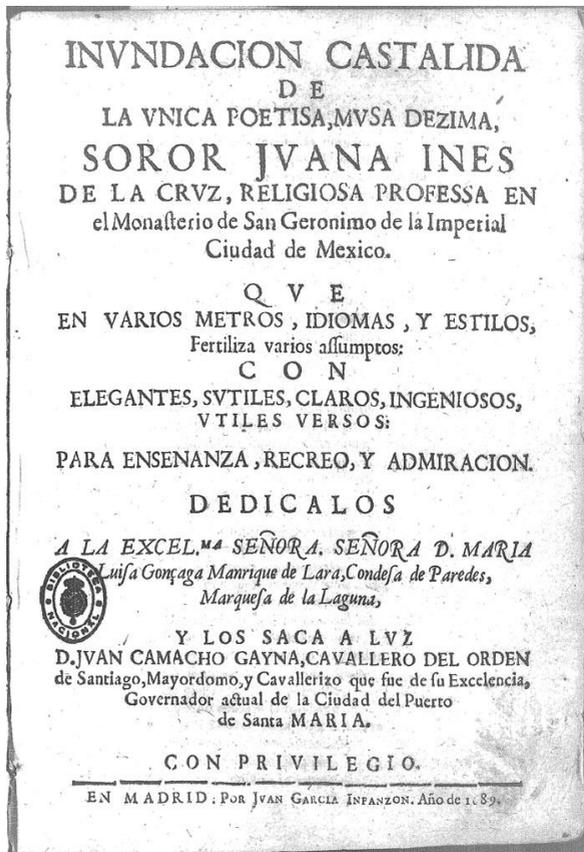


Figura 02 Frontispício da publicação em Madrid, 1689.

Fonte: Disponível em < <http://migre.me/sE2ue> >. Acesso em 10 abril 2015.

Há poucas notas sobre a vida pessoal de Sor Juana, embora a fonte mais conhecida seja a biografia escrita pelo Padre Calleja, um jesuíta residente em Madri e que nunca a conheceu pessoalmente. A tarefa biográfica foi realizada a partir dos relatos que as pessoas levavam dela, do México para a corte, além das leituras que ele fez das

obras de Sor Juana quando publicadas na Espanha, que o levaram a escrever uma biografia sobre ela (PAZ, 1990, p.13).

O Padre Calleja assinou a folha de aprovação do livro *Famas e Obras Póstumas*, publicado em Madri em 1700, após a morte de Sor Juana, e não poupou elogios à escritora ao escrever onze páginas, que, posteriormente, resultaram em uma biografia.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> No link da figura 03 tem o acesso para a leitura do texto completo do Padre Calleja.

APROBACION DEL REVERENDISSIMO  
Padre Diego Calleja, de la Compañia de Iesus.

M. P. S.

**P**Or mandado de V. A. he leído vn Libro intitulado: *Obras, y Fama Posthuma de la Madre Sor Juana Inés de la Cruz*, que pretende dar à la Estampa el Doctor Don Juan Ignacio de Castorena, y *Vrsua, Capellan de Honor de su Mag.* Y sobre assegurar, que aviendo visto, sin hallar en èl cosa que se oponga al recto sentir de nuestra Santa Fè, ò pureza de buenas costumbres, antes mucha enseñanza, que à lo espiritual añade lo discreto, y que por todo merece la licencia, que el Suplicante pide; me ha parecido, que aviendo en el Consejo muchos Señores, que à la severidad de Juezes, no les estorva el buen gusto de discretísimos Cortesanos, no serè demasadamente importuno, (y q̄ se yo si antes obsequioso) si à bueltas desta Aprobacion, les doy noticia cierta (tales son los apoyos que constarán) del principio, progressos, y fin desta Ingeniosísima Muger, que tiene al presente, por los Escritos de otros dos Tomos, llenas las dos Españas con la opinion de su admirable sabiduria. Usando, pues, desta confiança, refiero su Vida con lisa sencillez, lexos de que el gasto de las palabras me suponga desconfiado en la inteligencia del Lector: y mas, de que las ponderaciones usurpen su derecho à Poetas, y Panegyristas.

Quarenta, y quatro años, cinco meses, cinco dias,

992

Y

Figura 03 - Página 01 do texto de aprovação, escrito pelo Padre Calleja, da publicação em Madrid, 1700. Fonte: Disponível em: [Universitât Bielefeld, Digital Collections of the Library.<http://migre.me/sE2sT>](http://migre.me/sE2sT). Acesso em 10 maio 2015.

Os dados apresentados pelo Padre Calleja são considerados verdadeiros em muitos pontos, e mesmo que alguns provenham das memórias dos que conviveram com ela e que foram relatadas ao Padre, fornecem informações importantes para se ter uma visão do que foi sua vida. Paz contribui ao colocar que:

Para Calleja la vida de Sor Juana es un gradual ascenso hacia la santidad; cuando percibe alguna contradicción entre esta vida ideal y lo que dice realmente la obra, trata de minimizar la contradicción o la esquivar. La obra se convierte en una ilustración de la vida de la monja, es decir, en un discurso edificante (PAZ, 1990, p.13).

O texto *Carta Atenagórica*, escrito por Sor Juana, também contribui com dados mais concisos sobre sua vida e dão uma legitimidade ao texto de Calleja. Nos dois textos, de Sor Juana e Calleja, se percebe, entre outros atributos, a elegância em discutir pontos considerados polêmicos, como uma característica de Sor Juana e do período barroco.

O Padre Calleja, primeiro biógrafo de Sor Juana, é discreto quanto às conjecturas, e coloca Sor Juana como uma mulher em busca da espiritualidade, sempre em ascensão. No contraponto está o escritor alemão Ludwig Pfandl (PAZ, 1990, p.13) o qual levanta uma polêmica em seu livro *Sor Juana Inés de la Cruz, La Décima Musa de México* ao sugerir indícios de uma postura com fortes traços de masculinidade em Sor Juana, como forma de explicar a escrita e a forma de ser de Sor Juana, o que leva também a uma conjectura de lesbianismo sobre a freira. Octavio Paz mostra a fala de Pfandl a respeito de Sor Juana:

Influido por el psicoanálisis, descubre en Sor Juana una fijación de la imagen paterna, que la lleva al narcisismo: Sor Juana es una personalidad neurótica, en la que predominan fuertes tendencias masculinas (PAZ, 1990, p.13).

Assim Paz, que também discute sobre o tema em sua obra, contradiz Pfandl e faz uma apologia à poetisa ao classificar as informações publicadas pelo alemão como maliciosas e insinuantes.

Paz (1990, p. 285) também se refere à amizade de Sor Juana com María Luisa, a Condessa de Paredes, esposa do vice-rei do México. Ele discorre sobre a amizade das duas mulheres, em que apenas se limita a justificar como uma relação de pessoas solitárias e intelectuais em um meio dominado pelos homens sem insinuar uma relação erótica. É importante notar que, de acordo com Paz:

es notable que la crónica de tres siglos de virreinato no contenga historias escandalosas sobre las virreinas. Así, el excedente libidinal no podía invertirse en un objeto del sexo contrario. Había que substituirlo por otro objeto: una amiga. Transposición y sublimación: la amistad amorosa entre Sor Juana y la condesa fue la transposición; la sublimación se realizó gracias y a través de la concepción neoplatónica del amor - amistad entre personas del mismo sexo. Estas relaciones, exaltadas y codificadas por la poesía, correspondían perfectamente tanto a las necesidades psíquicas de las dos mujeres como a su rango social. Si el amor era la otra nobleza, el amor-amistad platónico era aún más noble y heroico. (PAZ, 1990, p.287).

Paz reconhece a grande amizade das duas, objeto das mais diversas sondagens e discussões, mas defende o fato de que o platonismo inerente a Sor Juana se inseria na “tradição escolástica”, e

acrescenta que nela o platonismo cumpriu uma função importante: “Sin el estricto dualismo platónico sus sentimientos y los de María Luisa se habrían convertido en aberraciones” (PAZ, 1989, p.144). O que, por parte de Paz, encerra o assunto.

O fato é que Sor Juana Inés de la Cruz dedicou à condessa María Luisa diversos poemas, e foi a própria condessa quem reuniu os escritos de Sor Juana, transportou-os e os publicou em Madri sob o título *Inundación castálida* (1689). Depois do retorno de María Luisa à Espanha elas nunca mais voltariam a se ver. Maria Luisa permaneceu de 1680 a 1686 no México e durante esse período foi notória a amizade entre as duas.

Outros autores irão questionar desde a postura, a sexualidade e o pensamento de Sor Juana, entre eles está a escritora Mónica Lavín (2009), autora do livro *Yo, La Peor*, publicada pela editora Grijalbo, um romance histórico em que faz uma leitura de gênero da obra em geral e da postura de Sor Juana, e insinua indícios de uma relação sáfica tendo por base os poemas dedicados a sua amiga María Luisa.

A cineasta argentina María Luisa Bemberg, diretora do filme argentino *Yo, La peor de todas*<sup>10</sup> (1990), homônimo do livro de Lavín, segue a mesma linha de pensamento e reafirma a leitura no longa dirigido por ela.

O ensaio de Ludmer (1984) titulado “Las tretas del débil” desenvolve a ideia de que Sor Juana, em sua escrita e vida, teceu uma

---

<sup>10</sup>Ano: 1990. Protagonistas: Assumpta Serna - Dominique Sanda - Héctor Alterio - Lautaro Murúa - Graciela Araujo Alberto Segado - Gerardo Romano - Franklin Caicedo - Hugo Soto. Gênero: Drama. Diretor: María Luisa Bemberg. Roteiro: María Luisa Bemberg - Antonio Larreta - Baseado em *Las Trampas de la Fe* de Octavio Paz. Blog de María Luisa Bemberg. Disponível em< <http://migre.me/sE2vj>>. Acesso em 20 out.2015.

estratégia de sobrevivência em um meio hostil à mulher e, ainda por cima, à escritora; o fato é que sua pluma demonstrava em relação a seus superiores uma dependência estratégica.

É notório que durante muito tempo ela gozou de uma liberdade para a escrita, mas em diversos aspectos era vigiada, pois, seus escritos estavam submetidos à vontade de seus superiores religiosos e civis.

Auto-negar sua condição de mulher e independência pode ter sido uma forma encontrada para realizar sua própria vontade; então, o que parece fraco nada mais é do que a força que teve para buscar autonomia. Uma situação antagonica em sua vida, em que o aparentemente fraco se torna o forte.

Após esse precoce “boom” latino-americano na Espanha, Sor Juana foi relegada ao esquecimento (PAZ, 1999, p.13), assim como a maioria dos poetas do período Barroco. Durante um longo período, entre meados do século XVIII até o final do XIX, não se falou sobre ela ou sua obra e somente em 1910 houve outra onda de interesse por Sor Juana e Amado Nervo (1870-1919), escritor e poeta mexicano, que também publicou uma biografia baseada em escritos que coletou sobre ela.

De acordo com Sabat de Rivers (2005), houve mais tarde o interesse por revisitar a obra de Sor Juana: “Quién primero intentó descifrar los problemas bibliográficos tocantes a éstas y otras ediciones primitivas, de los siglos XVII y XVIII, fue Pedro Henríquez Ureña; continuaron Dorothy Schons y Hermilo Abréu Gómez” (SABAT DE RIVERS, 2005, s.p.).

A Professora Dorothy Schons, da University of Texas at Austin, EUA, conforme Alatorre (1986), publicou um artigo em 1926,

fundamental para os estudos sobre a freira, onde discutia os três mistérios que cercavam Sor Juana “por qué se metió en un convento; cómo se llamaba antes de hacerse monja; y por qué, estando en plena actividad y rodeada de fama, de pronto colgó la pluma y no escribió más.” (ALATORRE, 1986, s.p.). Assim, ela deu partida a uma longa discussão entre críticos sobre os motivos da ida ao convento e o não casar-se de Sor Juana, e com isso Schons contribuiu muito para promover a pessoa e a literatura da escritora mexicana para a língua inglesa. De acordo com Schmidhuber de la Mora (2012), Schons foi a primeira estudiosa de Sor Juana nos Estados Unidos.

No século XX o trabalho de Schons foi o marco inicial que inspirou Octavio Paz a escrever *Sor Juana Inés de La Cruz o Las Trampas de la Fé* (1982 1.ed.), traduzido por Wladir Dupont, do espanhol para o português brasileiro, como *Sóror Juana Inés de La Cruz - As Armadilhas da Fé* (1998), editora Mandarim. Nos Estados Unidos a Harvard Press University em 1988 publicou o mesmo com o nome de *Sor Juana or, the traps of Faith*, com tradução de Margaret Sayers Peden, e na França foi publicado pela editora Gallimard na coleção Collection Bibliothèque des Idées, em 1987 como *Sor Juana Inés de la Cruz ou Les pièges de la foi*, traduzido por Roger Munier, do espanhol para o francês. Este livro é uma das obras mais completas conhecidas sobre a freira no mercado editorial brasileiro, apesar de estar com edição esgotada.

O livro de Octavio Paz, com traduções ao inglês, francês e português, trouxe novamente à cena a escritora e algumas polêmicas que ela desperta. Paz realiza um minucioso trabalho de pesquisa e contempla as fases da vida de Juana Inés de la Cruz:

Mi libro no es el primero sobre Sor Juana ni será el último. La bibliografía sobre su persona y su obra cubre tres siglos y se extiende a varias lenguas, aunque todavía nos falta el previsible estudio de algún erudito japonés (PAZ, 1990, p. 12).

A obra de Paz é um imenso dossiê realizado a partir da infância até a morte e a obra literária de Sor Juana, uma leitura essencial para qualquer estudioso sobre ela. No mesmo livro Paz, irá citar o nome das pesquisadoras de Sor Juana e o mais interessante é que todas são mulheres:

Las últimas en llegar fueron las mujeres. Pero han reparado el retraso con entusiasmo: Dorothy Schons, Anita Arroyo, Eunice Joiner Gates, Clara Campoamor, Elizabeth Wallace, Gabriela Mistral, Luisa Luisi, Frida Schultz y otras. A este grupo se han unido recientemente Georgina Sabat de Rivers y Margarita López Portillo. A la última le debemos, además, una obra que merece reconocimiento: el rescate y la reconstrucción del claustro de San Jerónimo (PAZ, 1990, p. 12).

Jean Franco (1994, p.13), escritora dedicada aos estudos teóricos pós-coloniais, também dedica um de seus ensaios a Sor Juana; escreve sobre a posição da mulher durante o período colonial no México. Um exemplo que ela cita sobre como a mulher era vista nesse período está no trecho de uma carta enviada por um juiz mexicano para um amigo de Sevilha, em 1529, em que aconselha o amigo sobre o que “exportar” para as colônias: “si debes enviar mercancía, envía mujeres, pues constituyen el mejor negocio en este país”; com a colonização em

expansão e os assentamentos de colonos, a ideia era fundar povoados, e para isso a mulher era essencial.

Um século e meio depois e a mulher continuava em desvantagem e sendo vista para cumprir o papel de esposa e mãe, ou freira, o esperado para elas. Não havia como ser divergente nessa época de uma forma muito exposta, por isso mesmo com a falta de oportunidades, tanto intelectuais como financeiras, que impossibilitavam o empoderamento da mulher, Sor Juana fez o melhor que podia com a ferramenta que tinha à mão, a escrita, e grava e insere a valorização da mulher na sociedade pelas letras.

Franco (1994) destaca um fator importante sobre Sor Juana, dentre outros: a estratégia que ela desenvolveu para ter seu espaço próprio como escritora, o que demonstra a consciência que tinha de sua própria identidade e lugar na sociedade “estriba en que defendió la racionalidad de las mujeres” (1994, p.15), e pela escrita Sor Juana soube aproveitar bem as oportunidades que teve.

Assim, a entrada no convento tornou-se uma opção de vida e foi vista como uma oportunidade para ter acesso a mais instrução, pois, de acordo com Franco, foram as instituições religiosas que mais fizeram pela educação da mulher ou que “produjo una cultura femenina” (FRANCO, 1994, p.14). Naturalmente os estudos tinham currículos diferentes quando se tratava de homens e mulheres.

Atualmente existem muitos estudiosos de Sor Juana, embora se concentrem mais no México, por razões óbvias, e nos países de fala hispana; porém, são raros em países de fala portuguesa.

## 1.2 A Vida de Sor Juana no México

Sor Juana nasceu e viveu durante sua infância e parte de sua adolescência em San Miguel Nepantla, uma cidadezinha marcada pela agricultura, aos pés dos vulcões Popocatepelt e Iztaccíhuatl, no estado do México. Nasceu em uma fazenda, na casa do avô materno; nela habitavam a mãe, suas irmãs, o padrasto, os empregados e indígenas. Neste universo plural ela cresceu e se desenvolveu até ir para a corte mexicana.

O contato com os que permaneciam na fazenda e arredores, sem dúvida, foi enriquecedor em termos culturais e deve ter sido o lugar em que ela aprendeu Nahuatl, ao estar em contato com o povo da terra, fato que iria refletir mais tarde em sua literatura. Embora Paz advirta que “sus obras fueron escritas no para el tablado público sino para la corte virreinal y los palacios de la aristocracia” (PAZ, 1990, p. 433), discordo desta proposição, em parte, porque encontramos entre elas as mais diversas linguagens e público alvo. Sor Juana sabia quem era o público a quem se dirigiam suas peças. Cabe como exemplo a peça *Amor es más Laberinto*, que de fato foi sob encomenda para a encenação na corte, e por isso algumas falas são de um espanhol castiço, mas os serviços da peça já aparecem com outra variação nas falas. Por isso é importante a leitura dos *villancicos*, como forma de comparar a estética literária de cada gênero elaborado por Sor Juana.

A partir dos estudos de Paz (1990), deduzimos que ela teve uma infância considerada feliz, embora a paternidade de Sor Juana tenha gerado especulações. Era um inconveniente ter uma origem social pobre ou ainda de paternidade duvidosa e isso em algum momento deve ter causado um desconforto, especialmente quando potencialmente ela

poderia se casar em uma sociedade em que saber a origem era importante.

Aos quinze anos saiu da casa materna e nunca mais voltaria. Ela foi para a corte na capital do vice-reinado da Nova Espanha, no México, como dama de companhia durante a estada da vice-rainha Leonor Carreto, Marquesa de Mancera (1616-1673), entre 1664 a 1673, morreu no México após terminar o período do vice-reinado de eu marido em Veracruz no caminho a Espanha.

Após um período na corte, ingressa no Convento das Carmelitas Descalças e, por não suportar a austeridade, fica por pouco tempo, e muda-se para o Mosteiro de São Jerônimo, o convento onde viveria até a sua morte. Nesse mosteiro ela professou os votos perpétuos e tornou-se uma escritora não só profícua como reconhecida internacionalmente.

Do seu tempo na corte, sabe-se que ela foi respeitada e desfrutou da amizade pessoal das esposas dos vice-reis - tanto a Marquesa de Mancera como a Condessa de Paredes foram protetoras e mecenas de Sor Juana - o que facilitou muito o acesso às informações sobre o mundo, a literatura e as artes em geral, colaborando para sua aprendizagem intelectual.

A vida na capital propiciou a convivência com as diferentes relações sociais que uma corte representava e isso lhe gerou um conhecimento maior a respeito destas, algo que a ajudaria mais tarde a equilibrar sua vida religiosa e, ao mesmo tempo, conviver com a aristocracia local durante os anos de vida monástica.

Schons (1926) elucida que Sor Juana, ao se deparar com decisões que precisava tomar, como casar-se ou ir para um convento, optou por professar os votos religiosos e sair da Corte. Ela teve, em algum

momento, a felicidade de escolher o que faria, dentre as poucas opções que tinha à disposição, e isso se comenta a partir das entrelinhas do texto *A Carta Atenagórica*. Na prática, podemos afirmar, depois de ler e pesquisar Paz e Schons, que ela fez uma escolha: preferiu o convento ao casamento, e um dos motivos é que os deveres matrimoniais da época não permitiriam que ela realizasse a sua ambição literária.

No caso das filhas que não se casavam, a solteira ficava em casa para tomar conta dos pais idosos, e isso também a estigmatizava como a “solteirona”. Nisto vemos uma questão de gênero que pode ser uma vertente deste estudo, como as mulheres escritoras, independentes intelectuais, como Sor Juana, eram avaliadas diante de parâmetros sociais e de cultura vigentes na época do período colonial.

Sor Juana, sendo jovem, intelectual e bonita, não teria demorado a encontrar um casamento; porém, esses atributos, sem os títulos de nobreza ou dotes econômicos desejados para um casamento, além da paternidade duvidosa, eram marcas que dificilmente convenceriam para um casamento com um nobre da corte do vice-reino. Vale lembrar que no Século XVII as aparências eram valorizadas e o dote da noiva, assim como sua procedência, também eram importantes.

Por fim, ela acaba por desenvolver atividades quase impensáveis para uma mulher de sua época, como a escrita, com uma vasta produção intelectual.



Figura 04 – Juana de Asbaje y Ramírez de Santillana na Corte<sup>11</sup>.  
 Fonte: Disponível em: <<http://migre.me/sE2vO>>. Acesso em dez 2015.

No Convento, Sor Juana irá se dedicar plenamente a sua paixão literária e escrever obras que seriam representadas nos mais diversos espaços, desde peças teatrais, autos sacramentais, poesias, *villancicos* e até tratados filosóficos, como a *Carta Atenagórica*.

Sor Juana foi autora de inúmeras obras, tanto sacras como profanas, e incursionou pela prosa e poesia. Muitas delas ainda são

---

<sup>11</sup> Retrato pintado na Corte, em 1666, quando Sor Juana tinha 15 anos. Fonte: Disponível em: <<http://migre.me/sE2vO>>. Acesso em dez 2015.

conservadas atualmente e reeditadas de tempos em tempos, mas se sabe que ainda há uma vasta parte dada como extraviada.<sup>12</sup>

La obra de Sor Juana consta de 211 obras profanas (incluyendo las comedias, los Enigmas, Primero Sueño y las varias cartas); y de 267 obras religiosas. Esta obra tan rica y variada —como indica Jean Michel Wissmar— constituye un verdadero espejo de Nueva España (LAVÍN, 2011, p.17).

A produção literária foi profícua, ora por encomenda, ora por prazer, mas sempre escreveu sob uma vigilância política e religiosa, exercida pelos seus superiores monásticos. Mas, a pena de Sor Juana, ao melhor estilo barroco, encobria muitos de seus pensamentos políticos e filosóficos, encontrados em poemas como *Primer Sueño*, por exemplo, ou na *Carta Atenagórica*.

Ela teve habilidade para usar a métrica, a rima, e o ritmo, pois se encontram versos desde as redondilhas, romances, silvas até os sonetos. Na sua obra poética se destacam: *Primer Sueño*; *Neptuno*, diversos poemas, sonetos, sem contar sua profícua lírica, que são alvo de estudos e discussões até hoje; na construção de versos sacros encontramos os autos sacramentais e entre eles os mais conhecidos são *El cetro de José*, *El Martir del sacramento* e *El Divino Narciso*.

No teatro, conforme já mencionado anteriormente, escreveu somente duas comédias teatrais, consideradas profanas: *Los Empeños de una Casa* e *Amor es más Laberinto*, esta última objeto de estudo desta tese.

---

<sup>12</sup> Supõe-se que no *Monasterio del Escorial*, na Espanha, haja obras de Sor Juana, perdidas no meio dos arquivos reais.

Os textos em prosa e de cunho filosófico e religiosos, *Carta de Sor Filotea de la Cruz*, *Carta Atenagórica*, *Los ejercicios de la Encarnación*, *Ofrecimientos del Rosario*, *Respuesta a Sor Filotea*, são destacados por conter pensamentos teológicos e características autobiográficas, considerados importantes para entender e conhecer um pouco da vida pessoal de Sor Juana.

Escreveu *Villancicos* ou cânticos, com fins didáticos, religiosos ou de louvor a alguma santidade ou pessoa, mas em geral são todos de cunho religioso, para serem entoados em ocasiões festivas, muitos especialmente encomendados pelas igrejas ou autoridades e que já fizeram muito sucesso em solenidades e datas festivas; desses ficaram muitos registros conservados até os dias de hoje (PLANCARTE, 1952, p.xviii).



Figura 05 – Sor Juana Inés de la Cruz no Convento de São Jerônimo - 1750.13  
Fonte: disponível em: <<http://migre.me/sE0PP>>. Acesso em 20 dez 2015.

Seu mundo foi marcado pela vasta biblioteca que possuía, seus instrumentos de música e física, a escrita e, acima de tudo, a vontade de saber e de aprender, em contraponto a uma época marcada por uma rejeição a tudo que representasse desconstrução da fé católica.

---

<sup>13</sup> Esta foto está disponível em <<http://migre.me/sE0V8>>. (2015). O retrato foi pintado por Miguel Mateo Maldonado y Cabrera (1695-1768), pintor autóctone mexicano. Exposto no *Museo Nacional de Historia* en el Castillo de Chapultepec, México. Informação disponível em: <<http://migre.me/sECpC>>. Acesso em 10 outubro 2015.

Os versos “yo no estimo riquezas ni tesoros... sino conocimiento...” (*O.C.*, t. I, 1951, pp.278) apontam e são a expressão do que ela pensava e ao que dava valor e prioridade:

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.  
 (*O. C.*, t. I, 1951, p. 277-278).

Ao entrar para o convento, Sor Juana viveu um cotidiano dialético, porque esse espaço concedeu a ela uma maior oportunidade para escrever a sua obra literária, mas também se dedicou às tarefas monásticas. A igreja como instituição era complacente com a atividade de escritora, porém sempre mantinha o controle, o que deve ter sido em alguns momentos um fator de incômodo para Sor Juana.

A igreja a vigiava, embora nem sempre a impedisse de escrever, e para isso basta lembrar de sua obra *Primero Sueño*, tema do poema sobre a viagem noturna que a alma realiza. Octavio Paz (1990) lembra que a obra permite uma leitura do neoplatonismo, incompatível se alinhado ao pensamento do Cristianismo, e relembra como esses preceitos filosóficos são opostos entre si (PAZ, 1989, p.137).<sup>14</sup>

O Arcebispo do México, Aguiar y Seijas, e o confessor de Sor Juana, Padre Antonio Núñez de Miranda, ministros da Igreja Católica,

---

<sup>14</sup>Paz ao discutir a obra *Primer Sueño* de Sor Juana lembra dois conceitos dos neoplatônicos considerados incompatíveis com o Cristianismo: “La existencia del alma antes del nacimiento y la desaparición del cuerpo después de la muerte” (PAZ, 1989, p.137).

sem dúvida a atormentaram com sua vigilância constante no que se refere ao seu trabalho de escritora. A ameaça velada de heresia era aterrorizante para qualquer pessoa no século XVII, e foi sob esta intimidação disfarçada que Sor Juana conviveu no exercício da vida monástica.

Paz, em seu livro sobre Sor Juana, reconstrói o pensamento do Padre Nuñez em relação a Sor Juana e nos dá uma ideia do fardo que ela carregou, como imposição de uma sociedade sexista:

su confesor, el jesuíta Antonio Núñez de Miranda, se regocijaba de que hubiese tomado el velo pues habiendo conocido[...] lo singular de su erudición junto con su no pequeña hermosura, atractivos todos a la curiosidad de muchos, que desearían conocerla y tendrían por felicidad el cortejarla, solía decir que no podía Dios enviar azote mayor a aqueste reino que si permitiese que Juana Inés se quedase en la publicidad del siglo (PAZ, p. 12, 1990).

O temor do confessor iria de qualquer forma realizar-se, pois mesmo como freira Sor Juana tornou-se uma pessoa pública, e pela sua popularidade houve uma constante vigilância em torno dela. No momento em que as pressões disfarçadas de “interesse espiritual” de seus superiores religiosos se intensificaram, ela sentiu-se obrigada a deixar de lado a produção intelectual e tomou a decisão de vender e doar seus materiais de estudos, instrumentos de música, livros, etc.

A partir da venda desses objetos ela se voltou para uma vida de contemplação e de serviços braçais em sua comunidade religiosa; agora ela estava no papel esperado e considerado pelos seus superiores como o verdadeiro cumprimento da missão de uma freira em uma comunidade religiosa. Na transição que Sor Juana precisa realizar, a de romper com

o “mundo profano” e dedicar-se ao “sacro”, é possível pensar que ela passa por um “sadismo espiritual” perpetrado pelo Padre Nuñez, seu conselheiro.

A igreja continua, nesse período da contrarreforma, estacionada no tempo e na perpetuação do colonialismo; e embora míope para muitas questões, combatia a qualquer custo e com vigor a escrita, a leitura e a busca do conhecimento que não estivesse de acordo com os dogmas praticados pela igreja. De acordo com Hatzfeld “um dos laços entre a Contra-reforma e a literatura barroca é a preocupação moral” (HATZFELD, 1988, p. 87).

A perspicácia intelectual de Sor Juana por mais de uma vez incomodou os que a rodeavam e não entendiam como uma mulher podia filosofar, escrever, poetizar, além de ter uma personalidade encantadora e cativante. A pena da escritora foi silenciada por conta de tarefas consideradas mais produtivas e convenientes, como as religiosas, e menos teóricas, perigosas ou “divagantes”, como a literatura. Sor Juana, em nome dos “interesses divinos” defendidos pela igreja, acaba por abdicar de toda obra intelectual.

A obra *Resposta a Sor Filótea* mostra flashes do pensamento de Sor Juana, já que cede lugar a linhas autobiográficas. As críticas que ela escreveu sobre o sermão do Padre Vieira demonstram o conhecimento detido sobre teologia, filosofia e, por que não dizer também, de gênero.

Após sua morte, não se conheceu uma sucessora ou seguidora que compartilhasse de seu talento ou escrevesse à moda de Sor Juana, no próprio convento em que viveu ou na sociedade mexicana. Franco (1994, p.16), em um ensaio sobre a vida da escritora, confirma esta

conclusão ao dizer que Sor Juana “no pudo fundar escuela: no tuvo discípulas”.

Depois de acatar a sugestão da igreja, na pessoa do Padre Nuñez, obedece à imposição de seus superiores religiosos, com o objetivo de que ela mantivesse uma vida de serviço cristão a Deus e a seus semelhantes.

Em seus últimos anos de vida, como parte de seus deveres monásticos, dedicou-se a cuidar dos doentes e dos pobres. Ao tratar das freiras de sua comunidade religiosa, acometidas de tifo, durante a peste que assolou a Cidade do México e que matou a tantos, acabou por contrair a doença e falecer.

Morreu em 1695, jovem e com seu talento reconhecido pelos que a conheceram; e apesar das controvérsias sobre a exatidão das datas, tanto de nascimento como de morte, é dado como certo que viveu em torno de 42 anos. Sor Juana, sem o seu mundo literário, desencantou-se da vida, mas seus leitores encantam-se até os dias de hoje com o vasto acervo que ela deixou.

Por ocasião da celebração dos 300 anos da morte de Sor Juana, em 1995, Octavio Paz foi convidado a participar do evento e na data apresentou a “Oración Fúnebre”, escrita e lida por ele na UCSJ – Universidad Claustro de Sor Juana. A oração expressa um resumo do muito que Sor Juana representa para o povo mexicano e para as letras hispânicas. O site da Agência Nacional de Notícias do Estado Mexicano ressaltou a importância de Octavio Paz ter participado nesse ato e ainda divulgou que a oração lida “hacia referencia a la que, dicen, Carlos de

Sigüenza y Góngora leyó cuando murió Sor Juana”.<sup>15</sup> O fato é que da oração lida por Sigüenza y Góngora nunca se achou uma cópia. No anexo A desta tese está a oração fúnebre completa escrita por Paz.

### **1.3 As Traduções da Obra de Sor Juana realizadas no Brasil**

No Brasil, os pesquisadores da extensa obra literária de Sor Juana, assim como do Século de Ouro Espanhol, ainda são poucos,<sup>16</sup> embora os cursos de Letras, em especial os de Língua Espanhola, a incluam em seus currículos. Sor Juana chegou ao público brasileiro, fora do âmbito acadêmico, por algumas de suas obras.

A tradução sempre acompanhou a vida de Sor Juana, embora não se tenha notícias dela como tradutora se sabia que ela falava a língua Nahuatl como o espanhol.

Os livros já traduzidos para o português do Brasil, até a presente publicação desta tese, estão esgotados e fora do mercado editorial de consumo imediato. Algumas obras poderiam ser retraduzidas já que, de acordo com Meschonnic, “cada tradução é uma releitura histórica, e daí também o seu envelhecimento e sua necessidade de retraduzões” (1973, apud FURLAN, 1998, p. 90). Um projeto dessa envergadura é importante para que mais leitores de língua portuguesa possam ter

---

<sup>15</sup>A notícia sobre a leitura da "Oración Fúnebre" por parte de Octavio Paz durante o festejo do tricentésimo aniversário da morte de Sor Juana se encontra no Jornal El Universal do México no suplemento: "Cultura". Foi publicada no dia 6 de julho de 2015 . Disponível em: <<http://migre.me/ugFrQ>>. Acesso em 03 maio 2016.

<sup>16</sup>Em 2011 houve um congresso da AITENSO, referente ao Século de Ouro Espanhol na UFES- ES/Brasil, com a presença de estudiosos internacionais do Século de Ouro Espanhol. Pode-se ler o caderno de resumos onde se tem um panorama dos temas discutidos. Em 2015 o grupo GRISO, em parceria com a UFF, organizou uma jornada sobre o Século de Ouro espanhol na UFF/RJ/Brasil. Mas, ainda são poucos os eventos voltados para os estudos desta área.

acesso à obra da escritora.

As edições publicadas no país foram lançadas apenas em uma primeira edição e já têm algumas décadas sem reedições ou novas traduções. O desafio é maior diante da constatação de que as poucas traduções existentes para a língua portuguesa, na variante brasileira, são porções esporádicas e/ou parcas, sem contar que todas pertencem ao século passado.

Um fato é que se não há procura pelo autor, para o mercado editorial as traduções não se tornam “urgentes” ou necessárias e os editores acabam por priorizar autores que trazem um lucro certo e imediato e/ou são reconhecidos do grande público.

No Brasil, escritores do Século de Ouro espanhol, especialmente Sor Juana, acabam por se restringir a maior parte ao meio dos pesquisadores e tradutores acadêmicos dos cursos de Letras, ou seja, ao meio acadêmico.

Existem muitas obras da autora que sequer foram traduzidas para o português; assim, para o leitor brasileiro que não lê em espanhol, será quase impossível entrar em contato com a maior parte da literatura *Sorjuanina*.

Ao pesquisar os textos traduzidos ao português e publicados no Brasil verificamos que Manuel Bandeira (1886-1968) foi um dos pioneiros a escrever sobre ela para um livro de crítica e história literária de textos hispano-americanos em 1949: *Literatura Hispanoamericana*, pela editora Fundo de Cultura, Rio de Janeiro.

Bandeira também foi um dos primeiros tradutores de textos de Sor Juana para o português do Brasil. Ele apresentou-a ao público brasileiro no livro *Estrêla da tarde* de 1963, com a obra *Auto-*

*sacramental do Divino Narciso*, em que traduziu não apenas o auto sacramental, mas também a Loa que antecede o auto, do espanhol para o português.

Otto Maria Carpeaux (1900-1978), radicado no Brasil, publica uma coleção de livros *História da Literatura Ocidental* (1958-1966), e no Volume V, ao escrever sobre o Barroco, insere Sor Juana Inés de la Cruz como uma representante expressiva desse movimento.

Tanto na obra de Carpeaux, como na de Bandeira, se vê refletida, quando se fala do Barroco, a preocupação de incluir autores hispano-americanos pouco conhecidos e não apenas os consagrados. Assim, percebe-se que eles estavam atentos ao seu entorno literário e não apenas às novidades ou o que era consagrado na Europa como o melhor da literatura.

Carpeaux cita o auto sacramental *El Divino Narciso* como obra-prima de Sor Juana, mas o intrigante é que não menciona a obra em verso *Primero sueño*, que é considerada pelos críticos literários do mundo hispano a sua melhor obra, inclusive por ela mesma. Na reedição da obra de Carpeaux em 1980, pela Editora Alhambra, assim como na nova edição de 1980, pela editora do Senado Federal, continua aparecendo apenas *El Divino Narciso* como a melhor obra de Sor Juana e não houve uma nova edição revisada ou atualizada do texto.

Outro livro dedicado às obras de Sor Juana em terras brasileiras foi organizado por Tereza Cristófani Barreto e traduzido por ela e por Vera Mascarenhas de Campos: *Letras sobre o Espelho – Sor Juana Inés de la Cruz*, publicado no Brasil em 1989.

Aurélio Buarque de Holanda Ferreira também irá traduzir textos de Sor Juana; ao todo são quatro sonetos para o português brasileiro,

publicados no livro *Grandes vozes líricas hispano-americanas*, uma edição bilíngue publicada em 1990.

A publicação mais recente que temos sobre textos de Sor Juana é a obra *Poetas do século de ouro espanhol: Poetas del siglo de oro español*. Trata-se de uma seleção de diversos poetas do Século de Ouro espanhol, com tradução de Anderson Braga Horta, Fernando Mendes Vianna e José Jeronymo Rivera; também inclui um estudo introdutório de Manuel Morillo Caballero. Publicada em Brasília sob os auspícios da Consejería de Educación y Ciencia de la Embajada de España, em 2000, a obra compõe a coleção Orellana, n. 12 e é, de todas as obras publicadas, a que apresenta uma maior seleção em número de páginas de Sor Juana. Os textos escolhidos podem ser visualizados, lado a lado, tanto o texto fonte como o traduzido, o que permite ao leitor uma comparação entre ambos para vislumbrar as escolhas realizadas pelos tradutores.

Até o início de 1990 houve uma tradução mais intensa dos textos de Sor Juana ao português; depois de 2000 não há novas traduções ou retraduições à disposição do público pelas editoras comerciais.

A tabela a seguir mostra os textos traduzidos no Brasil até o ano 2000; e não houve uma pesquisa para esta tese sobre textos de Sor Juana traduzidos para o português em outras variantes, como de Portugal ou de países africanos durante o século XX ou XXI.

AUTOR	TÍTULO LIVRO	OBRAS TRADUZIDAS
Manuel Bandeira	<i>Estrela da Tarde</i> (1963)	<i>Loa para el auto sacramental del Divino Narciso</i>  <i>El Narciso Divino</i>

<p>Aurélio Buarque de Holanda Ferreira</p>	<p><i>Grandes Vozes Líricas Hispano-Americanas:</i> Edição bilíngüe/seleção e tradução Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.</p>	<p>Quatro sonetos</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. “De una reflexión cuerda con que mitiga el dolor de una pasión”.</li> <li>2. “En que satisface un recelo con la retórica del llanto”.</li> <li>3. “Alaba, con especial acierto el de un músico primoroso”.</li> <li>4. “Resuelve la cuestión de cuál sea pesar más molesto en encontradas correspondencias, amar o aborrecer”.</li> </ol>
<p>Tereza Cristófani Barreto &amp; Vera Mascarenhas de Campos</p>	<p><i>Letras sobre o Espelho – Sor Juana Inês de la Cruz.</i> São Paulo: Iluminuras, 1989.</p> <p>Obs. Tradução do texto em prosa: Tereza Cristófani Barreto</p> <p>Tradução dos poemas: Vera Mascarenhas de Campos</p>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. <i>O Sonho (Primer Sueño).</i></li> <li>2. <i>Carta de Sor Filotea de la Cruz. (Carta Atenagórica).</i></li> <li>3. <i>Sonetos</i> “Procura desmentir los elogios que a un retrato de la Poetisa inscribió la verdad, que llaman pasión”. “Quéjase de la suerte: insinúa su aversión a los vicios, y justifica su divertimento a las Musas”. “En que da moral censura a una rosa, y en ella a sus semejantes”. “Escoge antes el morir que exponerse a los ultrajes de la vejez”. “Encarece de animosidad la</li> </ol>

		<p>elección de estado durable hasta la muerte”.</p> <p>“Muestra sentir que la baldonen por los aplausos de su habilidad”.</p> <p>“Sospecha crueldad disimulada, el alivio que la esperanza da”.</p> <p>“Verde embeleso”.</p> <p>“Que contiene una fantasía contenta con amor decente”.</p> <p>“Prosigue el mismo asunto, y determina que prevalezca La razón contra el gusto”.</p> <p>“Que consuela a un celoso, epilogando La serie de los amores”.</p> <p>“A una pintura de Nuestra Señora, de muy excelente pincel”.</p> <p>4. Liras “Que expresan el sentimiento que padece una mujer amante, de su marido muerto”.</p> <p>5. Sátira filosófica “Hombres Necios”.</p>
Anderson Braga Horta, Fernando Mendes Vianna e José Jerónimo Rivera	<i>Poetas do século de ouro espanhol: Poetas del siglo de oro español</i> / Seleção e tradução de Anderson Braga Horta; Fernando Mendes Vianna e José Jeronymo	1. “Arguye de Inconsecuentes el Gusto y la Censura de los Hombres que en las Mujeres Acusan lo que Causan” (“Argúi de Inconseqüentes o Gosto e a Censura dos Homens que nas Mulheres Acusam o que

	Rivera; estudo introdutório de Manuel Morillo Caballero. Brasília. 2000. Disponível em: < <a href="http://migre.me/uefjp">http://migre.me/uefjp</a> >. Último acesso em 20 jun 2016. Obs. a obra é bilíngue; com traduções para o português.	Causam”); 2. “Al que ingrato me deja, busco amante” (“O que ingrato me deixa, busco amante”); 3. “Cuando mi error con tu vileza veo” (“Quando meu erro em teu opróbrio vejo”); 4. “En que Satisface un Recelo con la Retórica del Llanto” (“Em que Satisfaz um Receio com a Retórica do Pranto”).
--	--	--

Tabela 01: Textos traduzidos de Sor Juana e publicados no Brasil.

Para finalizar esta seção do capítulo um completamos as informações com a tabela de obras traduzidas em outras línguas e encontradas no site da UNESCO. Diante do reconhecimento recebido por Sor Juana Inés de la Cruz pelas suas obras literárias, também houve a tradução para outras oito línguas como italiano, inglês, francês, tcheco, iugoslavo, entre outras, sendo que a língua inglesa é a que conta com o maior número de traduções das suas obras. As informações foram colhidas de acordo com a indexação do site de publicações de traduções da Unesco<sup>17</sup> e não contempla a língua portuguesa.

LÍNGUA	OBRA
1. Alemão 1991	<i>Juana Inés de la Cruz, sister</i> ; Morino, Angelo: <i>Die Antwort an Schwester Philothea</i> [German]/Heredia, Hildegard/Frankfurt am Main: Verlag Neue Kritik [Germany], 1991. 144p. <i>Risposta a Sor Filotea</i> [Italian]

<sup>17</sup> United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization. Index Translationum. UNESCO. Disponível em: < <http://migre.me/sE1da> >. Acesso em: 09 jul. 2013.

		<i>Respuesta a Sor Filotea</i> [Spanish]
2.	Alemão 1992	<i>Juana Inés de la Cruz, sister</i> ; (Nowotnick, Stephan; Pérez-Amador Adam, Alberto): <i>Der Traum</i> [German]/Frankfurt am Main: Verlag Neue Kritik [Germany], 1992. 131p. [Spanish]
3.	Alemão 1993	<i>Juana Inés de la Cruz, sister: Erster Traum, Mit der Antwort an Sor Filotea de la Cruz</i> (Vorw. von Octavio Paz. Aus dem Span. übertr. von Fritz Vogelsang) [German]/Frankfurt am Main, Leipzig: Insel-Verlag [Germany], 1993. 192p. <i>Primero sueño</i> [Spanish]
4.	Alemão 1996	<i>Juana Inés de la Cruz, sister: "Es höre mich dein Auge": Lyrik, Theater, Prosa ; spanisch-deutsch</i> [German]/Dorer, E./Frankfurt am Main: Verlag Neue Kritik [Germany], 1996. 196p. [Spanish]
5.	Alemão 1997	<i>Juana Inés de la Cruz, sister: The house of trials</i> [English]/Pasto, David/Berlin: Lang [Germany], 1997. 150p. <i>Los empeños de una casa</i> [Spanish]
6.	Checo 1992	<i>Juana Inés de la Cruz, sister: Naděje do zlata tkaná</i> [Czech]/Forbelský, Josef/Praha: Vyšehrad [Czechoslovakia (to 1992)], 1988. 196p. <i>Obras completas (1-4)</i> [Spanish]
7.	Croata 2002	<i>Alberti, Rafael; Cortázar, Julio; Hernandez, Miguel; Juana Inés de la Cruz, sister; Machado, Antonio; Neruda, Pablo; Quevedo y Villegas, Francisco Gómez de; Vega Carpio, Lope Félix de</i> ; (Bajsić, Tomica): <i>Španjolske pjesme ljubavi i prognanstva</i> [Croatian]/Bajsić, Tomica/Zagreb: Društvo hrvatskih književnika [Croatia], 2002. 99 str. [English] [Spanish]
8.	Francês 1987	<i>Juana Inés de la Cruz, sister: Le Divin Narcisse</i> [French]/Magne, Frédéric; et al./Paris: Gallimard [France], 1987. 276p. [Spanish]
9.	Francês 1996	<i>Juana Inés de la Cruz, sister: Écrits profanes: un choix de textes</i> [French]/Martel, Emile/Trois-Rivières, QUE: Écrits des Forges [Canada], 1996. 198p. [Spanish]
10.	Inglês 1982	<i>Juana Inés de la Cruz, sister: A woman of genius: the intellectual autobiography of Sor Juana Inés de la Cruz</i>

	[English]/Sayers Peden, Margaret/Salisbury, Conn.: Lime Rock Press [United States of America], 1982. 181p. ill. <i>Respuesta a sor Filotea de la Cruz</i> [Spanish]
11. Inglés 1987	<i>Juana Inés de la Cruz, sister: Selected sonnets</i> [English]/Sider, Sandra/Saskatoon: Peregrina Pub. Co. [Canada], 1987. xi, 42p. ill. [Spanish]
12. Inglés 1987	<i>Juana Inés de la Cruz, sister; Labé, Louise; Stampa, Gaspara: Three women poets : Renaissance and Baroque : Louise Labé, Gaspara Stampa, and Sor Juana Inés de la Cruz</i> [English]/Warnke, Frank J./Lewisburg, PA: Bucknell University Press [United States of America], 1987. 135p. ports. [Italian], [Spanish], [French]
13. Inglés 1985	<i>Juana Inés de la Cruz, sister: Sor Juana Inés de la Cruz: poems</i> [English]/Peden, Margaret Sayers/Binghamton, N.Y.: Bilingual Press [United States of America], 1985. viii, 136p. Bilingual ed. [Spanish]
14. Inglés 1988	<i>Juana Inés de la Cruz, sister: A Sor Juana anthology</i> [English]/Trueblood, Alan S./Cambridge, MASS: Harvard University Press [United States of America], 1988. xv, 248p. Bilingual ed. [Spanish]
15. Inglés 1986	<i>Juana Inés de la Cruz, sister: Sor Juana's dream</i> [English], <i>English and Spanish parallel texts on opposite pages; introduction and commentary in English.</i> [English]/Harss, Luis/New York: Lumen Books [United States of America], 1986. 146p. Bilingual ed. Primero sueño. [Spanish]
16. Inglés 1993	<i>Infantado, Gregorio de Silva y Mendoza; Juana Inés de la Cruz, sister; Toledo Galve, Gelvira de;</i> (Dodge, Meredith D.; Hendricks, Rick): <i>Two hearts, one soul: the correspondence of the Condesa de Galve, 1688-96</i> [English], <i>Translations of the letters, addressed chiefly to the Marqués del Cenete, later known as the Duque del Infantado, which are now in the Archivo Histórico Nacional, in Madrid, in the Sección de Osuna, legajos 89 and 239.</i> [English]/Albuquerque, N.M.: University of New Mexico Press [United States of America], 1993. xv, 272p.; 1st ed. [Spanish].

17. Inglês 1983	<i>Juana Inés de la Cruz, sister: El sueño</i> /[English]/Campion, John/Austin, TEX: Thorp Springs Press [United States of America], 1983. 59p. : port. ; <i>Primero sueño</i> . [Spanish]
18. Inglês 1993	<i>Galve, Gelvira de Toledo, condesa de; Infantado, Gregorio de Silva y Mendoza, duque del; Juana Inés de la Cruz, sister: Two hearts, one soul: the correspondence of the Condesa de Galve, 1688-96</i> [English], ( <i>Translations of the letters, addressed chiefly to the Marqués del Cenete, later known as the Duque del Infantado</i> , which are now in the Archivo Histórico Nacional, in Madrid, in the Sección de Osuna, legajos 89 and 239) [English], ("The poetry of Sor Juana Inés de la Cruz" (p. 163-178) contains the texts of poems dedicated to the Condesa de Galve) [English]/Dodge, Meredith D.; Hendricks, Rick/Albuquerque, N.M.: University of New Mexico Press [United States of America], 1993. xv, 272p. ; [Spanish]
19. Inglês 1994	<i>Juana Inés de la Cruz, sister: The answer: including a selection of poems = La respuesta</i> [English]/Arenal, Electa; Powell, Amanda/New York: Feminist Press at the City University of New York [United States of America], 1994. xii, 196p. <i>Respuesta a sor Filotea de la Cruz</i> [Spanish]
20. Inglês 1996	<i>Juana Inés de la Cruz, sister: The house of trials</i> [English]/Pasto, David./New York: Lang [United States of America], 1996. 1 v. <i>Empeños de una casa</i> [Spanish]
21. Inglês 1997	<i>Juana Inés de la Cruz, sister: The house of trials</i> [English]/Pasto, David./New York: Lang [United States of America], 1997. 150p. <i>Empeños de una casa</i> [Spanish]
22. Inglês 1997	<i>Juana Inés de la Cruz, sister: Poems, protest, and a dream : selected writings</i> [English]/Peden, Margaret Sayers/New York: Penguin [United States of America], 1997. xlix, 254p. [Spanish]
23. Inglês 1997	<i>Juana Inés de la Cruz, sister: Sor Juana's love poems : in Spanish and English</i> [English]/Larkin, Joan; Manrique, Jaime/New York: Painted Leaf Press [United States of America], 1997. 100p. [Spanish]

	America], 1997. 83p. ill. [Spanish]
24. Inglês 1998	<i>Calderón de la Barca, Pedro; Carvajal, Miguel de; Juana Inés de la Cruz, sister; Matatia Aboab, Isaac de; Vega Carpio, Lope Félix de; Vincent de Beauvais; (McGaha, Michael D.): The story of Joseph in Spanish Golden Age drama: The Josephine tragedy; Joseph's wedding (anonymous); The trials of Jacob, or, Sometimes dreams come true; Sometimes dreams come true; Joseph's scepter; Harassed but happy; Speculum historale</i> [English]/Lewisburg, PA: Bucknell University Press ; Associated University Presses [United States of America], 1998. 341p. [Spanish]
25. Inglês 1998	<i>Juana Inés de la Cruz, sister; (Domeier, Renée; Peters, Patricia A.): The divine Narcissus</i> [English]/Albuquerque, N.M.: University of New Mexico Press [United States of America], 1998. xxxiv, 202p. <i>Divino Narciso</i> [Spanish]
26. Inglês 2007	<i>Juana Inés de la Cruz, sister: Pawns of a house: a Mexican Baroque fête</i> [English] (ISBN: 193101017X, 9781931010177) (ISBN: 193101017X, 9781931010177)/McGaha, Michael D./Tempe, ARIZ: Bilingual Press [United States of America], 2007. xlv, 271p. bilingual ed. <i>Los empeños de una casa</i> [Spanish]
27. Inglês 2005	<i>Juana Inés de la Cruz, sister: Sor Juana Inés de la Cruz : selected writings</i> [English] (ISBN: 0809105306, 0809140128) (ISBN: 0809105306, 0809140128)/Kirk Rappaport, Pamela/New York: Paulist Press [United States of America], 2005. xi, 323p. [Spanish]
28. Inglês /Espanhol 2005	<i>Juana Inés de la Cruz, sister; (Wray, Grady C.): The devotional exercises/Los ejercicios devotos of Sor Juana Inés de la Cruz, Mexico's prodigious nun (1648/51-1695): a critical study and bilingual annotated edition</i> [Spanish] (ISBN: 0773459995)/Lewiston, N.Y.: Edwin Mellen Press [United States of America], 2005. vi, 224p. [English]
29. Inglês 2006	<i>Garcilaso de la Vega; Góngora y Argote, Luis de; Juan de la Cruz, St; Juana Inés de la Cruz, sister; Luis de León,</i>

	<i>brother; Manrique, Jorge; Quevedo y Villegas, Francisco Gómez de; Vega Carpio, Lope Félix de: The Golden Age: poems of the Spanish Renaissance</i> [English] (ISBN: 0393060381, 9780393060386) (ISBN: 0393060381, 9780393060386) /Grossman, Edith/New York: W.W. Norton [United States of America], 2006. xxxii, 201p., ill. 1st ed. [Spanish]
30. Inglês 2004	<i>Juana Inés de la Cruz, sister: House of desires</i> [English] (ISBN: 1840024445)/Boyle, Catherine M./London: Oberon [United Kingdom], 2004. <i>Los Empeños de una casa</i> [Spanish]
31. Italiano 1980	<i>Juana Inés de la Cruz, sister: Risposta a Suor Filotea</i> [Italian]/Torino: La Rosa [Italy], 1980. xxv, 83p. <i>Respuesta a sor Filotea de la Cruz</i> [Spanish]
32. Italiano 1998	<i>Juana Inés de la Cruz, sister; (Permanyer, Eva): Versos profanos</i> [Italian]/Madrid: Mondadori [Spain], 1998. 67p. [Spanish]
33. Italiano 1999	<i>Juana Inés de la Cruz, sister: Teatro sacro</i> [Italian]/Bellini, Giuseppe/Cinisello Balsamo: San Paolo [Italy], 1999. 452p. Contiene: <i>Il divino Narciso</i> (tit. orig.: El divino Narciso); <i>Il martire del Sacramento, Sant'Ermenegildo</i> (tit. orig.: <i>El mártir del Sacramento, San Hermenegildo</i> ); <i>Lo scettro di Giuseppe</i> (tit. orig.: El cetro de Joseph) [Spanish]
34. Italiano 1995	<i>Juana Inés de la Cruz, sister: Risposta a suor Filotea</i> [Italian] (ISBN: 88-389-1011-1)/Morino, Angelo/Palermo: Sellerio [Italy], 1995. 102p. <i>Respuesta a Sor Filotea</i> [Spanish]
35. Japonês 2007	<i>Juana Inés de la Cruz, sister: Ti eno sanká : Syuudouzyo huana no tegami</i> [Japanese] (ISBN: 978-4-334-75142-5)/Dan, Keisuke/Tokyo: Koubunsha [Japan], 2007. 234p [Spanish]

36.Sérvio 2002	<i>Juana Inés de la Cruz, sister: Pisma o ženi</i> [Serbian]/Mančić-Milić, Aleksandra/Beograd: Rad [Yugoslavia (to 2002)], 1996. 93 str. <i>Respuesta de la poetisa a la muy ilustre Sor Filotea de la Cruz; Carta de la Madre Juana Ines de la Cruz, escrita al R.P.M. Antonio Nunez,</i> [Spanish]
-------------------	--

Tabela 02: Traduções de obras de Sor Juana para outras línguas – UNESCO.

## **CAPÍTULO 2: A ESCRITA DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ. UM REQUIEM PARA O LABIRINTO**

De nossa vida em meio da jornada  
Achei-me numa selva tenebrosa  
Tendo perdido a verdadeira estrada.  
(Dante Alighieri. Canto I, versos 1-3).

No capítulo 1, apresentamos uma pesquisa realizada a partir dos lugares onde Sor Juana habitou e se moveu, assim como um pouco de sua vida e obras, e ainda coletamos as referências de textos traduzidos e publicados no Brasil, poucos numerosos diante da extensão literária de Sor Juana.

A contextualização da escritora foi importante porque permitiu ao leitor ir além de um simples panorama e pensar nas influências que ela teve em sua vida, e não somente as literárias, mas também as sociais, advindas das relações pessoais, já que ela viveu na corte do Novo Mundo. As experiências de vida que ela teve acabam por ser refletir em sua obra.

Neste segundo capítulo, a pesquisa conduz o leitor por outro viés, o caminho das letras, com suas bifurcações, trilhado por Sor Juana. A pesquisa inicia pelo Século de Ouro espanhol, um período de brilho intelectual, artístico e arquitetônico vivido pela Espanha e transplantado posteriormente para as colônias hispânicas e que teve em Sor Juana uma ovacionada representante.

Ao apresentar no capítulo o entorno literário que compõe as obras de Sor Juana, antecipa-se para o leitor um recorte do período Barroco, não somente o espanhol, mas também o hispano-americano e as

características pertinentes à escrita do período, assim como as influências e confluências estéticas na escrita de Sor Juana.

O texto escolhido, representativo desse período da escrita de Sor Juana, foi a peça teatral *Amor es más Laberinto*, que é objeto de pesquisa e tradução para o português do Brasil. E uma particularidade que não se repete na obra literária de Sor Juana, mas que acontece com este texto, é a dupla autoria. O texto é assinado também pelo escritor Juan de Guevara, um reconhecido poeta mexicano durante o período colonial. A ele coube a autoria do segundo ato da peça e a Sor Juana o primeiro e o terceiro.

O foco da tese recai maiormente sobre Sor Juana e sua escrita, e da qual existe muito material preservado para pesquisa, porém, também é dado o devido reconhecimento e destaque a Juan de Guevara, co-autor; e para isso dedicou-se a seção 2.1.1 como forma de exposição pormenorizada, a partir das poucas informações reunidas sobre ele, pois são quase nada se comparada ao caudal existente sobre Sor Juana.

## **2.1 O Século de Ouro espanhol e as influências na escrita de Sor Juana**

Sem dúvida, o Século de Ouro espanhol foi contemplado prodigamente com autores espanhóis que se tornaram famosos, mas também foi muito bem representado por Sor Juana, no México, entre outros autores:

La obra dramática de Sor Juana no es tan abundante como su producción lírica, pero posee la calidad suficiente que permite verla como el único escritor dramático del nuevo continente

capaz de competir con los mejores en ese género (SÁNCHEZ, 1997, p. 42).

A nova colônia espanhola não ficaria atrás nesse quesito, destacando-se a fama literária de Sor Juana. Os séculos passaram mas Sor Juana continua cada vez mais aclamada como representante do período áureo espanhol.

Durante esta pesquisa foi possível constatar que a escritora superou, através da leitura e da escrita, alguns obstáculos que seriam motivos de desânimo para outras pessoas. Desde o espaço geográfico limitado em que ela se moveu, de Nepantla à capital do vice-reinado do México, da corte ao convento, onde viveu até morrer. Depois de adulta e ao ingressar no convento ficou dentro dos limites urbanos da Capital do vice-reinado do México. Mas, a sua obra literária é que viajaria por ela e a tornaria famosa-em outros países. A falta de oportunidade de formação intelectual institucionalizada não a intimidou e as experiências adquiridas das leituras conseguidas são amplamente refletidas em sua produção teatral.

O Século de Ouro e todo seu processo histórico, social e cultural, construído pela Espanha, centralizou um período de glórias, riquezas e esplendor, marcando para sempre a história da arte na Europa, assim como também sobreveio mais tarde um período de decadência, o ocaso do país.

Bella Jozef, professora e crítica literária brasileira, em sua obra *História da literatura hispano-americana* (2005), define para o leitor, de forma sintética, o andamento de cada um dos movimentos: Renascimento, Maneirismo, Barroco e Rococó, uma leitura importante

para entender como estes períodos afetaram e influenciaram a Espanha. O período Barroco é o recorte em que se insere a escritora mexicana.

A Espanha inicia um novo movimento, único e sem precedentes denominado posteriormente de “Século de Ouro Espanhol”, considerada a datação de 1492 como início, tendo como base a publicação da *Gramática* de Nebrija, até a morte de Calderón, em torno de 1681.

A influência da contrarreforma na Espanha foi intensa e se refletiu grandemente nos escritores do Século de Ouro; como diz Gonzalez (2009, p. 392), “o artista e escritor Barroco atrelam-se mais claramente à cosmovisão contrarreformista”. No caso da escrita de obras teatrais, o cuidado com o texto era constante e por isso se tornava, às vezes, um exercício de interpretação, em que a figura da antítese e o paradoxo contribuía para esconder uma intenção oculta nos diálogos desenvolvidos pelos personagens, observando-se uma estética dialética. O Barroco usava uma linguagem camuflada e se servia amplamente das figuras retóricas literárias. De acordo com Hatzfeld, “o estilo Barroco está dominado por uma suprema amálgama paradoxal do racional com o irracional. Suas formas de expressão, tão marcadamente antitética, culminam num paradoxo e contradição interior” (Hatzfeld, 1988, p. 96). A Contrarreforma paralisou gradualmente a efervescência cultural espanhola, pois, de acordo com Hatzfeld, “a Contra-reforma se declarou a favor do paradoxo divino do mistério e da fé, como algo superior ao raciocínio humano” (*idem* p. 96), o que acabou por limitar os temas desenvolvidos pelas artes, em especial a arquitetura e a literatura.

As atitudes do clero possibilitam o entendimento de como a Espanha estava na contramão de outras regiões da Europa onde o Catolicismo romano perdia poder, controle e influência, a exemplo da

Alemanha, por conta da cisão promovida desde o movimento da Reforma de Lutero (1483-1546), ou como na Suíça, pelos seguidores da teologia de Calvino (1509-1564). As colônias espanholas também sentiram a influência e mesmo situadas a milhares de quilômetros de distância, o desenvolvimento das artes e cultura foi sempre objeto de vigilância por parte da Igreja Católica.

Paz afirma que a Espanha saiu da Idade Média e, mesmo com o Renascentismo italiano no auge, o país experimentou uma abertura cultural, mas foi breve, pois logo a “España se cierra al exterior y se recoge en sí misma” (PAZ, 1989, p.15). O autor ressalta que a Espanha, ao mesmo tempo em que tinha estes ideais renascentistas acontecendo, também se encontrava em um momento hermético.

Paz, ao dizer que a Espanha “antes de darse plenamente a ese mismo espíritu que luego negaría con fervor tan apasionado como su entrega” (PAZ, 1989, p.15), afirma que a retração não impediu que no país houvesse uma sedução por parte da literatura, arte e filosofia renascentista; ainda que breve, aconteceu, e a Contrarreforma acabou por retrair o incipiente avanço estabelecendo um paradoxo; as artes são ricas em expressão, exuberantes, mas blindadas contra qualquer ideia que desafiasse os dogmas católicos romanos ou a soberania dos reis. E esse fato aconteceu também nas colônias americanas. Ao se estudar o fortalecimento do Catolicismo, após o Concílio de Trento (1545), nos deparamos com a publicação do livro “*Index Librorum Prohibitorum*”, em 1564, com a lista dos livros considerados hereges.

Wölfflin (2012), estudioso alemão do período Barroco, nas artes em geral e especialmente na arquitetura, artes plásticas e literatura também faz um acurado estudo sobre como se deu a passagem do

Renascimento para o Barroco. Ele usa da comparação como uma forma didática para mostrar as diferenças entre os dois fenômenos estilísticos, e um exemplo disso é como ele corrobora a ideia de que para a arte do Renascimento a claridade era o ideal, enquanto que a arte do Barroco se utiliza dos contrastes cromáticos, como o claro e o escuro, do obscuro e, em especial, das sombras como fator que confere a emoção ao espectador. Também Conti, em sua concisa obra sobre arte barroca, mostra que um dos temas principais era a exuberância física (1980, p. 43) e a natureza morta (1980, p. 52).

Wölfflin acrescenta que “a expressão ‘barroco’ como se usa hoje, e que os italianos igualmente adotaram, é de origem francesa e é recente. A etimologia é incerta” (2012, p. 34), em que nada está certo ou tudo está sob as sombras; assim não causa estranheza o fato de que o estilo está tão plasmado ainda na sociedade que a palavra acaba por ser interpretada conforme o contexto em que se utiliza: “em termos de história da arte, a palavra perdeu seu matiz de ridículo; em compensação, a linguagem comum ainda se serve dela para designar algo absurdo e monstruoso” (Wölfflin, 2012, p. 35).

Hansen (2006), por outro lado, declina a nomenclatura Barroco e defende a ideia de que o período seja denominado *Seiscentista*, como forma de indicar o período de 1600 em que a expressão artística barroca teve seu apogeu. Ele propõe que se observe a Europa como um todo vivendo o período Barroco, mas percebendo que cada espaço geográfico da Europa desenvolveu suas próprias características; assim, cada “Barroco”, dependendo do lugar em que está sendo desenvolvido, apresenta características diferentes entre si. Por exemplo, se encontrado na Holanda será menos “exuberante” e terá características diferentes do

desenvolvido na Espanha e, conseqüentemente, será diferente do encontrado nas Américas.

Maravall, em *La cultura del Barroco* (1983), obra importante dos estudos sobre o tema, explana sobre o período e afirma que “Barroco es, pues, para nosotros, um concepto histórico. Compreende, aproximadamente, los tres primeros cuartos del siglo XVII, centrándose com mayor intensidad, com más plena significación, de 1605 a 1650” (MARAVALL, 1983, p. 24).

Maravall, em sua obra, menciona a Wölfflin como um pesquisador que se atreveu a ir além, a “extender la nueva categoria a un área más extensa: la literatura” (MARAVALL, 1983, p. 30). Silva, ao apresentar a obra de Wölfflin, mostra que ele se preocupa não somente com a parte visual, mas também com aspectos socioculturais, e define três tipos de Barroco, “o que se situa entre o Renascimento e o neoclassicismo: o primeiro, severo e maciço, o segundo, leve e cheio de alegria e o terceiro, que dissolve as formas construtivas clássicas” (Wölfflin, 2012, p. 15). O período que Wölfflin aborda na sua obra é o primeiro e compreende o ano de 1520 até 1630, “já não se identifica um único estilo puro” (*idem*, p. 15) Este período é o que interessa para a tese porque compreende a viagem transatlântica do barroco para o México, berço de Sor Juana, e que influenciou a escritora em sua produção literária.

A contribuição de Maravall (1983), ao mapear o percurso e a valorização do estudo do período Barroco na Europa, torna-se inestimável, pois oferece para o leitor hodierno um passo a passo para uma pesquisa exclusiva sobre o estilo do Barroco:

El trabajo investigador y la valoración positiva de la etapa barroca en la cultura europea partió de Alemania, para pasar rápidamente a Italia, después a España a Inglaterra y, finalmente, a Francia, donde el peso de la tradición, llamada del clasicismo –considerada hace aún pocos años incompatible con el Barroco –dificultó la comprensión de este por lo menos hasta fechas próximas (MARAVALL, 1983, p. 30).

A Espanha teve um período Barroco, com características próprias, mas não exclusivo. Conforme Hatzfeld:

a ideia do Barroco como fenômeno essencialmente espanhol, ideia compartilhada por Sitwell, Ortega, Kehrer, Pevsner, Gebhardt, Grautoff e outros, traz consigo o perigo de interpretações errôneas e simplificações demasiadamente fáceis (Hatzfeld, 1988. p. 20).

Por isso a advertência se torna importante, para equilibrar a visão do Barroco espanhol e lembrar que as características desenvolvidas, sim, podem ser únicas, já que o país ficou à margem do resto da Europa, que já respirava ares iluministas, e se mantém como uma sociedade fechada e reclusa para as novidades intelectuais e filosóficas. De acordo com Maravall “la aparición y desarrollo de la cultura barroca se ha ligado estrechamente al factor religioso” (MARAVALL, 1983, p. 27).

Em função disso, após a leitura e reflexão dos textos de Maravall, Wölfflin e Hansen, considera-se manter para a tese a nomenclatura de Barroco para o período que abrange o Século de Ouro espanhol, dentro da perspectiva de Maravall (1983), por este ter desenvolvido um estudo específico dentro do âmbito hispano-americano.

O Barroco espanhol também apresenta facetas particulares, como explica Cesco:

O Barroco espanhol, principal fonte de difusão deste estilo, divide-se, como se sabe, em duas vertentes: o culteranismo, ou gongorismo, cujo maior nome é Luis de Góngora, e o conceptismo, representado pelas figuras de Francisco de Quevedo y Villegas e Pedro Calderón de La Barca (CESCO, 2007, p. 39).

Essa dualidade inserida na literatura também demonstra que o Barroco se bifurcou. Não é objeto desta tese discutir como cada vertente se desenvolveu, mas salientar que Sor Juana teve a habilidade de incursionar tanto pelo Barroco Culteranista como o Conceptista.

Paz afirma que o imigrante proveniente da Espanha ao chegar nas colônias americanas imediatamente “transplanta el arte y la poesía del Renacimiento” (PAZ, 1989, p. 15), mas fica em um impulso inicial porque, como bem lembra Ureña (1998, p. 354), a “América se dejó envolver en las tres grandes corrientes que fluían de España: la de Lope, la de Quevedo, la de Góngora, Así las tres se unen en feliz consorcio, en Sor Juana Inés de la Cruz”.

Os autores consagrados durante o Século de Ouro, especificamente no desenvolvimento da literatura barroca espanhola, como Góngora, Lope de Vega, Tirso de Molina e Pedro Calderón de La Barca são fonte de inspiração e direção para a escrita da poetisa. A influência de Juan Ruiz de Alarcón também será notada em sua literatura e mereceu uma obra escrita por Paz (1989) sobre o trabalho dos dois escritores.

Jimenez Rueda (1991) em seu prólogo à peça *Los Empeños de Una Casa* compara a escrita de Calderón de la Barca e Sor Juana afirmando que “como Don Pedro Calderón tiene Sor Juana puntos de

contacto en lo barroco. Como él escribía para que se representaran sus obras en la Corte, como a él, se le censura que escriba sobre temas mundanos” (1991, p. xvii). E menciona ainda, para mostrar a influência dos autores espanhóis na escrita de Sor Juana, um trecho de um de seus sainetes, em que ela cita a Calderón: “a escoger, sin congojas, una de Calderón, Moreto o Rojas” (1991, p. 156).

Em *Los empeños de una casa*, Sor Juana menciona a obra *Celestina*, que também remete aos labirintos do amor entre Calixto e Melibea, de Fernando de Rojas (1470-1541), na fala dos personagens criados, homenageando-o indiretamente, além do escritor estar no mesmo verso, lado a lado, com Calderón em estrofes anteriores:

Arias:

Aquesta es mi mohina:  
¿no era mejor hacer a Celestina,  
en que vos estuvisteis tan gracioso?

Muñiz:

Amigo, mejor era Celestina,  
en cuanto a ser comedia ultramarina;  
que siempre las de España son mejores.  
(DE LA CRUZ, 1991, p. 156-157)

Uma característica da escrita de Sor Juana, ao ser estudada, mostra que era marcada por uma habilidade que iria além da recriação de um mesmo tema, o método desenvolvido por ela era inovar o que já existia e tornar nova uma obra que apenas era sombra da outra.

Sor Juana acaba por subverter os papéis tradicionais em *Amor es más Laberinto*, tanto os homens como as mulheres estão em pé de igualdade. Entre os inúmeros temas, clássicos ou mitológicos, próprios do período Barroco, nota-se um ponto de partida diferente: uma mulher é posta em cena como a protagonista, capaz de pensar, planejar, efetuar,

achar soluções engenhosas etc., e isso contradiz alguns dos conceitos do período colonial hispano-americano, tidos como certos na sociedade da época (BASSNETT, 1980, p. 123). Nessas tomadas de decisões por parte de Sor Juana é que a escrita dialética se manifesta fortemente, pois ao escrever ela não nega o heroísmo de Teseu e suas grandes conquistas, mas coloca em cena uma heroína que transpõe os mais diversos obstáculos para livrar da morte o objeto de seu amor.

A escritora utiliza palavras de acordo com o status das pessoas às quais se destinava a peça, por isso os jogos de palavras que ela formula são sutis e exigem do espectador um conhecimento básico da cultura geral, valorizada durante o Barroco, como os mitos antigos, especialmente os gregos.

O tema mitológico não era novidade na época de Sor Juana, e o poema *Primero Sueño* também pode ser considerado um ritual de antropofagia literária por sua parte, pois ela tomou a obra de Góngora, *As Soledades*, como ponto de partida para escrever o poema que, sem produzir uma cópia *ipsis literis*, acabou por conceber uma obra-prima em que “expresandose como um Góngora redivivo, estaba diciendo todo el tiempo cosas tan distintas y tan nuevas” (ALATORRE, 2009, p. 102).

Paz afirmou que *Primero Sueño* é uma obra prima porque “no hay en toda la literatura y la poesía española de los siglos XVI y XVII nada que se parezca al *Primero Sueño*. Tampoco encuentro antecedentes en los siglos anteriores (PAZ, 1990. p. 495). Os trechos selecionados, a partir da edição de Alatorre, como exemplos, a seguir, são os versos iniciais de cada autor e mostram como eles trabalharam, cada um a seu tempo, o poema:

Versos 1 a 6 de <i>Soledades</i> de Góngora. Edição de Alatorre (2009)	Versos 1 a 6 de <i>Primero Sueño</i> de Sor Juana Edição de Alatorre (2009)
“Soledad Primera”  Era del año la estación florida en que el mentido robador de Europa (media luna las armas de su frente, y el Sol todo los rayos de su pelo), luciente honor del cielo, en campos de zafiro paze estrellas... (GÓNGORA, 2009, p. 33)	Primero Sueño  Piramidal, funesta, de la tierra nacida sombra, al cielo encaminaba de vanos obeliscos punta altiva, escalar pretendiendo las estrellas... si bien sus luces bellas, exentas siempre, siempre rutilantes... (DE LA CRUZ, 2009, p. 33)

Embora a igreja católica tivesse aversão ao pensamento platônico, *Primero Sueño* pode ser considerado como a descrição da viagem da alma enquanto o corpo dorme e por isso sugere a lembrança dessa escola filosófica (PAZ, 1990, p. 472).

Paz enumera alguns dos temas abordados por Sor Juana em sua literatura e como sempre se moveu entre o sacro e o profano, pois a cultura que detinha possibilitava a inclusão de temas além dos esperados na época para uma freira: “A diferencia de las escuelas filosóficas de la Antigüedad, cuyo fin último eran la sabiduría y la vida recta, ninguna guía mística cristiana prescribe el estudio de los minerales, la botánica, la física y las matemáticas para llegar a Dios” (PAZ, 1990. p. 495). As linhas de sua obra causavam admiração entre seus pares.

Os temas teológicos abordados em sua escrita também são desde uma perspectiva dialética, como livre-arbítrio *versus* predestinação, em que o homem pode realizar escolhas que apontam para um pensamento teológico pluralizado que contemplava diversas correntes teológicas dentro do Cristianismo.

Outra característica do trabalho de Sor Juana, e este de ordem prática, foi o clientelismo<sup>18</sup>, um sistema típico do período Barroco e difundido na Espanha (temos o pintor El Greco como exemplo) também foi praticado por Sor Juana, porque sabe-se que ela escreveu muitas obras sob encomenda, como comenta Paz: “Si se juntan los villancicos con los poemas cortesanos –romances, décimas, sonetos, bailes, loas– se descubre que más de dos terceras partes de lo que escribió fue poesía de encargo” (PAZ, 1990, p. 413-414). Segundo ela, quase tudo foi escrito por pedidos de terceiros, mas a única obra que redigiu por vontade própria foi *Primero Sueño*. Acrescenta Paz ainda que:

La actividad poética de Sor Juana no era gratuita: la corte le pagaba por sus loas, sus bailes y sus espectáculos y la Iglesia la recompensaba por sus villancicos y letras sacras. Los ingresos que percibía por sus producciones poéticas contribuyen a explicar que, al cabo de los años, su condición económica pasara de la estrechez y el desamparo al desahogo (PAZ, 1990, p. 414).

Assim outra faceta de Sor Juana é percebida: a de uma bem sucedida mulher de negócios a partir dos objetos que dispunha. Ela era uma artesã das palavras, fabricava ilusões para entretenimento dos mais diversos públicos e os comercializava. Ela gerenciava o talento que tinha em benefício próprio, o que era admirável para uma freira do período colonial hispano-americano.

---

<sup>18</sup> A partir da valorização da arte e do momento em que o autor se apropria do conceito de ser o dono de sua obra, passa a colocar seus serviços à disposição de quem possa pagar por ele. A exemplo de El Greco. Conforme o Dicionário da RAE: clientelismo De clientela e -ismo. 1. m. Sistema de protección y amparo con que los poderosos patrocinan a quienes se acogen a ellos a cambio de su sumisión y de sus servicios. Verbetes disponível em: <<http://dle.rae.es/?id=9Spd24B>>. Acesso em 20 fevereiro 2016.

No período colonial de 1600, o teatro era uma atividade plenamente aceita e implementada na sociedade, como forma de divertimento. O gênero fazia parte da vida social e isso era independente do extrato social ao qual a pessoa estava inserida.

De acordo com Mário Gonzalez, “o teatro espanhol em língua castelhana chega ao seu auge no século XVII e constitui uma das manifestações culturais de maior relevância nessa centúria” (GONZALEZ, 2010, p. 393). Assim era esperado que inúmeros autores escrevessem peças para ser representadas, como forma de diversão para todos, tanto nobres como plebeus, e se representavam nos *corrales*<sup>19</sup>, espaços democráticos de diversão, assim como nos salões da corte.

O teatro, embora muitas vezes tenha sido demonizado pela igreja católica durante um período da história, retomou seu lugar com as reformas monásticas beneditinas (DINIZ, 2008, p. 76), quando o teatro se dividia em profano, com um fim didático, ou sacro e religioso, a fim de exaltar as virtudes cristãs. Sor Juana, séculos depois, uniu essas duas vertentes em suas peças teatrais: o profano, representado pelas mitologias, quer gregas, ou latinas, e o sacro, em que as referências bíblicas estão presentes como na escrita do texto *Los empeños de una casa*, o que já não se encontra em *Amor es más Laberinto*, onde referências a temas bíblicos não aparecem. Na peça, se considerado o fato de ter sido escrita por um sacerdote e uma freira, não há nenhuma

---

<sup>19</sup> *Corrales*: corral de comédias: lugar fechado, como um pátio amurado, onde se representava as peças de teatro, em geral comédias. Ex. o *corral* de Almagro na Espanha ainda é um dos que se conservam intactos e pode ser visitado.

1. m. Patio amplio entre casas, cerrado y frecuentemente descubierto, donde se representaban obras de teatro. Verbete disponível em *Diccionario de la Real Academia Española*: < <http://dle.rae.es/?id=Awe9N3e#GYv1r1E>>. acesso em 20 fevereiro 2016.

menção a temas cristãos, permitindo que se conjecture que esta sim pode ser considerada bastante profana.

O teatro “no existía en Europa en la Edad Media. A partir de 1550, nace el teatro, respondiendo a una misma necesidad en España, Italia, Inglaterra y Francia” (AUBRUN, 1981, p. 42); assim, por ser novo o gênero, o teatro fez escola na Espanha e posteriormente atravessou o Atlântico e se instalou definitivamente nas colônias governadas pelos espanhóis, onde se integrou à cultural local.

O teatro espanhol tinha um conjunto de características comuns, mas destacamos: “un rasgo común a todas las comedias: están escritas em verso” (AUBRUN, 1981, p. 36); assim se explica porque toda a obra teatral de Sor Juana está escrita em versos, porque praticava o padrão da época. Ainda, de acordo com Aubrun, não há nada surpreendente em uma obra ser versificada, e acrescenta outras razões para o fato:

En primer lugar, el teatro español es a la vez tragedia y comedia: entre el verso tradicional de la una y la prosa posible, pero no obligada de la otra, la balanza se inclina hacia el modo más elevado y más patético.

En segundo lugar, hay que tener en cuenta que quienes representan la comedia son cómicos, a veces poco educados [...] y va dirigida a un público en su mayoría analfabeto, aunque muy cultivado. El verso les resulta fácil de retener (AUBRUN, 1981, p. 31).

No tempo de Sor Juana, a obra de Ovídio, e principalmente os diversos mitos explorados por ele, já era amplamente divulgada em terras hispanas, como bem recorda Aubrun:

La mitología es un filón explotado sistemáticamente desde principios del reinado de Felipe IV, cuando la comedia pasa a ser

espectacular y se carga de sentidos sibilinos. Los autores utilizan o bien a Ovidio y a sus metamorfosis, o bien a los numerosos Ovidios ya moralizados y comentados, traducidos o escritos directamente en castellano [...] (AUBRUN 1981, p. 36).

Nesta afirmativa está inserida a obra de teatro<sup>20</sup> de Sor Juana o que mostra como ela está atenta às obras de Lope de Vega e Calderón de la Barca, já que adota a receita de sucesso destes dramaturgos e a forma de escrever, assim como também copia ideias e temas de Salazar y Torres (1642-1675). Falar do teatro do Século de Ouro é falar de Felix Lope de Vega Carpio (1562-1635), autor do texto *Arte Nuevo de Hacer Comedias* (1609). Ele foi um escritor profícuo dos mais diversos gêneros teatrais, desde à poesia ao teatro, além de inovador, e foi considerado o gênio do teatro espanhol do Século de Ouro.

Sor Juana mantém a forma clássica de apresentação ao público: “O aspecto formal característico do teatro espanhol clássico será a opção pelo modelo que fragmenta a obra em três atos, modelo esse que se apoia na tripartição do conflito dramático em: apresentação, desenvolvimento e desfecho” (GONZÁLEZ, 2010, p. 355). Utiliza o modelo de três atos para suas duas peças profanas, seguindo a cartilha de Lope de Vega que mantém as unidades aristotélicas de ação, mas inova nas de tempo e espaço.

Um fato é a participação pessoal de Lope de Vega nas montagens de suas peças, o que caracterizava não apenas o

---

<sup>20</sup> Ao falar da produção teatral é importante lembrar sempre a influência dos períodos chamados clássicos na formação do texto *Sorjuanino*: como exemplo, mencionamos Aristófanes (444-380 a.C.), como representante da literatura grega, e da latina, Menandro (342-291 a.C).

acompanhamento mas uma harmonia entre texto e encenação. Escrevia de forma a ser entendido pelo público que frequentava os *corrales de comedias*, o que o tornou extremamente popular em seu tempo. Não era apenas o autor, participava de todo o processo de montagem teatral, durante os ensaios ou a posta em cena, o que o deixava em vantagem porque o texto podia ser melhorado conforme o desenvolvimento dos ensaios, algo que Sor Juana também iria seguir ao participar desde a escrita do processo até a encenação<sup>21</sup> e o cair da cortina.

A postura de autor e de encenador nos remete às teorias de Patrice Pavis sobre o trabalho de escrever um texto também direcionado para uma encenação, um trabalho constante por parte dos autores do teatro espanhol e que se renova ao adquirir uma expressão de universalidade, como o caso de Beckett, em que ele próprio escrevia o texto e acompanhava a montagem das peças.

Lope de Vega, o dramaturgo, certamente inovou na forma de fazer teatro ao inserir elementos pensados a partir de aspectos práticos, como para que público era direcionado, a fim de que todos pudessem entender suas peças e, ao mesmo tempo, divertirem-se; o espectador passa a ser levado em conta não apenas como um espectador a mais, mas como integrante do tripé texto, cena e efeito, um conjunto pensado para impressionar a plateia, algo que Sor Juana iria implementar em sua escrita teatral, em *Amor es más Laberinto*.

Lope apresenta uma proposta e também uma “defesa do seu sistema teatral e contra os preceptivistas” (GONZÁLEZ, 2010, p. 398);

---

<sup>21</sup>Para a tradução da peça não foi levado em consideração o aspecto da encenação, ideia que se propõe realizar posteriormente em conjunto com um grupo de artes cênicas para observar as particularidades da peça.

ele quebra algumas regras e propõe uma nova forma de fazer teatro, e que funciona muito bem, com muito sucesso de público. Por ter sido difundido em formato de manifesto causou, a princípio, alguma reserva, mas esse texto mudaria o teatro praticado na Espanha, tornando-se um modelo a ser imitado também no novo mundo e por Sor Juana, entre outros.

Rompe partes da tradição da poética de Aristóteles ao acrescentar elementos coletados entre outros escritores; por isso Ley (1974, p. 583) nos fala que “Lo que se nota en todo el Arte nuevo es la gran erudición de Lope que se respalda en Aristóteles, Ateneo, Platón y Jenofonte para recomendar el uso del baile en la comedia”. Sor Juana também irá mostrar esta erudição em seus escritos, evidenciando que possuía educação e conhecimento, e também incluirá o baile no teatro.

Um outro exemplo é quando se trata da unidade de tempo: “Según Aristóteles: de la tragedia procura limitarse en lo posible a un solo circuito del sol, o algo así” (LEY, 1974, p. 583), ou que não passe de 24h e Lope irá escrever “no hay que advertir que pase en el período de un sol, aunque es consejo de Aristóteles” (*idem*); nestas passagens já podemos ver a diferença de pensamento entre os dois escritores, mas Sor Juana segue a Aristóteles quanto às unidades de lugar e de tempo.

A escrita teatral de Lope de Vega visava o contentamento do seu público, o que de certa forma o levou a escrever sempre para agradá-lo. Por isso, no *Arte Nuevo de Hacer Comedia* há algumas inovações, a métrica não é rígida, há versos diferentes no mesmo poema, uma variedade métrica. O exemplo também seguido por Sor Juana na obra estudada já que ela utilizou diversos tipos versos na composição de *Amor es más Laberinto*.

Lope utiliza um tipo de verso para caracterizar cada personagem, por exemplo, para os nobres usava os octossílabos. De acordo com González:

Rompe com a forma tradicional de realizar teatro, com as unidades clássicas. Ação, tempo e lugar; polimetria (variedade métrica). A métrica se ajusta à situação e ao personagem; mistura trágico e cômico; decoro/adequação da conduta e da linguagem dos personagens às convenções do papel social que representam (GONZÁLEZ, 2010, p. 393).

Inspirados nos escritos de Lope de Vega, muitos dramaturgos rompem com a poética clássica de Aristóteles (s.d.), o que gera muitos desafetos a Lope, mas ao se constatar o sucesso que tinha com suas peças, Lope passa a ser respeitado e admirado pela ousadia de suas obras.

Lope alcança tal fama na Espanha que passa a ser um bordão<sup>22</sup> dizer que “tal e tal coisa é de Lope, é de Lope de Vega”; o nome do escritor vira sinônimo de garantia de boa procedência e qualidade, e isso desde objetos como uma roupa, uma comida ou até a obra de outro escritor que se aproveitava do prestígio de Lope.

Também nesse teatro do Século de Ouro, dois conceitos são levados em consideração: o conceito de *honor*, a consciência que um personagem tem de sua própria dignidade, e o conceito da honra, a opinião que os outros têm da pessoa. Estes conceitos transpassam ao longo da comédia *Amor es más Laberinto* e nisso vemos outra das ideias inovadoras de Lope de Vega, apropriadas pela pena de Sor Juana, para

---

22 Essa explicação foi registrada a partir dos dados oferecidos pela guia durante a visita guiada ao Museu Casa de Lope de Vega, em Madri, 2015.

quem é importante manter a dignidade de seus personagens, e que lembra mais uma vez a tradição da antropofagia.

Traduzindo estes dois conceitos tão espanhóis para o português do Brasil, colocamos como a dignidade e a honra evocando nestes termos a ideia apresentada pelo conceito espanhol. Ou seja, quando os personagens nobres da peça falavam em honra, dever ou dignidade, o assunto tocava nos presentes induzindo também a valorização do ser humano como pessoa e a disposição deste em se tornar melhor, resquício de um passado romântico de capa e espada em que muitas das peças barrocas ainda se apoiavam, como as obras de Sor Juana, independente se o tempo dos cavaleiros andantes já tinha passado na literatura da época.

Mas, é preciso ressaltar que os elementos de capa e espada das histórias de cavalaria são pontuais, honra e dignidade, os casos como duelos e salvaguarda de honra eram próprios do teatro do Século de Ouro. Por isso, temas frequentes, como honra, lendas, romances, mitologia, estavam mesclados, entretecidos nas tramas dos textos teatrais. Observamos a estética textual desenvolvida como uma escritura culta, que a remete mais ao teatro de Lope de Vega e Calderón de La Barca do que outros autores. Mesmo no período Barroco, ainda se sabe que:

Prevalece um modelo dramático que se agasta da preceptiva renascentista e de sua pretensão de restaurar o modelo clássico apoiado nas unidades de tempo, ação e espaço e na distensão radical entre tragédia e comédia (GONZÁLEZ, 2010, p. 393).

Esse modelo clássico e de séculos traz a figura do trapalhão, em que se observa a “transformação do ‘bobo’ na peculiar figura do ‘gracioso’” (GONZÁLEZ, 2010, p. 393). A Espanha sobressaiu-se no teatro e fez escola. Por isso, esse teatro, “nessa sua fase inicial, caracteriza-se pelo predomínio da ação, pela presença do ‘bobo’, forma elementar do trapalhão” (*idem*), mas chamado agora de gracioso, e é isso que Sor Juana colocará em sua obra: um gracioso, mas não bobo; com tiradas de humor, o personagem fará reflexões sobre a condição social dos servos na época.

Ela coloca seus personagens com o mesmo direito de voz e de importância de atuação. Além disso, há outra característica desse novo teatro, pois se usa o humor em certos momentos da peça para mostrar de forma simbólica o popular e o poético, assim se cria a tragicomédia, que será amplamente utilizada por ela para sua peça sobre os labirintos do amor. Uma hora está o humor e a leveza do amor e noutra a tensão da violência e dos desencontros. A sua perspicácia é visível nestes momentos.

O que desempenha o papel de gracioso já não é desengonçado apenas, e sim uma pessoa com nome, identidade e que se distingue por ser perspicaz, e que ousa falar o que muitos serviçais gostariam, mas, devido às convenções sociais vividas, era algo impensável para um subalterno.

Assim, Sor Juana coloca em cena o gracioso, um papel desempenhado pelo servo do príncipe e que não é o bobo da Corte. A sua escrita subverte a “norma”, de que o gracioso fala ou comete apenas bobagens e refaz o papel do gracioso, de forma que coincide com os novos temas propostos para a comédia em que ele passa a ser “o

portador da mensagem ideológica que se quer sublinhar” (GONZÁLEZ, 2010, p. 355).

### **2.1.1 Juan de Guevara, autor (in)visível de *Amor es más laberinto***

Esta seção tem por objetivo destacar o escritor e compartilhar as poucas informações que se têm sobre a vida e obra de Juan de Guevara<sup>23</sup> (1654-1692), também nascido no México. Foi poeta, clérigo e coautor da peça *Amor es más laberinto* em conjunto com Sor Juana.

Sobre ele as informações são escassas, mas de acordo com Paz foi um “poeta que merece ser recordado” (PAZ, 1990, p. 82), e isso vale como uma recomendação para buscas dos poucos textos conhecidos.<sup>24</sup> Ao coletar dados para a pesquisa de tese sobre o presbítero e poeta Juan de Guevara logo se apresentou um problema, pois o escritor em muitas publicações de *Amor es más laberinto* não é sequer mencionado como autor.

De acordo com Mendéz Plancarte (1976, p.viii), organizador das obras completas de Sor Juana, as publicações são escassas sobre os textos dramáticos de Sor Juana desde 1725. Ele aponta como exemplo duas edições publicadas na Espanha de *Amor es más Laberinto* e além de ser poucas foram publicadas apenas com os dois atos escritos por Sor Juana, ignorando totalmente o ato II e a Juan de Guevara como autor:

---

<sup>23</sup> A tese não apresenta o nome do escrito no título porque o recorte maior da pesquisa é a respeito da escrita literária de Sor Juana.

<sup>24</sup> As obras de Juan de Guevara são poucas, se comparadas com as de Sor Juana: “Fue autor de las siguientes obras: segunda jornada de *Amor es más laberinto*, comedia de Sor Juana Inés de la Cruz; *Faustísima entrada en México del Virrey Duque de Albuquerque* (1653); *Certamen poético en elogio de la Concepción Mariana* (1654); *Centón de versos* para solemnizar la dedicación del templo del Hospital de Jesús, fundado por Cortés; *Poesías sagradas*, premiadas por la Universidad de México en 1683 e insertas en el *Triunfo Parténico*.” (s.a., 1894, p. 13-14)

Amor es más laberinto, sin su Jornada II (de Juan de Guevara) se incluye en Poesías Escogidas de Sor J.; ed. Antonio Elías de Molíns, Barcelona, Araluce, 2 eds., s. f. y en Poesías Escogidas de la Décima Musa Mejicana, selecc. Anón., Barcelona, Bauzá, s.f. (O.C. III, 1976, p. xci).

Esse fato anotado em “estudio liminar”, uma apresentação realizada por Mendéz Plancarte para o volume III de “Obras Completas” de Sor Juana, editado pelo Fondo de Cultura Económica do México em 1976, aparece como uma nota; por esses fatos já se percebe a menor importância dada, por parte de editoras, ao escritor.

Também colocamos o exemplo do que acontece no site da [www.amazon.com.br](http://www.amazon.com.br), conhecida livraria virtual: no retorno da busca da obra *Amor es más laberinto* sempre mencionam como autora Sor Juana, e mesmo ao abrir umas páginas da amostra grátis do texto, em que figura o índice dos atos e contém uma pequena apresentação, Juan de Guevara não aparece como autor da peça teatral. Assim, quem compra essas obras e não investiga um pouco sobre o enredo da peça, nem sequer imagina que a peça tenha dupla autoria. A essa constatação é possível perceber que ainda há muito trabalho sobre os textos de Juan de Guevara para ser realizado.

Outras informações que temos sobre o escritor vem do interessante artigo escrito por De La Mora (2013), no qual recolhe o verbete redigido por Beristáin, na obra *Biblioteca hispano-americana septentrional*, de 1883, publicada no México. Ele reproduz neste verbete o quanto se sabia sobre Juan de Guevara a partir das compilações de Bernardo de Calderón, de 1653, e oferece também um resumo sobre o sacerdote:

[...] fue “natural de Méjico, presbítero, capellán y confesor del Monasterio de Religiosas de Santa Inés de dicha ciudad” y que “fue sobresaliente en las letras humanas”. Fungió como secretario del Certamen poético que en honor de la Inmaculada Concepción celebró la Real y Pontificias Universidad de México, en 1654. Participó en varios certámenes; escribió la segunda jornada de la comedia Amor es más laberinto de Sor Juana. Según Beristáin, también publicó una Faustísima entrada en Méjico de su Virrey, el Excmo. Sr. Duque de Alburquerque (México, Bernardo de Calderón, 1653).<sup>25</sup>

Assim, De La Mora discorre sobre a parceria de Sor Juana e Guevara. No artigo também conta a idade aproximada de Juan de Guevara à época da escrita: “contaba con una edad cercana a los setenta años” (De La Mora, 2013, p. 62) e Sor Juana tinha pelo menos a metade da idade do Presbítero.

Também encontramos algumas informações em uma obra de antologia poética mexicana de 1894:

Juan de Guevara, natural de México y capellán del convento de Santa Inés. Gozó en su tiempo de gran reputación como poeta, lo cual le valió el honroso encargo de ser elegido secretario del certamen poético que en 1654 celebró la Universidad de México en loor de la Virgen María (s.a.1894, p. 13).

---

<sup>25</sup> José Mariano Beristáin y Souza, *Biblioteca hispano-americana septentrional*, México, Amecameca, 1883, vol. 2, p. 63. A informação sobre o verbete de Berinstais foi encontrada no excelente artigo de IN: DE LA MORA, Guillermo Schmidhuber. Juan de Guevara, poeta y comediógrafo coetáneo de sor Juana. In: Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, 3 (2013), pp. 59-74. Disponível em: <<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>> . Último acesso em 14 fev 2016.

A partir da elaboração do texto, em dupla, ao se observar a divisão, embora não matemática, esta não demonstra problemas na unidade e harmonia de falas dos personagens, o que deixa entrever que houve uma estrita colaboração entre os autores. O fio da história se mantém com um enredo repleto de ação, surpresas e o desenlace final é digno de qualquer best-seller atual.

Guevara participou de diversos concursos poéticos e pelo menos em três deles foi premiado; a seguir os poemas ganhadores de certâmenes de poesia na capital do vice-reinado do México citados por De La Mora:

“Linda burla es a un tirano” [...] En el Emblema Tercero, Guevara ganó el segundo lugar con las quintillas “Sin que de pintor presuma”, y recibió una bandeja ondeada de plata y un epigrama [...] e o poema: “Ésta, que corona ardiente” (DE LA MORA, 2013, p. 62).

Os concursos eram disputados e, de acordo com De La Mora (2013), cada ganhador também recebia um prêmio em dinheiro ou um objeto de extremo valor, e uma *epigrafe*, um pequeno poema oferecido como reconhecimento ao vencedor.

Foi um poeta galardoado com prêmios e aclamado em sua época, mas ao se aventurar na incursão da escrita teatral e pela bem-sucedida parceria com Sor Juana é que se tornou mais conhecido; o seu nome é mencionado como a única pessoa com que Sor Juana dividiu a autoria de um texto.

Como tinha poucos escritos, e todos poemas, a escolha desta peça *Amor es más laberinto* para a tese acaba resgatando um autor praticamente desconhecido no mundo literário. A tradução da peça assegura também um lugar de reconhecimento a Juan de Guevara para os leitores de língua portuguesa na variante do Brasil.

Por muito tempo se pensou que Juan de Guevara era primo de Sor Juana, e Paz até afirmou isso na escrita de sua obra *Las Trampas de la fe* (1990 p. 167), porém, mais adiante, na mesma obra, na página 438, elabora uma nota de rodapé sobre o assunto e que se baseia na obra de Alfonso Méndez Plancarte<sup>26</sup> para esclarecer o equívoco:

El erudito Francisco Fernández del Castillo lo creía primo de Sor Juana, suposición que hoy no goza de crédito. El presbítero Juan de Guevara nació en México -se ignora la fecha- y murió hacia 1692. En su tiempo fue un poeta conocido y estimado. Exaltado gongorista, fue premiado varias veces en los certámenes poéticos de esos años. No queda mucho de sus obras. Las pocas muestras que logró recoger Méndez Plancarte en el tercer tomo de *Poetas novohispanos* (México, 1945), lo revelan como un hábil, competente e impersonal reproductor del estilo poético imperante en su tiempo (PAZ, 1990, p.438).

No *Dictionary of Mexican Literature* de Eladio Cortés,<sup>27</sup> uma página dedicada ao Barroco inclui Guevara ao falar da parceria com Sor Juana, e comenta: “se iniciaba en el arte dramático porque su celebrada producción literaria había sido únicamente poética”, o que indica que a

---

<sup>26</sup> Obra a que se refere Octavio Paz: MÉNDEZ PLANCARTE, Alfonso. *Poetas novohispanos*, Segundo siglo (1621-1721), México, UNAM, 1945, pp. xxxii-iii. Disponível em: <<http://migre.me/tbxIL>>. acesso em 14 fev 2016.

<sup>27</sup> Eladio Cortés. *Dictionary of Mexican Literature*. London. Greenwood Publishing Group. Disponível em <<http://migre.me/tci7F>>. Acesso em 10 março 2016.

peça foi uma nova experiência na escrita. Uma nota de importância é que ele começa escrevendo o segundo ato da peça com versos em silvas<sup>28</sup> e que após 66 versos em silvas consonantais, e que devem ter tomado seu tempo, os abandona para escrever em outras formas de versos.

De acordo com Mendéz Plancarte a parceria foi um sucesso e a peça apresenta uma hegemonia: “Tan homogéneo, hasta en minucias de estilo, que no saberlo nadie sospecharía de otra pluma, y cuyos dos sonetos frente al de la jornada III, ciertamente no pierden” (Mendéz Plancarte, 1994, p. xliii-iv).

Sobre os sonetos, Paz emite sua opinião: “escribió sonetos de un gongorismo valiente e ingenioso” (PAZ, 1990, p. 82); e a respeito do segundo ato de *Amor es más laberinto*, Paz afirmou: “no es inferior a las dos escritas por Sor Juana; aparte de la dignidad verbal del conjunto, tiene momentos teatrales que Moreto habría aplaudido” (PAZ, 1990, p.167). É notável que Juan de Guevara trabalhou dentro do tema do labirinto e o manteve, assim como também permaneceu dentro de uma perspectiva barroca de escrita literária.

Também a especialista em Sor Juana, Celsa C. G. Valdés, aponta Guevara como um “poeta gongorista premiado varias veces en los

---

<sup>28</sup> Esta definição do uso de silvas em língua espanhola se mostra muito importante para entender o processo da parceria entre os dois escritores: “La silva, como se sabe, es una combinación métrica que no consta de un número determinado de versos, en la que alternan libremente los de siete y once sílabas sin regularidad ninguna ni en cuanto a su respectiva colocación ni en cuanto al modo de concertar los consonantes, admitiendo versos libres; pero no asonantes y gratuitos encabalgamientos. La silva siempre está llena de flexibilidad y maravillosa amplitud. Esta combinación fue muy utilizada durante los siglos XVI y XVII” (p.51) LUZ, Jorge de la. Sor Juana Inés de la Cruz y su Primero sueño; In: La Colmena 73, enero-marzo 2012. Disponível em: <<http://migre.me/tcFeY>>. Acesso em 10 março 2016.

certámenes poéticos” (GARCÍA VALDÉS, 2010, p. 72), Outro dado significativo é que após pesquisa na internet em busca de possíveis publicações em catálogos de bibliotecas e livrarias, não se encontrou nenhuma obra de Juan de Guevara traduzida para o português do Brasil.

## **2.2 O Barroco a la mexicana, e as confluências na literatura de Sor Juana**

Nesta seção, a pesquisa continua com o percurso do Barroco, a saída da Espanha e a chegada para o Novo Mundo como forma de ampliar e mostrar as influências na escrita de Sor Juana.

A estética de origem europeia do período Barroco, em especial o desenvolvimento na Espanha, e a posterior e natural migração para as colônias hispanas a partir dos colonizadores são fatos notados por Ureña em seu artigo “Barroco de América” onde diz que “América creó en el siglo XVII su gran estilo Barroco de construcción y ornamentación, que a veces reflujo sobre España” (UREÑA, 1998, p. 353). Ureña lança a pergunta “¿No habrá creado América, como en arquitectura, otro gran estilo barroco en poesía?” (*Idem*, p. 353).

A chegada dos espanhóis, com os mais diversos papéis de sacerdote, colonizador, militar, etc., ao continente americano que gozava de imensa riqueza de matérias primas, fortaleceu o comércio e enriqueceu o país. E como bem reconhece Octavio Paz, “los americanos de habla española nacimos en un momento universal de España” (PAZ, 1989, p. 15). E complementa ainda que a Espanha “que nos descubre no es la medieval, sino la renacentista, y la poesía que los primeros poetas mexicanos reconocen como suya es la misma que en España se miraba como descastada y extranjera” (PAZ, 1989, p. 16). Paz se refere ao fato

de que os recém chegados vinham imbuídos de uma postura de superioridade e não esperavam encontrar nas colônias certâmenes à altura.

O conquistador europeu, ao chegar, entrou em contato com uma cultura, saberes, línguas, etc., totalmente desconhecidos para eles. Dividido diante do que pensava sobre o sacro e o profano, assimilaria o outro assim como seria também assimilado, acabaria por trafegar em mão dupla quanto às artes hispano-americanas.

A dualidade, uma característica imputada ao Barroco, está presente também neste momento histórico espanhol; o antigo e o moderno, lado a lado, convivem em um conflito harmonioso, e assim, o espanhol que migra para o Novo Mundo intimamente tem esta vontade de progredir intelectualmente, mas ainda, no seu cotidiano, continua preso aos dogmas e à estrutura eclesiástica vigentes no mundo hispano. De acordo com Ureña, “la fusión no abarca solo las artes: es ubicua. En lo importante y ostensible se impuso el modelo de Europa; en lo doméstico y cotidiano se conservaron muchas tradiciones autóctonas” (UREÑA, 1998, p. 362).

Assim como no Renascentismo italiano coexiste o mitológico e o contemporâneo, essa dualidade influenciará as obras espanholas do período Barroco. Sor Juana também seguiu esta vertente ao unir em diversas obras a mitologia, especialmente em *Amor es más Laberinto*; o Minotauro, como uma releitura, está alinhado à contemporaneidade do teatro espanhol de Lope de Vega e Calderón.

Bermúdez se apoia em Vossler para afirmar que a cultura teológica e literária da escritora pertence ao Barroco espanhol, e acrescenta que “a poesia de Sor Juana não se perde nas extravagâncias

dos sentimentos nem do espírito” (BERMÚDEZ 1978, p.173), mas a economia de Sor Juana pode indicar um outro traço do Barroco nas colônias.

O Barroco existia na Europa e às vezes era marcado pela moderação, sendo que o estilo desenvolvido na Espanha apresentava características únicas e marcantes. Veja os retábulos nos interiores ou as fachadas das igrejas barrocas, como são faustosas e, em geral, transmitem uma intensa informação estilística e artística em um único espaço. Não havia nenhuma economia de detalhes, tudo era exuberante e em excesso. Quanto ao Barroco nas Américas, Paz explica que há uma diferença especialmente na parte da poesia: “es la ausencia o la escasez de elementos medievales” (PAZ, 1989, p. 16), e isso a distingue da poesia espanhola e corrobora a ideia de que o Barroco nas colônias teve um desenvolvimento independente da Espanha.

O Barroco como estilo literário transborda em elementos dramáticos que se afinam plenamente com o gênero teatral, e assim oferece uma diversidade de dados na composição do teatro de Sor Juana. Cada verso que compõe o discurso dos personagens é representado com intensidade e compõe cada cena representada com requinte de rebusques, como as vestes, os longos discursos, os cenários, o coro, os figurantes, mas será da força das figuras retóricas utilizadas que se obtêm um realismo inesperado oferecendo assim na ficção a verossimilhança.

As obras de arte barrocas, principalmente as pinturas, foram incentivadas por parte da Igreja Católica por ter utilidade como facilitadoras da busca e da espiritualidade, já que a estética barroca situa dilemas teológicos como salvação, inferno, purgatório, caridade, além

de representar os mais diversos personagens bíblicos com o objetivo de inspirar os fiéis. A ilustração dos conceitos teológicos fora expressa em diversas formas de arte como a literatura, pintura, música, arquitetura, o que antagoniza com o Renascentismo, centralizado no homem e no universo, que procurava um equilíbrio severo para o excesso e o moderado, o simples e o complexo. O pensamento ocidental será marcado por esses movimentos estéticos.

Embora o Barroco desenvolveu uma servidão à perspectiva espiritual ocidental cristã, como o desejo de aproximar Deus ao homem e oferecer salvação para a alma, e assim levá-lo à reflexão, não se dissocia do uso recorrente do profano, como as imagens e mitos provenientes da Grécia e Roma, incursionando desde a arquitetura, literatura e afins, incorrendo assim em uma dialética de pensamento. Nem tudo era silício, e nem tudo era festa!

Falar em Barroco e seus desdobramentos implica em discutir a afirmativa de Maravall (1983, p. 48): “decir Barroco español equivale tanto a decir Barroco europeo”, sugere que para este autor a identificação da Espanha era significativa a ponto de não ver diferenças.

O Barroco já era um período artístico consolidado na Espanha, tanto nas artes plásticas como na literatura, quando “entre los años de 1621 y 1624 empieza a introducirse en México el Barroco, estilo arquitectónico de acuerdo con el que se construyen la mayor parte de las iglesias mexicanas” (LÓPEZ ET al. 2005, s.p). Essa caminhada do Barroco espanhol ou europeu para o continente americano começou pela arquitetura e, de acordo com León Portilla (2012), aclimatou-se ao estilo de arte indígena, considerando-se que os *glifos* e *códices* eram uma escrita “pintada”, desenhada. O estilo asteca e o recém-chegado europeu

acabam por se fundir em muitos trabalhos e foi utilizado largamente pelos artistas locais, que foram empregados pelos religiosos para a construção de igrejas ou a realização de pinturas e esculturas que visavam impressionar e educar o povo, e nesse encontro se fundem o local e o estrangeiro.

O estilo Barroco, ao chegar ao vice-reino da Nova Espanha, no México, também passa por transformações, acaba por adquirir mais uma feição, e no processo de incorporação se enriquece mais ainda, já que o estrangeiro e o autóctone se amalgamam, criando assim uma manifestação artística em que já não é Europa, Espanha e nem América ou México, mas sim um estilo que a primeira vista pode ser uma consequência de uma cultura híbrida, e enriquece a cultura dos países envolvidos, o que é confirmado por Paz (1989), quando se remete ao Barroco espanhol que entra no México:

[...] pero el Barroco abre las puertas al paisaje, a la flora y la fauna y aun al indio mismo. En casi todos los poetas Barrocos se advierte una consciente utilización del mundo nativo. Mas esos elementos sólo tienden a acentuar, por su mismo exotismo, los valores de extrañeza que exigían el arte de la época. El Barroco no podía desdeñar los efectos estéticos que ofrecían casi en bruto todos esos materiales (PAZ, 1989, p. 17).

Assim como Paz constatou também o caminho bifurcado percorrido pelo Barroco na região do México, isso nos remete aos estudos de Benjamin sobre o estilo, ao dizer que em contraste ao Classicismo “a apoteose Barroca é dialética. Ela se consuma entre os extremos” (BENJAMIN, 1984, p. 182), em uma manifestação estética “excêntrico e dialético” (*idem* p. 182), e explicado por Rouanet na

apresentação à obra de Benjamin, *A origem do drama Barroco*, que “foi na Alemanha que se deu a grande voga da Reabilitação do Barroco literário” (BENJAMIN, 1984, p. 26) e a remete as sugestões já trabalhadas de Wölfflin sobre o que é o Barroco.

A assimilação de uma nova cultura e uma nova língua, tanto por parte do invasor europeu como do indígena, resultou em uma arte dialética da convivência que se manifestou não só nas construções, mas nas letras e enriqueceu mais ainda o Barroco, que no encontro das duas culturas gerou em certa medida, uma antropofagia.

O sincretismo religioso, no caso entre as religiões autóctones e o cristianismo recém-chegado, também seria um dos resultados dessa dialética da convivência em que o Barroco acaba por acolher mais elementos. Um mero exemplo é o decalque de Totnanzin (indígena) e a Virgem de Guadalupe (cristã); isso demonstra a complexidade das relações e a acomodação resultando em uma cultura híbrida.

O encontro entre as culturas manifestou-se de várias formas, e a convergência delas gerou ganhos e perdas, principalmente linguísticos. A língua espanhola cresceu em léxico a partir da assimilação de línguas como o Nahuatl, dentre outras minoritárias, dentro do império Asteca. Em contrapartida, a língua autóctone teve perda significativa de falantes, exigindo cuidados para que não ocorresse sua extinção; uma antropofagia dialética e que serviu para construir um Barroco com uma caracterização diferenciada da espanhola.

A cultura e a religião nativas também foram afetadas, a partir da imposição do Cristianismo e obrigou a conversão de milhares de pessoas que supostamente deixaram suas crenças e assimilaram os rituais trazidos pelos espanhóis. Isso gerou um sincretismo entre

religiões e uma reorganização social surgiu ao mesmo tempo já miscigenada em costumes, tradições e valores entre um em outro, fundidas a partir da chegada das caravelas de Colombo.

A literatura assimilaria e refletiria as mudanças sociais e culturais dessa área geográfica; por isso, ao ler os textos de Sor Juana, o leitor reconhece questões políticas e sociais como as narradas na *Carta Atenagórica*.

O México sofreu guerras internas, como a *Revolução Mexicana*, em 1910, e a *Revolução Cristera* em 1920, e essas experiências seculares geraram temas para muitos escritores escreverem contos, romances, crônicas, enfim, os mais variados gêneros literários, que refletem o homem mexicano e suas problemáticas. Mas, essas mesmas questões já tinham sido objeto de discussão por parte de Sor Juana, essas mesmas velhas novas ideias inseridas nos versos que compôs a partir dos anos recentes da conquista espanhola, como em *Amor es más laberinto* durante o discurso de Teseu em que ele discorre sobre o fato de que todos nascem iguais e livres (DE LA CRUZ, 2012, p. 350).

Sor Juana explora diversos gêneros textuais e escreve papéis para seus personagens, desde o tragicômico, o heroísmo e a sutileza, destaca temas delicados pertinentes ao período colonial hispano-americano, como as relações de poder e as conveniências sociais da época. Um dos efeitos imediatos do período Barroco e característica hispano-americana foi aproximar as culturas em obras literárias.

Enrique Flores, em seu artigo “Sor Juana y los índios: loas y tocotines”, expõe o fato de que ela conhecia ervas medicinais: “Sí, conocía las yerbas medicinales de los indios” (2007, p. 39), além de

supor que também conhecia os rituais de uma tradição indígena, o que se comprova por este verso, encontrado após sua morte:

¿Qué mágicas infusiones  
De los indios herbolarios  
De mi patria, entre mis letras  
El hechizo derramaron?  
(DE LA CRUZ, 1988, p. 160)

De acordo com Flores, ela sabia a língua Nahuatl, pois, escreveu primeiramente em espanhol, mas a segunda loa foi em Nahuatl. Essa informação provém da biografia do padre Calleja, mas veio a se confirmar recentemente com Flores:

[...] el hallazgo de una loa satírica bilingüe, en español y en nahuatl, que Juana Inés compuso a los ocho años y está dividida en dos partes, una de las cuales mezcla ambas lenguas mientras la otra las alterna en un diálogo de un bachiller y un indio (FLORES, 2007, p. 41).

A presença de personagens ou temas de etnia indígena na literatura mexicana de autoria de europeus ou é uma realidade, desde período colonial ou contemporâneo, porém, a observação sobre como tem sido retratada ao longo de 500 anos de conquista faz pensar que Sor Juana, ao dar-lhes voz, demonstrou sua sensibilidade à condição humana.

Um fenômeno observado é a presença das vozes de etnias negras e indígenas, o que, embora pareça próprio do Barroco na busca da aproximação do mais natural e deformado em si, não deixa de ser um avanço no pensamento literário da época a forma como personagens ou raças são retratadas na obra de Sor Juana. Elas mantêm a identidade e a individualidade característica de cada um. O respeito está implícito e

conferido aos excluídos socialmente, o que sugere uma aproximação ao realismo nas suas obras.

O autóctone e o estrangeiro estão lado a lado em sua escrita, e não há diferenças entre ambos; o Barroco atravessou o Atlântico, mas passou por um processo de transformação e tornou-se um “Barroco hispano-americano”. Assim, de acordo com Maravall:

Dada la multiplicidade de elementos humanos que participan, así como de grupos con muy variadas calidades en que se desenvuelve, tenemos que acabar sosteniendo que el Barroco depende de las condiciones similares o conexas de una situación histórica y no de otros factores –por ejemplo, de caracteres populares o de las causas particulares de una etnia (MARAVALL, 1983, p. 42).

E o momento histórico e social está evidenciado também nos *Villancicos*; os versos, na boca de quem seja, senhor, escravo ou marginalizado pela sociedade, são também um eco da voz de Sor Juana Inés de la Cruz:

¿Vesme, alcino, que atada a la cadena  
De amor, paso en mis hierros aherrojada  
miseria esclavitud, desesperada  
de libertad y desconsuelo ajena?  
(DE LA CRUZ, 2006, p. 25)

Por isso ela estava além de seu tempo literário, o que se reflete em outras obras além de *Villancicos* ou loas, também nas peças teatrais, isto é, é possível afirmar que ela incorporava o cotidiano do período colonial.

Uma característica do período Barroco também era incluir o uso de falas de etnias como de negros e índios, os excluídos, e aqui também inserimos as mulheres, todos estigmatizados na sociedade colonial. Os

personagens com origem em etnias diferentes do branco e europeu, quando eram inseridos em obras de teatro geralmente eram apresentadas como ignorantes, de classe social inferior o que não ocorre nas obras de Sor Juana.

Nos textos *sorjuaninos*, os personagens, quando mulheres, servos ou escravos, apresentam características de pessoas com liberdade além do esperado pela sua condição social. Ela constrói uma obra que embora ficção, são criadas à *imago dei*, de fato, o tratamento recebido ficcionalmente é de igualdade, o que é diferente de como eram tratados pelas instituições vigentes na época. Assim, as falas dos personagens transparecem um espaço e a voz, e é possível realizar uma leitura como uma denúncia social, pois se percebem queixas amargas a respeito da situação em que viviam, muito tempo antes que se falasse em práticas abolicionistas.

Obras como *El Divino Narciso*, *Los Empeños de una Casa* e *Amor es más Laberinto*, curiosamente, não são frequentemente publicadas ou traduzidas e nem sequer mencionadas dentro de um cânone de indicações de leitura, a exemplo da obra do crítico literário Harold Bloom (2001); embora a publicação de uma lista não determina a importância de uma obra, sem dúvida os textos de Sor Juana reúnem todos os elementos para serem mais publicados e difundidos pelas editoras.

O mais importante é que Sor Juana é reconhecida em seu país, não só por um grupo de escritores compatriotas mas também pelo pessoas em geral, ela está amalgamada no cotidiano mexicano, desde o seu rosto estampado em

cédulas de \$200,00<sup>29</sup> e \$1000,00<sup>30</sup> pesos mexicanos, à estação de metrô denominada *Sor Juana*, na Cidade do México, ou a *Universidad Claustro de Sor Juana*, no mesmo local do mosteiro da Jerônima, também faz sucesso uma série animada realizada pelo grupo *Catolicadas*<sup>31</sup>, em que a poetisa é a protagonista, entre outras; assim Sor Juana está no meio do povo e inserida na sociedade mexicana.

A opinião de Villaurrutia, comentada por Luz (2012) confirma o sentimento mexicano sobre Sor Juana: ela confere identidade ao povo e se tornou imortal, é mais do que um orgulho nacional, faz parte do cotidiano. A sociedade mexicana se apropriou dela e a vive intensamente. Luz cita textualmente a Villaurrutia a respeito do sentir nacional sobre Sor Juana:

Sor Juana Inés de la Cruz es un clásico mexicano. ¿Qué queremos decir con esto? Que es un ejemplo, que es un autor ya suficientemente conocido y estudiado. Yo preferiría contestar — anota Villaurrutia— diciendo que Sor Juana es un trasunto nuestro, porque es un autor con el cual, con la cual, es posible aún convivir, vivir con ella, con su obra, que es un retrato fiel de ella (LUZ, 2012, p. 49).

---

<sup>29</sup> Cédula de duzentos pesos mexicanos. Efigie de Sor Juana. Disponível em: <<http://migre.me/ufLEv>>. Acesso em: 15 jun. 2016.

<sup>30</sup> Cédula de mil pesos mexicanos. Efigie de Sor Juana. Disponível em: <<http://migre.me/ufM22>>. Acesso em: 15 jun. 2016.

<sup>31</sup> Link para uma das animações, que a cada capítulo aborda questões sociais, polêmicas e que a figura de Sor Juana é a principal personagem que coloca um problema e a solução via o raciocínio lógico e científico. Ver o exemplo online: *Catolicadas, una serie para reflexionar - Capítulo 5: Pecados electorales*. Resumo do capítulo: “Al descubrir que el Padre Beto pretende repartir volantes en la parroquia para promover el "voto católico", Sor Juana lo enfrenta y le reprocha su intención de meterse en política, recordándole que el artículo 130 constitucional dice que los sacerdotes no deben manifestarse a favor o en contra de ningún partido o candidato.” Disponível em: <<http://migre.me/tjciq>>. Acesso em 21 mar 2016.

Assim como Paz (1989, 1990), Henriquez Ureña (1998), historiador, escritor, ensaísta dominicano, já citados nesta tese, e José Gorostiza (1996), poeta e escritor mexicano, entre outros escritores que têm dedicado ensaios à escritora e a sua obra, Villaurrutia<sup>32</sup> resumiu o sentimento nacional sobre Sor Juana.

Uma crítica velada subjaz por parte de Sor Juana em textos escritos por ela, e sem dúvida a presença do conquistador, desde o início, e a posterior instalação da corte espanhola foi marcada pela ambição e a violação das culturas, tradições, entre outras atrocidades cometidas em nome e na imposição de uma religião.

Durante o período colonial, o clero regulava a literatura da época e as críticas eram rechaçadas com violência, assim Sor Juana escrevia suas críticas mas tinha cuidado em não criar inimizade com a igreja Católica, um exemplo são os versos da Loa para “El Divino Narciso”: a partir do centésimo verso lemos o diálogo entre os personagens Religião, Ocidente, América e as intervenções do Coro:

RELIGIÓN  
 Occidente poderoso  
 América bella y rica,  
 Que vivís tan miserables  
 Entre las riquezas mismas:  
 Dejad el culto profano  
 A que el Demonio os incita.  
 ¡Abrid los ojos! Seguid  
 La verdadera Doctrina  
 Que mi amor os persuade.

Mais adiante, a partir do verso 120, é construído um diálogo entre os personagens, neste caso a Religião conversa com América:

---

<sup>32</sup> VILLAURRUTIA, Xavier. Obras, Miguel Capistrán, Alí Chumacero y Luis Mario Schneider (comps.), México, FCE, col. Letras Mexicanas. 1966.

[...] RELIGIÓN  
 Soy la Religión Cristiana  
 Que intento que tus Provincias  
 Se reduzcan a mi culto.  
 [...] AMÉRICA  
 Sin duda es loca; ¡dejadla,  
 Y nuestros cultos prosigan!  
 MÚSICA Y ELLOS  
 ¡Y en pompa festiva,  
 Celebrad al gran Dios de las Semillas!  
 (OC Tomo III - DE LA CRUZ, 1976, p. 7)

Pela forma como dispõe seus versos, como frases que estivessem na mente é possível pensar em resquícios de um pensamento renascentista vislumbrado no barroquismo de Sor Juana.

O Barroco, no continente americano, enriquecerá muito, começando com a arquitetura e chegando à literatura, irá desabrochar com características próprias. O percurso realizado na Espanha e no México é visto na obra de Sor Juana.

### 2.3 Apresentação de *Amor es más Laberinto*

Na peça teatral escrita a duas mãos, ao se considerar o conjunto, constata-se um resultado harmonioso, sem rupturas entre cada ato e que preserva a unidade textual e as características de comédia e drama ao longo da peça, traços reconhecidos por críticos como Paz e Méndez Plancarte.

Sor Juana e Juan de Guevara irão oferecer um texto que se destaca pelas ideias inovadoras na escrita teatral, mas ainda dentro de uma estética barroca típica do momento em que foi escrita.

O momento da escrita era singular, pois compreendia a chegada de um vice-rei e a saída de outro e isso deve ter conferido a obra um

caráter de urgência pois não bastasse a produção do texto também tinha que ser colocado em cena. A parceria entre os dois escritores deu certo e a peça foi escrita e encenada a tempo.

A peça de teatro que compõe o corpus da tese, *Amor es más Laberinto*, tem seu enredo partindo de um tema mitológico, o Minotauro, o Laberinto de Creta e os seus desdobramentos, uma prática recorrente, comum nos escritores do Século de Ouro espanhol e por isso não foi uma ideia inédita de Sor Juana. A escolha de temas mitológicos era típica do Século de Ouro espanhol.

A edição de *Amor es más Laberinto* usada nesta tese é a organizada por Celsa Carmen García Valdés, publicada por Edições Cátedra, Madri, em 2010. Ela se baseia:

en el texto de Segundo volumen (Sevilla, 1692) editio princeps de las obras que componen los dos festejos teatrales de Sor Juana, texto que he cotejado con las tres ediciones de Barcelona (1693) y con las dos ediciones del siglo XVIII (1715 y 1725). (GARCÍA VALDÉS, 2010, p. 93).

Há diversas edições da obra e um manuscrito que se encontra na “Biblioteca Nacional de España y los textos de varias impresiones sueltas del siglo XVIII” (GARCÍA VALDÉS, 2010, p. 93). Entre outras editadas pelo Fondo de Cultura Económico e Edições Porrúa, ambas editoras mexicanas, ainda encontramos diversas edições mais antigas ou modernas, porém acabamos por selecionar a de Celsa Carmen por ser uma edição bem conceituada em língua espanhola, que inclui textos de estudos e notas que contribuíram significativamente na pesquisa para a

tradução do texto e o estudo desta tese e principalmente por mencionar a Juan de Guevara também como autor.

As notas incluídas por García Valdés são um fator importante, assim como os estudos que acompanham a obra acabam por ampliar ao leitor e principalmente ao pesquisador e estudioso ainda mais o universo de Sor Juana.

As peças *Los Empeños de una casa* (1683) e *Amor es más Laberinto* (1689) são publicadas juntas, no mesmo volume, e ainda são inéditas para a língua portuguesa. Essas são as únicas duas comédias escritas pela escritora mexicana que não apresentam um tema cristão e por isso são chamadas de profanas.

Cada peça vem precedida por uma loa, que antecede e funciona como abertura ou introdução para cada obra teatral. A loa que introduz *Amor es más Laberinto* não será traduzida para esta tese por uma questão de recorte e de tempo hábil.

O texto de Sor Juana é uma obra que oferece diversos olhares de acordo com a perspectiva, porque está influenciada pelo período literário espanhol, mas que também apresenta traços transculturais, pois reflete a cultura hispano-americana e não somente a europeia. Na riqueza dos cruzamentos artísticos, culturais e sociais é que também encontramos as possibilidades para uma reflexão tradutória transcultural e que se constitui em mais uma contribuição para o campo dos estudos transculturais inseridos na tradução.

Uma observação ainda sobre a estrutura é que nesta não há um sainete, uma peça dentro da própria peça teatral e geralmente cômica ou dramática, ou até um entremez, uma peça curta entre os atos de uma peça teatral.

Ao comparar com a peça teatral *Los Empeños de una Casa*, a outra comédia considerada profana, observa-se que entre cada ato figura um sainete, são dois ao todo, e ainda inclui duas letras que antecedem cada sainete; então, por que Sor Juana não colocou em *Amor es más Laberinto* sainetes ou letras? Uma resposta seria o fato de ter sido escrito a duas mãos, o que sugere que a encomenda da peça tenha sido em caráter de urgência e não houve tempo para elaborar mais um texto; essa ideia é reforçada pelo fato de Sor Juana ter compartilhado a escrita dessa peça, quando não há outras nessa situação; outro fator que alimenta esta ideia, reside no fato dela tomar a ideia emprestada da obra de Agustín Salazar y Torres, assim como retomar o mito do Minotauro, já trabalhado por outros autores do Século de Ouro espanhol, como o próprio Lope de Vega.

O texto sugere um exercício de leitura intertextual constante com outras obras literárias que antecederam a peça, pois na época de Sor Juana era comum honrar ou homenagear algum escritor, ao imitar ou incorporar algo de suas obras no texto, lembrando que o Maneirismo antecedeu o Barroco. Nessa perspectiva é perfeitamente possível supor que Sor Juana tenha lido a obra de Lope de Vega, trazida da Espanha para as Américas, assim como a obra de Juan Ruiz de Alarcón, autor de uma peça que também apresentava um enredo sobre o labirinto e o Minotauro de Creta.

A *Loa a los años Del Excelentísimo Señor Conde de Galve*, que antecede a peça teatral, apresenta uma grande semelhança com a *Loa Elegir al Enemigo*, escrita por Agustín Salazar y Torres (1642-1675). Conforme O'Connor, há um questionamento a respeito de três assuntos comuns a Sor Juana e Agustín de Salazar y Torres que são: “1) los

repartos de los personajes de la obra; 2) las semejanzas argumentales y 3) el discurso dramático de los dos grandes festejos” (O’CONNOR, 2004, p. 186).

O que se pode dizer de concreto é que Sor Juana utilizou trechos da obra de Agustín de Salazar y Torres (1642-1675) e a incorporou a sua obra, como por exemplo na escolha dos nomes de personagens. Na comparação, há na loa de Salazar y Torres seis personagens com os mesmos nomes e ideias que a loa de Sor Juana e Juan de Guevara. A loa *Sorjuanina* está à guisa de entrada à peça teatral, porém O’Connor nota que:

No se limitaron a reproducir en otro género la estructura de su comedia palatina, ya que cambiaron el discurso primogénito de Elegir a un discurso familiar en Amor, cuestionando no solo lo que Octavio Paz había designado la “fuerza desnuda”, evidente en la relación de Teseo en la primera jornada, sino también el sistema de primogenitura en que se fundamenta tal “fuerza” (O’CONNOR, 2004, p. 186).

Para demonstrar como a cópia de ideias de outros autores ou obras era algo comum e praticado durante o período Barroco, como forma de homenagear ou até menosprezar autores que tinham se destacado ou se tornado desafetos, abrimos um parêntese no texto e mostramos o exemplo comentado por Scliar-Cabral (1998) que mostra o entrelaçamento entre Góngora, Quevedo e Sor Juana.

Os três autores apresentam versos que à primeira vista são diferentes, mas se entrelaçam: os escritos por Góngora “en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada” (1998, p. 11) serão retomados alguns anos mais tarde por Quevedo como: “pó serão, porém, pó enamorado” (*Idem*), que utiliza a ideia de Góngora, mas para

desenvolver uma jocosidade. Um século mais tarde, Sor Juana Inés de la Cruz escreveria: “es cadáver, es polvo, es sombra, es nada” (*Ibidem*) retomando a ideia inicial de Góngora. A crítica literária mantém um consenso sobre o fato de Sor Juana escrever à maneira das *Soledades* de Góngora, sua obra *Primero Sueño*, mas sem dever nada à obra que a inspirou; ela recebeu excelentes críticas, como as de Antonio Alatorre, entre outros, e excelentes artigos como resultado de pesquisas elaboradas sobre a “antropofagia” cometida.

### **2.3.1 *Amor es más Laberinto* em números, versos e tema**

A peça teatral *Amor es más Laberinto*, de acordo com García Valdés (2010), foi escrita para ser encenada no Palácio do Vice-reinado do México em 11 de janeiro de 1689. O motivo era para celebrar o primeiro aniversário do vice-rei, Gaspar de Silva, Conde de Galve na colônia espanhola, recém-chegado em 4 de dezembro de 1688. Outro objetivo da representação também foi para despedir oficialmente “al conde de la Monclova” (GARCÍA VALDÉS, 2010, p. 70) que deixava o cargo e retornava a Espanha após os serviços prestados ao Rei em terras mexicanas.

Nesse momento de troca de governo colonial, Sor Juana e Juan de Guevara são incumbidos com a tarefa da peça teatral, assim que a escolha do tema nada teve de fortuito. A peça foi escrita para um público espectador específico, o da corte *do vice-reinado* do México e a peça em si já sugere uma dualidade antitética: a despedida e a chegada. Um acontecimento importante para a sociedade local.

O drama foi antecedido por uma loa chamada *Loa a los años Del Excelentísimo Señor Conde de Galve*, que serviu como um introito em

que se celebrava a entrada do Conde de Galve o novo vice-rei e é da opinião de García Valdés (2010) que a loa era “llena de hipérboles y alegorías, Sor Juana alaba al virrey entrante, sin que falten buenos deseos para el saliente, pues ambos virreyes presenciaron el festejo” (*idem*, p. 70). O festejo tinha uma profusão de louvores para ambos e a habilidade política de Sor Juana foi demonstrada nesse trabalho.

O interesse na peça, entre outros fatores, também reside no fato de que esta é a única obra literária em parceria. O mercado considerado profano e publicado da época era essencialmente produzido por homens; assim Sor Juana se aventurou por espaços que tradicionalmente eram ocupados por homens e não lhe eram favoráveis socialmente.

A peça busca na mitologia o tema para tecer uma trama dentro de uma perspectiva barroca e, embora mantenha algumas das características do mito, ao recontar a história a condução é realizada por uma personagem feminina que demonstra mais do que a beleza, a inteligência para resolver o enigma do labirinto.

Na peça *Amor es más Laberinto*, de acordo com Williamsen, há uma simetria proposital nos versos e não casual, porque, de acordo com ele, observa-se isso na maioria das obras de Sor Juana (WILLIAMSEN, 1978, p. 225). Por isso Williamsen afirma que é Sor Juana quem dá à obra unidade e simetria na escrita (*idem*) e não Juan de Guevara, e o parâmetro utilizado por ele para a base dessa afirmativa é a comparação com a outra peça de sua autoria única *Los Empeños de una Casa*.

Além da comparação com a outra peça, de acordo com García Valdés (2010), a obra apresenta um equilíbrio como um todo. São três mil seiscentos e trinta (3630) versos no total dos três atos, mas sem

dúvida foi Sor Juana que escreveu a maioria dos versos; veja o gráfico abaixo que permite uma visualização da porção escrita por cada autor:

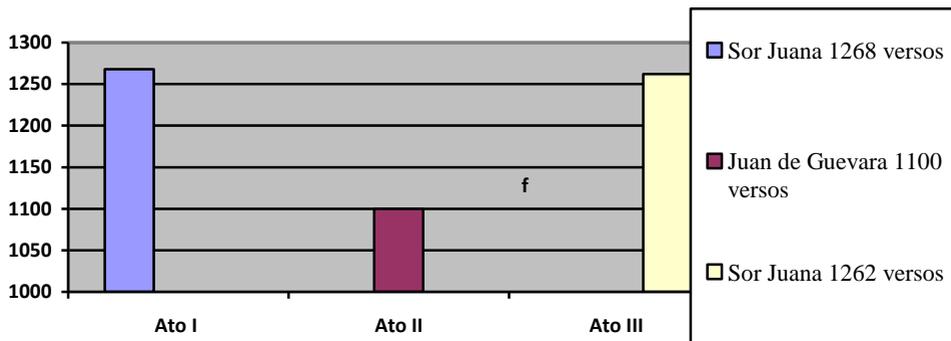


Gráfico 01 - Número de versos por autor e ato

A construção da obra foi feita em versos como de costume no teatro espanhol, e o verso predominante em *Amor es más Laberinto* é o octossílabo com 95,83% e o *romance* (78,6%) como “forma estrófica”, seguido de quintilhas (8%) e da redondilha (7,3%), conforme dados extraídos da nota de García Valdés (2010, p. 92).

Carreter e Calderón, (2006) explicam a forma estrófica do *romance* espanhol: “serie indefinida de octosílabos; son asonantes los pares y sueltos, los impares” (2006, p. 201); ainda irão fazer uma diferença sobre os tipos *romance*, que podem ser *romance endecha* em que os versos são heptassílabos, o *romancillo* em que são hexassílabos ou mais curtos e o *romance heróico*, que são endecassílabos (*idem*).

Por sua vez o octossílabo espanhol, de acordo com Caparrós, em seu dicionário de métrica espanhola, é definido como:

El octosílabo es el verso más utilizado en la literatura castellana. Se adapta a cualquier asunto

y mantiene un extraordinario vigor, especialmente en la poesía popular. El conjunto de ocho sílabas constituyen el grupo de entonación básico en la construcción fonológica del castellano (CAPARRÓS, 2004, p. 248).

A escrita de Sor Juana e Juan de Guevara opta pelo uso do verso mais popular no momento da escrita, o que permite aos autores trabalhar a coesão durante os três atos, porque na leitura não se observam rupturas entre os diálogos dos personagens. Cada ato da peça dá continuidade à trama, e um complementa o outro, porém ao mesmo tempo conseguem ter vida própria individualmente e cada ato em si encerra uma história. Pelo fato do mito e seus desdobramentos serem conhecidos por parte do público se considerado cada ato individualmente a história encenada ainda assim fará sentido.

Para visualizar o número de entradas de cada personagem em cena, são apresentados dois gráficos em que para cada personagem se levou em consideração somente o número de vezes que o nome aparece como uma entrada em cena com direito a fala, e não se levou em conta o número de vezes que o personagem é mencionado por outro personagem em meio ao diálogo ou se mencionado nas didascálias dispostas ao longo da peça.

O gráfico dois mostra o número de vezes em que cada personagem teve uma indicação de fala, e são elucidativos quanto à proporção e partilha de intervenções por cada personagem:

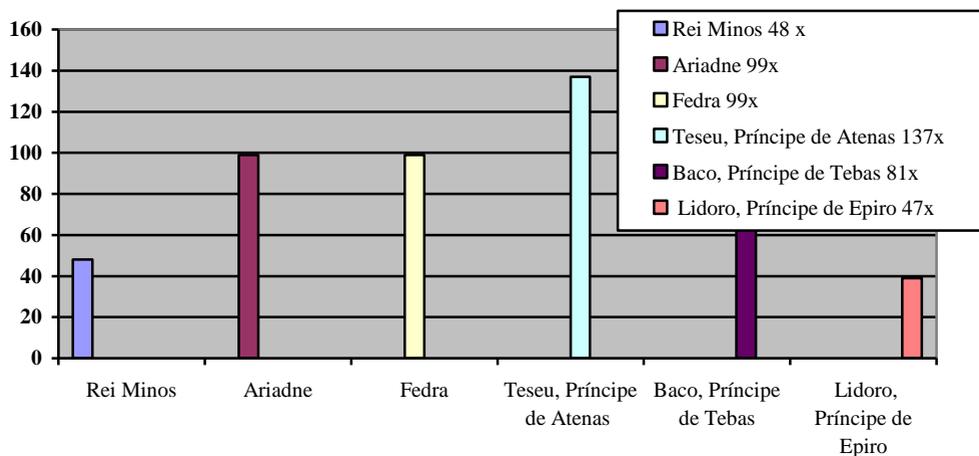


Gráfico 02 – Os personagens da Nobreza - entradas na peça

No gráfico 3 são colocados os personagens que não pertencem à nobreza, os criados e os militares; inserimos ainda um personagem mencionado e presente, mas sem nenhuma fala: o Minotauro, um dos contrastes do Barroco, e que lembra o tema da natureza morta em obras de arte inseridas na literatura.

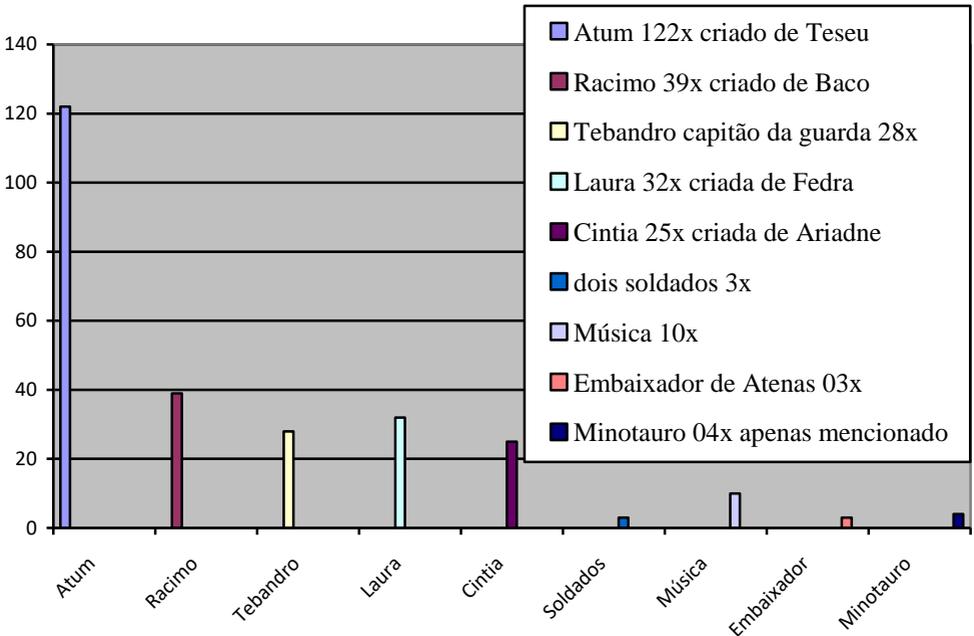


Gráfico 03 – Os personagens sem título de nobreza – entradas na peça

Leva-se em consideração que dois terços da obra em questão foi escrita por uma mulher, nada novo no século XXI, mas, inusitado para 1650, uma época em que a escrita realizada por religiosas em geral era marcada por temas de uma literatura mística, e dentro do campo sacro.

Se levado em consideração os gráficos 2 e 3, observa-se que a palavra na peça fica na maior parte com os personagens Teseu, o príncipe de Atenas e o criado Atún. As princesas detêm o mesmo número de entradas, o que demonstra um equilíbrio por parte dos autores na disposição da peça.

A escolha do tema para a peça recaiu no mito do Minotauro de Creta. Isso indica o fato de que Sor Juana teve acesso às histórias da

Mitologia, devido às traduções existentes, e, com o estudo do Latim, teve acesso à obra de Ovídio, *As Metamorfoses*.

O tema mitológico era conhecido durante o período do Século de Ouro espanhol porque tanto Lope de Vega (1562-1635) como Tirso de Molina (1579-1648) o utilizaram em suas obras literárias. Lope de Vega escreveu uma tragicomédia, a peça teatral chamada “El laberinto de Creta” (MENÉNDEZ PELAYO, 1999, p. 1), datada entre 1610 e 1620, assim como Tirso de Molina também escreveu um auto sacramental em 1638, ao qual deu o nome de “El laberinto de Creta” (ARELLANO, OTEIZA, ZUGASTI, 2006, p. 1). Sor Juana, mesmo se romantiza o título, também trata do mesmo assunto: “Amor es más Laberinto”, não devendo nada à inspiração de escritores afamados da época, desenvolvendo, comprovadamente, também um tema já de sucesso e clássico para sua própria obra.

Sor Juana, em algum momento, leu sobre o Minotauro e seus personagens e se inspirou nele; e é possível que posteriormente também tenha inspirado outros escritores a escrever, como a obra de Antonio José da Silva, encenada em 1736 no teatro do Bairro Alto em Lisboa, Portugal. Também era uma comédia e chamada *O Labirinto de Creta*, que foi coletada na obra *Theatro comico portuguez, ou Collecção das operas portuguezas: Labyrintho de Creta* (SILVA, 1788, s.p.) em português, e publicada em 1788. O notável é que a peça portuguesa segue o padrão da peça de Sor Juana; e embora se coloque como uma comédia e não tragicomédia, apresenta os mesmos personagens, o que sugere uma tradução e ou adaptação da peça *Sorjuanina* publicada anos antes em Lisboa.

Um fato é que o tema não foi exclusivo de Sor Juana, o que pode variar é a forma como o Minotauro é representado na literatura. Na peça de Sor Juana, ele é o monstro faminto de sangue humano. Em Cortázar ele é o amado de Ariadne e em Borges ele é o rejeitado e solitário que perambula dentro de uma casa da qual não sai. O fio de Ariadne, que funciona como chave de saída do labirinto, é mantido pelos três autores. A vida humana mantida por um fio demonstra a fragilidade que os autores impetraram na obra. O ponto incomum é que em Cortázar e Borges o Minotauro apresenta uma identidade e tem voz na obra, enquanto que em Sor Juana ele é mencionado, sabe-se que ele existe, mas não tem participação nos diálogos e, por conseguinte, é um personagem marcado pelo silêncio na obra.

A trama de Sor Juana introduz o espectador à narrativa da história do *Minotauro de Creta*, e remonta a história da morte do príncipe Androgeu morto em Atenas, e filho do rei Minos de Creta. O pai, como vingança, ataca e submete Atenas e a condena a um pesado tributo anual: a cada ano os gregos deveriam enviar nove mancebos e nove mulheres virgens para serem oferecidos ao Minotauro como forma de aplacar a ira.

A morte desses jovens era certa, pois quem entrava no labirinto nunca mais saía de lá. Na obra teatral, os personagens principais do enredo aparecem com os mesmos nomes do mito grego.

A peça teatral parte de um mito grego e será o pano de fundo no enredo da peça. Sor Juana cria neste mito, revisitado em diversas épocas (Ovídio e Dante são exemplos disso, assim como Julio Cortázar e Jorge

Luiz Borges em 1949<sup>33</sup>), um diferencial na história e dá um destaque a Ariadne na peça: ela ressalta a inteligência da personagem ao mesmo tempo em que reserva às mulheres senão um final feliz, ao menos satisfatório.

### 2.3.2 *Amor es más Laberinto* e o (des)enredo da peça

A peça começa no momento da chegada do novo tributo humano de Atenas para o Minotauro e, entre eles, estava o príncipe Teseu de Atenas. Em Creta, já estavam na ilha Baco e Lidoro, príncipes de Tebas, e Epiro, como pretendentes de Ariadne e Fedra, princesas de Creta e filhas do rei Minos. Sor Juana começa a delinear o enredo ao mostrar as relações entre os personagens e situa quem é quem na peça a partir do mito.

A escolha dos mitos gregos por parte de Sor Juana implica no que Welleck e Warren mencionam:

---

<sup>33</sup> Alguns séculos depois, também Jorge Luis Borges e Julio Cortázar irão utilizar o mesmo mito do Minotauro. Ambos lançados em 1949, trazem visões e pontos diferentes, mas de forma controversa à de Sor Juana. Leituras válidas que demonstram o interesse pelo mesmo viés por parte de escritores diferentes em épocas diferentes. Cortázar escreveu uma peça teatral chamada *Los Reyes*<sup>33</sup> (1949), uma prosa escrita em tom poético, e que foi o primeiro livro publicado por ele. A obra resgata o mito do Minotauro de Creta e seus personagens, como o Rei Minos, Ariadne e Teseu, onde Cortázar desconstrói o mito ao escrever que Ariadne está apaixonada pelo Minotauro e não por Teseu, e o fio é dado a Teseu por Ariadne com o objetivo de libertar o Minotauro e não o príncipe Teseu. Borges escreveu um conto chamado *Asterión* (1949), no qual retoma o mito do Laberinto de Creta e o Minotauro, mas com um diferencial, no seu conto o Minotauro tem um nome: Asterión. Assim Borges o humaniza ao mostrar as angústias em que ele vive. Ao viver encerrado em um labirinto, solitário por toda sua vida, o que Asterión mais deseja é ter amigos. Borges não o mostra como um monstro, mas como um ser com alma humana; embora sua aparência cause repulsa, ele tem uma identidade, um nome.

O mito acaba por significar qualquer narração de histórias, anonimamente compostas, relativas às origens e aos destinos: essas explicações que uma sociedade oferece aos seus jovens, das razões por que existe o mundo e nós agimos como agimos, das imagens pedagógicas da natureza e do destino do homem (WELLEK e WARREN, 1976, s.p.).

No enredo, o Rei Minos, ferido pela traição de Pasifae, e pai de Ariadne e Fedra, é uma pessoa que busca uma vingança contra o Reino de Atenas. O rei irá sentir mais uma vez a traição, e por parte de suas próprias filhas, pois Ariadne dará a chave do labirinto, um fio, advindo de seu próprio trabalho manual. Fedra se apaixona por Teseu e está disposta a deixar tudo e ir embora para Atenas, a terra inimiga de seu pai. A paixão das infantas irá falar mais alto do que os próprios laços sanguíneos com o pai. As duas princesas se empenham para salvar Teseu da morte no labirinto do Minotauro, embora será Ariadne quem terá uma atitude prática ao se expor em busca do mistério da saída do labirinto. Ela, engenhosamente, descobre a saída do labirinto e a revela para Teseu que será salvo literalmente por um fio, mas quando Ariadne percebe que Teseu ama a sua irmã e não a ela, se instaura um conflito.

Nessa história, Sor Juana destaca o papel fundamental de Ariadne, a filha do Rei Minos, pois a partir de uma escolha pessoal e de um novelo de fio, entregou a Teseu a chave para a saída do Labirinto de Creta. A saída do labirinto foi muito mais do que a força de Teseu em matar o Minotauro, e resultou no triunfo da inteligência feminina, pois ela resolveu o problema com o material que tinha à mão.

Ariadne será a condutora da história, a personagem que tece os fios do enredo da comédia e divide, com os outros personagens, a ação de cena, diferente de Aracne, a tecelã que desafiou Palas Atenas apenas

para comprovar o quão ela era excelente tecelã. Ariadne humildemente divide o conhecimento obtido a fim de obter resultados benéficos.

Nas mãos de Sor Juana, o fio de Ariadne se transforma em liberdade, o que não deixa de ser uma demonstração da sapiência de Sor Juana e a forma dialética como se conduzia em uma sociedade religiosa e misógina. A escolha de Ariadne, os elementos de capa e espada, também apontam para os desvarios e loucuras cometidos em nome do amor, um amor romântico, fantasioso, o de novelas, já que o roteiro da comédia mostra a princesa como uma heroína apaixonada e que desafiou, acima de tudo, o poder real e paterno, pelo amor à primeira vista que sentiu ao ver o príncipe grego, mesmo que no fim não saísse tudo como o fora planejado por ela.

A obra era capaz de levar o espectador do riso à indignação, e gerava emoções pelas tensões opostas representadas pelos personagens, como nestes versos em que Ariadne descobre a ingratidão e traição do Príncipe Teseu:

TESEO:

A solicitar si había  
alguna navegación  
a Atenas, al puerto fui;  
porque deje mi valor  
a Creta en tinieblas,  
pues en Fedra le llevo el sol.

ATÚN:

¿Luego es Fedra y no Ariadna  
la que llevas?

ARIADNA:

¡Ah, traidor!  
¿Así te equivocas? Bien  
se ve que en el corazón  
tiene a Fedra, pues a mí

me dice Fedra. ¡Ah, rigor!  
 ¡Qué presto empiezo a pagar  
 mi ciega resolución!)  
 (DE LA CRUZ, 2010, p. 458)

Na peça teatral, o amor se mostra sem favoritismo, não há garantias de sucesso mesmo diante da engenhosidade e o heroísmo de Ariadne. O plano executado por ela, embora bem-sucedido, não leva à concretização do seu desejo. Fedra, que atua como uma coadjuvante na peça, é quem irá atrair o príncipe Teseu. O dilema de Teseu, dividido entre a gratidão por Ariadne e o amor por Fedra, fica em evidência neste discurso do personagem:

TESEO:  
 Infeliz soy e dichoso  
 en un tiempo, pues combaten  
 a mi pecho, entre imposibles,  
 amantes neutralidades.

Fedra, a quien mi amor  
 erige rendimientos por altares,  
 adoraciones me intima,  
 afectos me persüade.

Ariadna, a quien no le debo  
 menos que la vida, amante,  
 si no me rindo a su cielo,  
 de ingrato he de hacer alarde;  
 (DE LA CRUZ, 2010, p. 387)

Sor Juana mantém esta história clássica como fundo do enredo da peça, onde se nota a contraposição do amor ao ódio e uma lembrança de que os poderosos devem ser justos no seu governo.

Durante o primeiro ato, quando o Rei Minos pede a Teseu que faça seu discurso antes da entrada no labirinto, este momento se constitui, de acordo com Paz, em um dos mais importantes: “El interés de esta comedia no reside en sus versos artificiosos y refinados ni en las

complicaciones de la acción, sino en el discurso de Teseo, en el primer acto” (PAZ, 1990, p. 438). O importante na observação anterior de Paz é que aponta a única ocasião em que:

Sor Juana toca um tema desta índole. Otra, porque Teseo pronuncia su discurso en un festejo destinado precisamente a celebrar a un príncipe. Otra más, porque no es fácil explicarse como semejantes principios pudieron externarse en el palacio virreinal sin escándalo. En fin las palabras de Teseo son insólitas por su contenido mismo (PAZ, 1990, p. 439).

Um dos momentos mais importantes é o discurso de Teseu, no qual narra suas façanhas e mais do que isso, suas próprias ideias sobre a igualdade dos homens:

TESEU:  
 [...] que impusieron en el mundo  
 dominio, fueron los hechos,  
 pues, siendo todos los hombres  
 iguales, no hubiera medio  
 que pudiera introducir  
 la desigualdad que vemos,  
 como entre rey y vasallo,  
 como entre noble y plebeyo. [...]

[...] De donde infiero, que sólo  
 fue poderoso el esfuerzo  
 a diferenciar los hombres,  
 que tan iguales nacieron,  
 con tan grande distinción  
 como hacer, siendo unos mismos,  
 que unos sirvan como esclavos  
 y otros manden como dueños.  
 Luego no será altivez  
 que cuando le debo al Cielo,  
 de nacimiento y valor  
 tan conformes privilegios,  
 me precie de mi valor

más que de mi nacimiento. [...]  
(DE LA CRUZ, 2010, p. 349-350 – grifo meu)

No discurso está presente uma reflexão de igualdade e liberdade para a humanidade. Tal fato permite incursionar pelo pensamento de Sor Juana e pensar em uma escrita preocupada com questões sociais, e ao se considerar o local de encenação e o público a quem se dirige a peça percebe-se a ousadia de Sor Juana. Também podemos associar o momento do discurso com as guerras floridas<sup>34</sup> dos astecas: o guerreiro, quando capturado, tinha a oportunidade de contar em um discurso seus atos de bravura antes de ser sacrificado a alguma deidade, um ritual que Sor Juana conhecia bem por ser mexicana.

Os nobres, e talvez na época somente no mundo literário de Sor Juana, preocupavam-se com questões de igualdade e justiça, o discurso de Teseu antes da entrada ao labirinto é famoso por falar na igualdade dos seres humanos, independente do berço em que nasceram.

À leitura das divergências clássicas sobre o desfecho do príncipe Teseu, o que se tem em comum, e se sabe, é que ele abandonará Ariadne a sua sorte em uma ilha onde ela será encontrada por Baco, com quem ficará, enquanto Fedra irá com Teseu. Sor Juana modifica o fim, antecipando de forma prática o desfecho mítico, e reescreve a história onde Fedra, pretendida por Lidoro, ficará com Teseu, e Ariadne que inicialmente era pretendida por Baco, mas se apaixona por Teseu, no

---

<sup>34</sup>As guerras floridas eram realizadas com o objetivo de capturar prisioneiros para provisão de sacrifícios humanos para os deuses. As vítimas para o sacrifício eram escolhidas conforme a sua bravura demonstrada no campo de batalha, por exemplo os covardes não eram considerados para sacrifícios dignos dos deuses. O ritual incluía uma antropofagia em que a carne do guerreiro era distribuída por ordem de importância dos comensais. O que sobrava era rolada pela escada desde o topo das pirâmides e disputada pelo povo.

final fará par com Baco. No desfecho todos terminam felizes e satisfeitos com as soluções. Vale lembrar que a peça era para um festejo e não cabia criar uma situação constrangedora.

Sor Juana frisa no texto que, sem a ajuda de Ariadne, Teseu não teria conseguido tal proeza, embora tenha sido Ariadne quem se arriscou em busca de uma solução para salvar a vida de Teseu, ao procurar saber junto ao arquiteto Dédalos a saída para o labirinto. A tensão na peça é criada pela antítese de dois sentimentos importantes. A situação se torna crítica porque cria um conflito para Teseu, que fica entre a gratidão e o amor, já que ele sente gratidão por Ariadne, a quem deve sua vida, mas ama Fedra, a irmã de Ariadne.

Por isso alguns itens adquirem toda uma simbologia própria do Século de Ouro, como por exemplo: as figuras, elas podem ser animadas – humanas/animal ou inanimadas – material/icônicas/sonoras, assim como as cores que remetem à casta social das pessoas, o que se torna um problema para a tradução, no que se refere à cultura.

Sor Juana menciona apenas duas cores durante toda a peça teatral, em um único verso, nos dois atos que escreveu. Constrói um hipérbato para referir-se às cores das setas de Cupido, utilizadas para despertar o amor, e usa o carmim para a cor do coração atingido pelas setas.

ARIADNA:

No siento, no, que pasaras  
mi corazón varonil,  
ni que del alado arpón,  
que vibra tu aljaba vil,  
el sutil  
oro de mi sangre esmalte el carmín;

Verso 1016 - 1022

(DE LA CRUZ, 2010, p. 371 grifo nosso)

Embora, a princípio, as cores pareçam invertidas, pois o sangue carmim revestiria o ouro das flechas de Cúpido, a inversão causa a estranheza do verso e causa o efeito tensor na fala do personagem, pois a flecha entra e o sangue jorra do coração. De acordo com Cantalapiedra (1995, p. 205), a cor que o personagem usa em cena indica a posição social; assim, cores como azul, verde ou preto, no teatro do Século de Ouro, indicam nobreza. Um contraponto a Sor Juana é Juan de Guevara; ele menciona muitas cores como adjetivos. Nos versos 2133 a 2152 de *Amor es más Laberinto* é possível identificar o branco, azul, purpúreo, rubi, topázio, verde (DE LA CRUZ, 2010, pp. 417-418).

O conhecimento que se tem sobre as leituras de Sor Juana se resume a seus biógrafos, como o Padre Calleja no prólogo à publicação em Madri e o texto da *Carta Atenagórica* (1690). Os argumentos utilizados para escrever o texto em prosa e na qual discute e contrapõe argumentos teológicos contrários ao apresentado no sermão do padre Antonio Vieira<sup>35</sup> (1605 -1697), nascido em Lisboa, evidenciam o conhecimento de livros eclesiásticos, assim como de obras da literatura grega. Também no texto incorpora as suas experiências pessoais e é uma das fontes biográficas mais fidedignas que se têm sobre ela.

Jean Franco também aponta o fato que “Sor Juana dió muchas razones para tomar los velos: todas se resumen en estas: la celda era

---

<sup>35</sup> Indico a leitura da seção 1.2.3.1, "Padre Antonio Vieira", para saber mais sobre a vida e obra de Vieira na tese CESCO, Andréa. Sueños y discursos, de Quevedo: Barroco, sátira e tradução. Florianópolis, 2007. 207 f. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-Graduação em Literatura. Disponível em: <[http://www.pget.ufsc.br/publicacoes/professores//Andrea\\_Cesco\\_-\\_Suenos\\_y\\_discursos\\_de\\_Quevedo\\_barroco,\\_satira\\_e\\_traducao\\_.pdf](http://www.pget.ufsc.br/publicacoes/professores//Andrea_Cesco_-_Suenos_y_discursos_de_Quevedo_barroco,_satira_e_traducao_.pdf)>. Acesso em 18 março 2016.

preferible al matrimonio; aprender era superior a criar hijos” (FRANCO, 1994, p. 58). Por isso é digno de nota o fato de Sor Juana ter escrito a *Carta Atenagórica* na qual afirma os direitos à educação, optar ou não pelo casamento, em outras palavras: ao direito de escolha por parte da mulher, entre outros temas que são discorridos ao longo do texto.

Ao considerar que esta obra é própria do Século de Ouro há personagens que não podiam faltar no enredo de *Amor es más Laberinto*, entre eles temos a dama, o galã, o poderoso (rei, nobre), o gracioso e as criadas. Os empregados Atum e Racimo, além das criadas, Laura e Cíntia, receberam falas em cenas com destaque, não é apenas uma “ponta” ou “figuração” é mais do que o preenchimento de um espaço no cenário, mas uma participação digna.

O Coro, a exemplo do teatro clássico, também aparece para introduzir os personagens e ecoar as características gerais de cada personagem ou da cena em geral. A música teve especial atenção por parte de Sor Juana, assim como o baile e as máscaras, próprias da estética da época.

A peça estudada apresenta uma trama em que pode ser observado o que Bobes Naves fala: “si las referencias de los enunciados de los hablantes no coinciden se genera un malentendido que crea situaciones de ambigüedad que sirven al teatro cómico” (BOBES NAVES, 1997, p. 131). E Sor Juana utiliza esta fórmula, o equívoco, aparece como forma de construção da jocosidade utilizado para seus personagens nas duas peças profanas. A comédia nos encontros e desencontros se torna um recurso para aliviar a tensão. O uso de uma linguagem que se adapta a seu público acaba por plasmar a fantasia dos mitos gregos com as obras de cavalaria, em um convívio natural.

A estratégia de humor utilizada por Sor Juana em sua comédia segue à risca o modelo do período Barroco e a cartilha do *Arte Nuevo de Hacer Comédias*, de Lope de Vega. Nesse caso, Atum, o serviçal, cumpre o papel de gracioso na peça. Com nome que remete a um peixe, falas e gestos dão o ar de graça, o que confere à peça o tom de comédia, conforme cultivado na época. Sor Juana parodia os mitos gregos e deixa o drama com mais leveza ao trazer momentos de riso para a peça, porém são nesses momentos também em que os personagens falam verdades duras sobre a condição dos servos.

Nos versos 1 a 5, no primeiro ato da peça, o Coro faz a entrada e anuncia a peça; depois da apresentação da loa, como introdução, em que serão apresentadas as princesas Ariadne e Fedra. A peça tem um começo marcado não só pelo Coro, mas também em que se destacam as personagens femininas.

CORO 1:

En la hermosura de Fedra,  
y en la beldad de Ariadna,  
muestra Amor que hay mayorías  
donde no caben ventajas;  
porque de Amor conozcan en las  
hazañas,  
que sin dejar despojos, consigue palmas.  
(DE LA CRUZ, 2010, p. 331)

A seguir, mais uma vez são as mulheres que falam, será a vez da criada de Ariadne apresentar os príncipes de Épiro e Tebas, Lidoro e Baco, e nisso se observa um diferencial na peça de Sor Juana, cabe às mulheres conduzirem os homens e será uma mulher que guiará o leitor pelo labirinto da história. Note-se uma curiosidade: no ato I são as

mulheres que falam e começa, no ato II escrito por Juan de Guevara inicia-se com os diálogos masculinos dos nobres da corte de Creta, e no ato III, escrito por Sor Juana, são os serviçais que entram em cena primeiramente e apresentam seus diálogos.

Racimo, Laura, Cintia e Atum constituem o núcleo dos que representam os criados; e nessas participações, a dos empregados, é que se nota como Sor Juana projeta as relações interpessoais entre nobres e subalternos. O mesmo se dá com Lidoro e Tebandro que desempenham um papel secundário, mas que são importantes para dar à peça o suporte aos protagonistas. Na obra, Sor Juana não discrimina personagens por causa de origem social, todos têm a oportunidade de falar e de expressarem ideias ou pensamentos, sem ser zombados.

Na peça Sor Juana cria um triângulo amoroso entre Teseu, Fedra e Ariadne, todos são de sangue real, estão iguais e dentro de uma convenção social, mas a nobreza de berço não é garantia de nobreza de atitude e dessa situação se cria um dilema para Teseu: para que lado o prato da balança irá se inclinar, para o amor ou a para a gratidão. O personagem de Teseu chega a ser hesitante em alguns momentos, e deixa o espectador ansioso para saber o que irá decidir e o desfecho da peça.

Outras cenas secundárias também fazem parte do enredo, como Baco, que é apresentado como pretendente de Ariadne, mas sente ciúme ao imaginar que outro homem a corteje; e Lidoro (mais tarde assassinado) que busca o amor de Fedra, mas não é correspondido. Nesse vaivém dos personagens, percebe-se que se arranjam situações para deixar o espectador com dúvidas sobre cada personagem na peça.

Os personagens da peça teatral *Amor es más Laberinto* dividem-se em alguns extratos sociais e, por serem do período colonial, se observa uma estrutura hierárquica própria da sociedade da época no elenco da peça, como os nobres, militares e serviçais; uma observação importante é o fato de que não há menção religiosa no texto. Os personagens compreendem uma ordem, como a da elite colonial, em que são nobres o rei, príncipe, embaixadores e militares, e são plebeus o povo e os criados.

A seguir mostramos a divisão e o título de cada um que compõe a peça: Minos é o rei de Creta; Teseu – príncipe de Atenas; Baco – príncipe de Tebas; Lidoro – príncipe de Epiro; Licas – embaixador de Atenas; Tebandro – capitão da guarda; Ariadne – filha; Fedra – filha; e os serviçais: Laura – criada de Fedra; Cintia – criada de Ariadne; Atum – criado de Teseu; Racimo – criado de Baco. Ainda estão presentes os figurantes: dois soldados; e dois Coros com os aparatos do Baile, Música e Acompanhamento.

Na peça, os autores criam situações em que, através do diálogo, são geradas uma série de confusões e desencontros entre os personagens; são justamente esses momentos que provocam a parte da comédia, um humor leve e ágil, que não se arrasta longamente, e que ainda deixa o espectador apreensivo sobre a resolução de cada conflito.

As participações de Atum, que representa o “gracioso”, e as situações equívocas geradas a partir dos serviçais, o mal-entendido entre os príncipes Teseu, Baco e Lidoro, e as princesas Ariadne e Fedra, dão não só conta de aliviar as situações tensas como também estabelecem o equilíbrio com as cenas em que o Rei Minos transparece sua amargura, falta de perdão e desejo de vingança.

O herói Teseu, diante do dilema a ser resolvido, o amor que sente por Fedra e a gratidão devida à Ariadne, gera uma tensão dramática na peça e ao mesmo tempo derruba o mito da invencibilidade de Teseu, pois mesmo com tantas vitórias alardeadas por ele, acaba vencido pela paixão e não pela força. As atitudes de Teseu nem sempre condizem com seu discurso de bravura, diante disso observamos um contraponto didático muito bem aproveitado por Sor Juana, para mostrar que nem sempre discurso e prática andam lado a lado. As armadilhas criadas pelos sentimentos amorosos para os personagens dão o tom do Barroco e seus rebusques.

A peça entrelaça diversos temas próprios do período literário como a honra, vingança, amor e o perdão e não fica devendo em nada a uma boa novela de época, como as apreciadas pela dramaturgia brasileira.

Também se nota que alguns temas que em 1689 constituíssem tabus ou problemas, hoje não causariam estranheza; o leitor atual, sem a leitura e pesquisa de textos Barrocos e da crítica literária, não perceberia, o que se pode considerar para a época, a ousadia da escritora ao colocar a trama da peça conduzida por mãos femininas e não pelos homens.

Sor Juana ao escrever tinha em mente o público; autos e *Villancicos* eram para um povo piedoso e para ser apresentado nas igrejas ou em festividades religiosas; as peças profanas eram para os saraus e teatros na corte.

No caso de *Amor es más laberinto*, esta foi escrita para ser apresentada na corte para os nobres da época, por isso embora os personagens sejam audazes, há uma fala velada em questões políticas,

embora pertinentes, como as decisões de reis que afetam os súbditos, relações de poder e desigualdade. O teatro permite uma linguagem que abusa do humor para transmitir recados, não só para divertir o povo que assistia.

Os personagens, tanto plebeus como nobres, têm papéis bem definidos, e suas vozes aparecem individualmente, assim todos têm igual importância dramática. Sor Juana, com sutileza característica, deixa visível, ao longo da narrativa, os preconceitos, limites e a dificuldade dos diferentes papéis destinados à mulher no período colonial.

No primeiro ato já quando são introduzidos os personagens se explica basicamente o tema central da peça e o porquê do ódio e da vingança do rei Minos de Creta contra os atenienses.

O ato dois, escrito por Guevara, concentra boa parte da ação e expõe mais o enredo, como os personagens se relacionam a partir das atrações de cada um. Nesse ato, Teseu saiu do labirinto e as princesas ficam a par do fato. Ao mesmo tempo, no palácio, acontece um baile, incentivado e planejado pelas infantas, com a intenção de mitigar a dor do rei, que, mesmo com a vingança, não se sente feliz e relembra o filho morto. Todos vão ao baile de máscaras, onde é criada uma confusão por conta da troca de lenços e plumas; os personagens se confundem uns aos outros. Guevara mantém o tom de comédia e cria as situações em que o espectador se torna onisciente enquanto os personagens ignoram as confusões que somente se resolverão no ato três.

No terceiro ato, os personagens são levados às decisões esperadas pelo público, Teseu decide sobre o dilema entre gratidão e amor, e é claro vence o sentimento de amor, que se sobrepõe inclusive à lealdade.

O Rei Minos finalmente coloca um ponto final na sua querela com Atenas, os criados encontram seus pares amorosos, e Ariadne e Baco são o novo casal da história. O mito encerra à moda da cavalaria, cada cavaleiro tem a sua dama a quem se devotar. O mistério da morte de Lidoro é resolvido e o amor prova que tem seus labirintos. E ninguém lembra mais do Minotauro.

A escrita de Sor Juana trilha caminhos dialéticos, e embora esta tese não se centre em filosofia e nos seus desdobramentos, sabemos que ela tinha predileção por temas filosóficos. Octavio Paz (1990) mencionou o fato de que Sor Juana estava em um tempo passado; quando boa parte da Europa se abria para o prelúdio do iluminismo, ela ainda trilhava caminhos pela “República” de Platão, em que a dialética é explicitada na busca da razão, e na que Platão retoma o “mito da caverna”, em que a razão se sobrepõe à emoção; próprio de Sor Juana manter o equilíbrio em seus escritos.

A leitura da peça teatral por si só já é uma proposta de exercício dialético, e sem dúvida a ideia não é discutir o tema, por isso remetemos ao verbete do dicionário de Nicola Abbagnano e a definição de Dialética<sup>36</sup> (Abbagnano, 1998, p. 269) em que ocupa cinco páginas, mas

---

<sup>36</sup> DIALÉTICA (gr. *ôva^eKTiKii xé^vn*; lat. *Dialectica*; in. *Dialectic*; fr. *Dialectique*, ai. *Dialektik*; it. *Dialettica*). Esse termo, que deriva de diálogo, não foi empregado, na história da filosofia, com significado unívoco, que possa ser determinado e esclarecido uma vez por todas; recebeu significados diferentes, com diversas interrelações, não sendo redutíveis uns aos outros ou a um significado comum. Todavia, é possível distinguir quatro significados fundamentais: 1a D. como método da divisão; 2e D. como lógica do provável; 39 D. como lógica; 4e D. como síntese dos opostos. Esses quatro conceitos têm origem nas quatro doutrinas que mais influenciaram a história desse termo, mais precisamente a doutrina platônica, a aristotélica, a estoica e a hegeliana (Abbagnano, 1998, p. 269).

para efeitos de esclarecimento a dialética de Aristóteles é a considerada para a tese.

Se em Aristóteles a comédia era a imitação dos maus costumes e dos vícios, mas não a sua totalidade, em Sor Juana a comédia já apresenta outra face, o personagem do gracioso tem as falas que deixam o espectador pensativo, assim como os nobres representados na obra. Porém, por ser através do humor, o gracioso não leva o seu personagem à morte ou à desgraça, o gracioso é tolerado e não se pensa nele como um traidor ou falador, pelo contrário, na boca de Atum, criado de Teseu, estão algumas das falas mais lúcidas da peça em relação às diferenças sociais.

Sor Juana, ao escrever, reflete seu próprio pensamento, e além de comunicação com as pessoas de seu tempo ainda hoje exerce um fluxo de comunicação com o leitor, por isso se torna atemporal, já que seus escritos na boca dos personagens ainda falam como lembretes, de que a igualdade entre os seres humanos é um ideal a ser perseguido.

Paz (1990) ressalta que a mulher não tem muitos privilégios no México, sor Juana também sabia disso muito antes dele:

Como casi todos los pueblos, los mexicanos consideran a la mujer como un instrumento, ya de los deseos del hombre, ya de los fines que le asignan la ley, la sociedad o la moral. Fines, hay que decirlo, sobre los que nunca se le ha pedido su consentimiento y en cuya realización participa sólo pasivamente, en tanto que “depositaria” de ciertos valores (PAZ, 1998, p. 39).

Por isso a importância de difundir a escrita de Sor Juana, pois também desafia valores ultrapassados e que Paz analisou e estudou desde um ponto de vista crítico.

Lagarde (2006) utilizou a palavra "cativeiro" como metáfora para descrever a situação das mulheres; de acordo com ela, existem diversos papéis assignados para a mulher, a serem desempenhados, e as mais diversas extensões, por exemplo: “mães, esposas, presas, loucas, freiras e ou putas” (LAGARDE, 2006, p.1), e cada uma encerra uma atuação. Assim, ela considera como um cativeiro o estado ou status destas mulheres, nos mais diversos âmbitos da sociedade, são como um lugar sem direitos, quando desempenhados por uma obrigação social..

Uma estratégia de Sor Juana era ter uma história como pano de fundo enquanto outra história acontecia em primeiro plano. Nesta peça, a história aparente é o tributo para o Minotauro e que desta vez incluía o príncipe Teseu, um dos que estavam destinados a morrer no labirinto.

Nos versos seguintes, o Rei Minos demonstra a vingança como motivo das exigências do tributo humano aos atenienses:

MINOS:

[...] es de mi gusto la causa;  
 pues el ofendido, sólo  
 cuando se venga descansa.  
 Murió en Atenas mi hijo  
 --¡ay, infeliz prenda amada,  
 no el referir me avergüence  
 tu muerte, que no desaira  
 su queja el que la pronuncia  
 a vista de la venganza--  
 (DE LA CRUZ, 2010, p. 340)

A outra história que se desenvolve entre as linhas do texto mostra o empoderamento feminino, neste caso o da Princesa Ariadne como o fio condutor do enredo, a que detêm o poder para a liberdade do ateniense usando o que tem nas mãos, um fio, símbolo da prenda e do labor feminino, que em suas mãos se torna a chave para a saída do

labirinto. Ao responder à curiosidade de sua criada, o faz de forma enigmática.

CINTIA:  
¿Cuál es el medio que tienes  
para librarlo?

ARIADNA:  
Es sutil,  
porque con un hilo sólo,  
ha de triunfar y vivir;  
pues en la lid,  
sabr  al fiero monstruo soberbio rendir.  
(DE LA CRUZ, 2010, pp. 372-373)

Ariadne responde à criada que Teseu com a espada poderia matar o monstro, e esse não era o maior problema dele, a incógnita era como sair do labirinto e ela sabia como.

Jean Franco, pesquisadora hispanista, se refere  s duas peças teatrais consideradas profanas e afirma que “las dos obras reflejan fielmente las convenciones del teatro español de la Edad de Oro” (FRANCO, 1994, p. 56), e continua “en el teatro español de la Edad de Oro lo m s importante es el honor del varón; en el teatro de Sor Juana, lo m s importante es la confusión provocada por la necesidad de elegir” (*idem*, p. 57). De fato, o maior dilema enfrentado por Teseu   a escolha que deve realizar entre as duas irm s, Ariadne ou Fedra? O que escolher, gratidão ou amor? O dilema era cruel e o pre o da elei o seria caro, independente da op o. O Príncipe reconheceu que o fio de Ariadne o salvou:

TESEU  
[...pues con el hilo piadoso  
que su amor supo fiarle  
sólo a mi valor, mi vida  
tuvo en su piedad rescate. ]

(DE LA CRUZ, 2010, pp. 340-341)

Na mesma peça se observam os personagens apresentados como serviçais e que são ousados; essa liberdade dos criados é causada pela construção do diálogo entre nobres e plebeus, o exemplo mostra como Racimo, o criado, se dirige ao senhor e príncipe, Baco, e aconselha como proceder para abordar a princesa Fedra:

RACIMO:

Bien lo has gritado, Señor;  
 sosiegate y ten cordura,  
 mas no es culpable el furor,  
 que si Amor solo es locura,  
 ¿qué serán vino y amor?  
 Y aunque es tan grande insolencia,  
 si la consecuencia saco  
 no te ofendo, que en conciencia  
 no es mucha la diferencia  
 entre ser toro y ser Baco.  
 Aunque también te confieso  
 que es cosa muy enfadosa  
 que te carguen con exceso,  
 en la cabeza otra cosa,  
 sobre su ordinario peso.

BACO:

¡Loco, atrevido, villano!  
 ¿Cómo mis ansias reprimo?

RACIMO:

Detente, Señor, que es llano  
 que si tú aprietas la mano,  
 corre peligro el Racimo.  
 Mas un remedio he pensado,  
 con que tendrá linda medra  
 tu amor.

BACO:

Pues di, ¿qué has hallado?

RACIMO:

Que tú enamores a Fedra,  
 con que quedarás vengado.

BACO:

Como tuya es la locura.

RACIMO:

Pues qué, ¿te parece malo?  
 Requebra tú su hermosura  
 y taparás la rotura  
 con cuña del mismo palo.

BACO:

Hacerlo quiero al instante;  
 que aunque tus locuras toco,  
 no es razón que a nadie espante  
 el ver que apetezca un loco  
 consejos de un ignorante.  
 Ven, pues, para que advertido,  
 si mi dicha a Fedra topa  
 le diga mi amor fingido.

RACIMO:

Ella viene allí, que ha sido  
 caer en la miel la sopa.

(DE LA CRUZ, 2010, p. 374-365)

Nos diálogos, percebem-se traços contraditórios que apontam para uma escrita dialética, mesmo que a intenção da peça fosse divertir o público, também trazia uma reflexão de igualdade, algo incomum naqueles dias, mas que atualmente lembra a atual polêmica da inclusão social.

O medo também se fez sentir nas colônias, o que levava Sor Juana a ter prudência na sua escrita para não incorrer em acusações por parte do clero. Ela evitava textos em que a Inquisição pudesse eventualmente incriminá-la, embora tenha usado o que tinha à mão ou que era permitido pelo rígido clero da época, como o fato acontecido a partir da *Carta Atenagórica*, situação incentivada pelo seu confessor e “amigo” Padre Fernandes.<sup>37</sup>

Os versos do poema *Hombres Necios que acusais a la mujer sin razón* são uma amostra de uma reflexão pessoal e se tornaram amplamente conhecidos por serem ousados e apresentarem um ponto de vista discrepante para a época. Eles são uma prova da consciência que Sor Juana detinha em relação à situação social das mulheres.

As relações de poder subliminarmente se apresentam como de igual para igual entre seus personagens, mas paradoxalmente eles não são iguais. Desde uma perspectiva cultural, nesta obra ela subverte a obra, e o drama é vivido não por um homem, mas sim por uma mulher. Ariadne, está presa pela paixão que sente pelo homem, grande herói de feitos míticos, mas na história de Sor Juana, este está condenado à morte se não for salvo por uma mulher. Embora ela não negue o heroísmo de

---

<sup>37</sup>Disponível em <http://www.dartmouth.edu/~sorjuana/Commentaries/Soriano/Soriano.htm>. Acesso em 14 fev 2016

Teseu, será Ariadne que terá o papel principal: salvar o herói preso em um labirinto.

A mitologia grega foi repaginada por Sor Juana ao realizar uma releitura barroca em que se utiliza do mito do Minotauro e o Labirinto de Creta presentes na obra investigada, com os elementos de capa e espadas, e mesmo que Sor Juana utiliza em torno de quatro versos ao falar literalmente sobre o Minotauro, o silêncio no restante da obra torna o “monstro” um coadjuvante, uma presença silenciosa e não o protagonista em seu próprio mito. Nesta reorganização de Sor Juana é possível observar-se uma antítese semiótica.

O próximo capítulo nos leva ao texto traduzido integralmente da obra, e recorrer às recentes pesquisas surgidas sobre estudos da tradução, desde os anos de 1980, abriram o campo para uma visão interdisciplinar/transdisciplinar a respeito do trabalho da tradução e como se olha para um texto, não somente em partes, mas como um todo.

Assim, estamos de acordo com Bassnett (2005, p. 172) quando explana que não se pode refletir sobre o texto sem o dissociar da história, da sociedade e da cultura. Para o próximo passo, a elaboração da tradução, estes pressupostos são pensados e coincidem com a pesquisa inicial para situar o leitor diante da escritora mexicana e de seu mundo e a partir dessa compreensão preparar a tradução e os comentários que serão mostrados nos capítulos seguintes da tese.



### **CAPÍTULO 3: TRADUÇÃO DA PEÇA *AMOR ES MÁS LABERINTO* E OS SEUS LABIRINTOS**

*“O homem age, reflete e transforma através da sua práxis”.* Paulo Freire

A partir das reflexões mostradas no capítulo 2 desta tese já se constata que o ato de traduzir o texto de Sor Juana, um texto marcado pelo estilo Barroco, escrito em um espanhol clássico, é uma tarefa realizável. O plano para a tradução do texto foi traçado a partir do resultado da pesquisa, e assim assume um posicionamento teórico para delinear as estratégias de tradução.

A peça apresenta a história a partir de uma condução feminina, por parte da princesa Ariadne, e nisso reside uma inovação por parte de Sor Juana na escrita barroca. A mulher é a que dá a solução para a saída do labirinto e acaba por ocupar o lugar de heroína. É preciso ressaltar que o período em que a peça foi escrita não era nada favorável para com as mulheres, pois a contrarreforma espanhola ainda se impunha pelo pavor que causava.

Neste capítulo encontra-se o texto integral em espanhol da peça *Amor es más laberinto* e sua tradução para a língua portuguesa na variante do português do Brasil (PB). Os textos (de partida e de chegada) foram dispostos em duas colunas, com o propósito de que o leitor possa visualizá-los e lê-los. Na tradução são compartilhadas as soluções encontradas durante a pesquisa da tese, para um texto teatral do período Barroco, estreada em 1689. A peça, conforme mencionado anteriormente, foi escrita por uma dupla de escritores, religiosos e

poetas da colônia hispano-americana do vice-reinado do México, ainda sob a tutela da Coroa espanhola.

Os temas abordados ao longo da peça remetem ao poder, à democracia, à igualdade dos seres humanos. Eles são insólitos, por se tratar de uma peça a ser apresentada às autoridades legislativas do vice-reinado. Também inclui outros temas próprios do período barroco como o romance, a mitologia, a honra, a cavalaria e os duelos, elementos estes que compunham uma peça teatral própria do Século de Ouro espanhol.

### **3.1 *Amor es más labirinto*. A obra traduzida**

Nesta seção, espera-se que o leitor realize a leitura integral e desfrute *a lo grande* a peça, o enredo e seus personagens que, atemporal, acaba sempre por encantar aos que se aventuram nos labirintos do teatro espanhol barroco.

O texto da tradução integral da obra, seguindo a orientação da Banca de Exame durante a defesa de doutorado, foi retirada com o objetivo de ser publicada.

#### **CAPÍTULO 4: ANÁLISE DA TRADUÇÃO DAS ANTÍTESES SELECIONADAS EM *AMOR ES MÁ S LABERINTO***

Os capítulos anteriores foram os condutores para gerar a experiência de preparação para a prática da tradução do texto apresentado no capítulo três e que se concretiza neste capítulo com as soluções encontradas para o caso específico das antíteses.

No capítulo três foi apresentada a tradução integral da obra teatral e, de forma multidisciplinar, desde o primeiro capítulo, a pesquisa, a reflexão e a tradução que propiciam reflexões para a elaboração deste capítulo.

O capítulo quatro incorpora o trabalho teórico, o de pesquisar, a partir das reflexões selecionadas de Berman e Pavis, as melhores estratégias e soluções para traduzir o texto do Século de Ouro; mas também vai além da teoria ao colocar o resultado desse percurso teórico junto com o prático. Nele são compartilhadas as análises comentadas dos excertos traduzidos e selecionados em *Amor es más Laberinto*, advindas das buscas de soluções para os problemas de tradução encontrados para a figura retórica das antíteses.

A primeira seção do capítulo (4.1) apresenta e desenvolve o embasamento teórico que amparou as reflexões sobre a tradução do texto integral e do recorte realizado para este capítulo quatro da obra *Amor es más Laberinto* (Berman, 2013; Pavis, 2008).

A segunda seção (4.2) apresenta o embasamento teórico sobre a tradução das figuras retóricas denominadas antíteses encontradas na

obra teatral (Lausberg, 2004). Ela discorre sobre como uma antítese contribui para a construção dos diálogos na peça teatral.

Na terceira seção (4.3), a partir do reconhecimento das antíteses e da seleção de algumas ocorrências, discute-se a prática tradutória. Os comentários são amparados nas reflexões teóricas das duas primeiras seções deste capítulo. Os excertos foram selecionados com base nas colocações de Lausberg (2004), que são agrupadas em três grandes grupos:

- a) Antíteses frásicas,
- b) Antíteses de grupos de palavras, e/ou
- c) Antíteses de palavras isoladas.

Os excertos selecionados, e que acredita-se serem os mais significativos, são acompanhados de comentários a respeito das possibilidades de tradução para o português do Brasil.

#### **4.1 As considerações gerais para a tradução de *Amor és más Laberinto*.**

*O texto está cheio de armadilhas para o leitor impulsivo que não sabe parar e refletir diante dos vocábulos que só são semelhantes na aparência ou de figuras de linguagem que precisam ser reconhecidas para que se possa apreciar a beleza do texto. (LEFFA, 1996, p.12).*

Esta seção tem como base os comentários teóricos para dois momentos importantes da tradução realizada da obra *Amor es más laberinto*, o primeiro está no capítulo três, a tradução integral do texto, e

o segundo, neste capítulo, a seleção e análise dos excertos que contêm antíteses.

Aqui o trabalho encontra-se ancorado nos pressupostos de Berman (2013), principalmente no que se refere à ética do tradutor, e em Pavis (2008), pois a obra trabalhada é do gênero teatral; além de outras fontes de apoio, como Lausberg (2003) e Wellbery (1998).

Acredita-se que a discussão interlocutória enriquece o trabalho de tradução por legar, não só ao tradutor como também aos leitores, uma experiência parcialmente transferível e que pode ser aproveitada em futuros trabalhos. O diálogo se torna essencial, não só no sentido de que um trabalho possa ser melhorado, mas também possa gerar a experiência. E assim, este trabalho acaba por trazer em seu bojo uma reflexão pessoal do tradutor sobre um posicionamento ético, teórico e sobre a prática, a fim de realizar a tarefa com uma perda mínima e, na medida do possível, com o propósito de privilegiar o texto de partida e não o de chegada, conforme os pressupostos de Berman (2013), adotados no nosso projeto de pesquisa.

Berman (2013) apresenta o ato de traduzir como um compromisso ético com o texto, por parte do tradutor, a fim de preservar as características que o tornam único. Ainda afirma que um texto traduzido não deve ser etnocêntrico e/ou servil. Coincide com outros estudiosos o fato de que o leitor seja levado ao autor, e não o contrário, para não incorrer em uma “domesticação textual”; este termo, cunhado por Venuti (2002) e amplamente conhecido nos estudos da tradução, torna-se completo para expressar o quanto uma tradução pode servir a interesses escusos.

A tradução da peça *Amor es más laberinto* se constituiu em um desafio, em alguns momentos, porque leva-se em conta o que também Venuti reforça sobre a ética da tradução: “o reconhecimento das diferenças culturais” (VENUTI, 2002, p. 352), evidenciadas também no texto de chegada. Os pontos de convergência entre os dois teóricos, implica em tirar o leitor/espectador de sua zona de conforto e obrigá-lo a refletir sobre a leitura, e isso pressupõe em mais atenção do tradutor nas escolhas realizadas e um projeto de tradução conscientemente elaborado.

#### **4.1.1 As contribuições de Berman**

Também se considera o que Berman (2013) aponta sobre a tendência que tradutores latinos têm de aplicar a retórica a uma tradução e a ideia, embasada em Ortega y Gasset, de que traduzir é apresentar uma tradução “feia”, sem enfeites, para escapar da tendência embelezadora. Esta premissa é buscada para a tradução de *Amor es más laberinto*; assim o que se utiliza da retórica nada mais é do que a teoria que sustenta o reconhecimento de uma antítese e sua forma, a fim de na tradução não perder a figura e acabar por deformar o estilo, a letra dos autores. O estudo das figuras literárias da retórica é fundamental para reconhecer o estilo da escrita de Sor Juana e, ao traduzir, não perder a riqueza da *letra*.

As traduções na França, durante o século XVII, foram chamadas de “*belles infidèles*”, quando os tradutores franceses, a fim de chegar à clareza de expressão e à harmonia de som, muitas vezes faziam acréscimos, alterações e omissões nas suas traduções” (MILTON, 2010, p. 79). Essa postura tradutória é o resultado de fortes valores estéticos

do Classicismo francês que, apesar de tensões e movimentos contrários, influenciaram toda a literatura do século XVII. Era lógico, portanto, que essa concepção de literatura influenciasse a tradução. Esta manipulação da tradução foi amplamente discutida por Berman, a fim de alertar sobre como é possível para um tradutor “deformar” o texto a ser traduzido.

Não somente ele, mas também outros estudiosos como Schleiermacher, Ortega y Gasset, e Venutti discutiram sobre a importância de manter um posicionamento ético diante do texto a ser traduzido. Isso acaba por exigir muita pesquisa e reflexão por parte do tradutor para que o trabalho tenha no texto de chegada a mínima perda possível. Os pensamentos de Schleiermacher, Ortega y Gasset<sup>38</sup> ecoam na teoria de Berman.

Também em Benjamin como em Berman pode-se apreciar a longa discussão teórica sobre as possibilidades de escolhas para o tradutor. Já é ponto discutido essa questão no âmbito dos estudos da tradução e por isso a tradução foi norteada para levar o leitor ao texto.

A *deformação*, conforme Berman (2013), acontece por conta de uma série de intromissões do tradutor que modifica de alguma forma o texto de chegada, já que uma tradução pode se tornar uma *collage*, decorrente da manipulação textual.

Entre alguns pontos discutidos por Berman, se toma em conta que o “enobrecimento” do texto, o cuidado com a “retoricização embelezadora” (BERMAN, 2013, p.74), são forças que atingem boa parte dos tradutores e que desvia o estilo do autor do texto. Um texto fonte, ao ser manipulado em sua tradução, acaba por servir a fins

---

<sup>38</sup> Indicamos a leitura do texto “Miséria e esplendor da tradução” de (ORTEGA Y GASSET; FURLAN; BEZERRA, 2013, p.5).

pessoais, políticos, religiosos, culturais, sociais, etc., ferindo assim a ética que o tradutor mantém com seu texto.

O que Berman nega é justamente o costume de embelezar os textos traduzidos usando os princípios da Retórica Clássica do discurso. Assim, na tradução do texto de Sor Juana o reconhecimento desses elementos retóricos são observados, ao mesmo tempo em que se busca atentar para o que Berman menciona, para manter a ética do tradutor.

A observação sobre a retoricização interessa pelo fato de que a tese utiliza os princípios da Retórica Clássica para reconhecer e embasar teoricamente a classificação de antíteses, mas se apoia primeiramente em Berman para negar o embelezamento retórico que uma tradução pode sofrer.

Wellbery (1998), autor que discute o conceito de retoricização, ratifica o estudo multidisciplinar de um texto a ser traduzido. É fato que o tradutor de um texto literário acaba por unir diversas áreas de conhecimento, que vão além do léxico, incursionando pela sintaxe, pela semântica, e também pela semiótica., E, neste caso, trata-se de um texto teatral que permite uma “visualização” do que será posto em cena.

Assim, quando se fala em utilizar os elementos da retórica e os pressupostos de Berman, parece à primeira vista antagônico, mas para a tese o recorte realizado em cada teoria permite que se harmonizem. Também é necessário esclarecer o fato de que consultar mais de um conjunto teórico enriquece o texto e torna a pesquisa multidisciplinar, pois se encontram mais possibilidades de soluções para uma discussão sobre a tradução:

Designamos como ‘retoricidade’ essa nova categoria – a categoria que abre o campo da

pesquisa retórica moderna. [...] o estudo retórico modernista (e pós-modernista) é irredutivelmente multidisciplinar; não se pode estudar retórica *tout court*, mas somente retórica linguística, sociológica, psicanalítica, cognitiva, da comunicação, da mídia ou literária. (WELLBERY, 1998, p. 43)

No campo da multidisciplinaridade, a pesquisa estabelece um diálogo entre Berman e Lausberg, de Berman a ética do tradutor e o cuidado com a *letra*, e de Lausberg se aproveita a nomenclatura desenvolvida para reconhecer e classificar as antíteses. Pavis é fundamental para uma tradução teatral e que apresenta aspectos culturais, próprios do estilo de uma época em que o texto se inscreve. A Neo-retórica e o conceito desenvolvido por ela sobre a retoricidade interessam no aspecto em que se discute como os diversos saberes, atualmente divididos por áreas, entre diversos campos de saberes são interligados entre si. De acordo com Wellbery:

As traduções interdisciplinares não só são possíveis como necessárias. Tais traduções, porém, frutuosas e provocantes como são não podem nunca culminar numa teoria totalizante da retórica como era peculiar à tradição clássica. A pesquisa retórica moderna tem de ser uma série infinita de traduções e transformações (WELLBERY, 1998, p. 43).

O mesmo não ocorria na Retórica Clássica, pois as disciplinas eram estudadas juntas e não separadas por áreas. Wellbery (1998) ressalta o fato de como atualmente o conhecimento está dividido por cadeiras na Academia, por isso apresenta uma proposta de que todo texto, e a ideia serve perfeitamente para a tradução, deve ser vista sobre um olhar multidisciplinar e não apenas sob uma área de estudos.

Ainda de acordo com Wellbery “a retoricidade designa a impropriedade generalizada da linguagem e da ação e, portanto, não pode ser captada na rede de uma única forma de conhecimento” (1998, p. 43) por isso, entende-se que para a tradução dos textos de Sor Juana as teorias de Lausberg sobre a classificação das antíteses são necessárias porque são minuciosas e ampliam o entendimento de como estas figuras são criadas pelos escritores. Também se usa o conceito de Wellbery no aspecto da necessidade de se pensar um texto de forma interdisciplinar, como parte de uma proposta Neo-retórica: “As traduções interdisciplinares não só são possíveis como necessárias. Tais traduções, porém, frutuosas e provocantes como são, não podem culminar numa teoria totalizante da retórica como era peculiar à tradição clássica.” (*idem*). A proposta de recorrer a outros saberes para realizar a tradução do texto de Sor Juana, resultante de uma ação interdisciplinar, enriquece o trabalho do tradutor, assim como preserva o texto de maiores perdas na tradução.

Assim, para a pesquisa da tese considerou-se a multidisciplinaridade como o fio condutor. A contribuição de Lausberg deu-se para a classificação das figuras e a contribuição de Wellbery recaiu sobre a importância de um olhar interdisciplinar para a tradução, entre as diversas áreas de saberes; e ainda temos as contribuições teóricas de Berman, alertando sobre a retoricização na tradução.

Ao preparar a pesquisa e a tradução do texto de Sor Juana, percebe-se que há muito mais itens envolvidos, além dos propostos para a tese, pois entre diversos quesitos como a linguagem, o léxico, a cultura e o período literário em que o texto traduzido se insere, encontra-se a relação de colônia e imperialismo, identidade e organização social das

Américas em relação à Europa, estudos das etnias, desenvolvimento histórico das Américas, por fim uma miríade de temas potencialmente possíveis para o enriquecimento da pesquisa.

Por isso, a estratégia inicial é a de introduzir o leitor de língua portuguesa na variante brasileira no mundo de Sor Juana e do Barroco, a partir da proposta de tradução de Berman, ancorada nas ideias de Schleiermacher e Ortega y Gasset, mesmo que isso cause por momentos alguma estranheza. Existe a pretensão de que o leitor se sinta desafiado durante a leitura da obra teatral, que deseje saber mais e procure entender o contexto histórico e social da obra a partir das estranhezas encontradas.

Houve o cuidado constante durante a tradução de preservar a estética de Sor Juana; por isso consideram-se importante que as antíteses destacadas para análises sejam resguardadas de qualquer arranjo ou “domesticação textual”, o que as vezes pode soar um tanto literal.

Ao examinar as antíteses na obra teatral, foco deste capítulo nos pontos 4.2 e 4.3, considera-se que o professor Heinrich Lausberg contribui com seus estudos e conceitos sobre a figura retórica da antítese a partir da escrita de *Elementos da Retórica literária*, publicada pela primeira vez em 1963. A obra, a partir dos princípios da retórica literária, mostra como na escrita e na utilização desses princípios “o autor tenta esteticamente valorizar o seu estilo” (LAUSBERG, 2004, p. 8), conforme o praticado por Sor Juana em sua escrita literária. O que interessa para a tese são partes da obra que ele discorre e considera sobre as formas como uma antítese está colocada em um texto literário e as diversas acepções que a acompanham. A partir desse reconhecimento teórico, se preserva durante a tradução e no texto de chegada a presença

dessa importante figura, o que se harmoniza com os pressupostos de Berman.

Outra premissa levada em conta para as escolhas de tradução é a de Paulo Henriques Britto, tradutor literário brasileiro, que alerta “[...]Como os linguistas já demonstraram há muito tempo, o português brasileiro possui dois sistemas de tempo, modo e aspecto, bem diferentes: um para a língua formal e escrita, e outro para a língua informal e falada” (BRITTO, 2012, p. 96). Assim, reconhecer o sistema da língua de partida facilita o trabalho de escolhas para o tradutor. O reconhecimento por parte do tradutor dos sistemas de língua em que o texto fonte se insere se torna necessário para preservar o registro linguístico no texto de chegada.

A adequação textual ao contexto do Século de Ouro começa pela análise sobre o registro da língua espanhola nas falas dos personagens da obra teatral. Implica não só em reconhecer esse registro, mas realizar a tradução mantendo o sistema utilizado pelo autor, conforme mencionou Berman, o que permite ao leitor o contato com outro contexto cultural e linguístico e mantém a proposta de levar o leitor ao texto e ao autor. Furlan destaca o papel desempenhado pelo tradutor como “decisiva” e considera que “A participação do tradutor na tradução é decisiva. sua concepção de tradução implica a possibilidade e o tipo de tradução” (FURLAN, 1998, p. 94), e ainda ressalta que “atrás da obra produzida na tradução há o método do tradutor ‘como expressão de uma norma de tradução determinada’” (*idem*). Há também, detrás de cada tradução, um projeto inerente a cada tradutor e que nem sempre é demonstrado em um prólogo, notas, etc. (BERMAN, 2013).

A partir da pesquisa para a prática de tradução observou-se que traduzir as antíteses encontradas nos versos da obra exigia um trabalho preliminar para o tradutor. A figura, em termos gramaticais, se corresponde tanto em língua espanhola como portuguesa. Porém, o perigo reside em achar que a proximidade lexical facilita a tradução, um engano que pode levar ao equívoco o tradutor, ou seja, uma questão de conhecimento de língua, como os falsos cognatos.

Inicialmente houve a seleção dos versos em que as figuras estavam presentes para comprovar a possibilidade de tradução. Um dos objetivos foi manter a mesma figura retórica na tradução, conforme o texto de partida, para que o texto de chegada causasse no leitor/espectador brasileiro um efeito se não total, devido às perdas temporais e culturais, pelo menos o mais próximo possível ao recebido pelo espectador da corte espanhola.

O tema da peça, por ser amplamente conhecido dentro da literatura universal, como é o mito do Laberinto de Creta, o Minotauro e o fio de Ariadne, entre outras histórias e personagens inseridos na obra, evoca no espectador e leitor da obra um reconhecimento. A obra em si não contém nenhuma inovação textual; Sor Juana e Juan de Guevara mantêm um decoro na obra, mas será o equívoco, a ironia, e os enganos típicos do teatro do período que acentuam o tom de comédia da peça. O que pode causar algum estranhamento fica por conta da tradução ao português já que o texto, por ser barroco, está há alguns séculos longe do leitor hodierno e traz em seu bojo textual particularidades muitas vezes desconhecidas para o século atual. As escolhas tradutórias

procuram manter a ordem sintática da autora, o que também causa estranhamento no leitor que, por exemplo, não conhece um hipérbato.

Albergar Sor Juana em língua portuguesa compreende um conjunto formado pela reflexão e a prática do tradutor literário, o labor remete não somente a toda leitura e preparação anterior prévia, mas também às experiências e outros saberes incluídos na bagagem do tradutor que irão resultar em um texto satisfatório ou não.

Berman (2013) ao dissertar sobre a prática da tradução, mesmo como um começo subjetivo, faz notar que traduzir é muito mais do que apenas privilegiar um aspecto dos estudos tradutórios. Ela perpassa pela cognição do tradutor, mais do que por qualquer cartilha teórica, e se reflete no texto traduzido. A ação do elemento humano, a de organizar o texto e levar para a outra língua, marca a diferença. Não contribui em muito saber como e por que uma tradução deva ser realizada se ela não tiver um significado para o outro, ou seja: “A tradução pode perfeitamente passar sem teoria, não sem pensamento” (BERMAN, 2013, p. 24), por isso a importância humana e sua bagagem para o ato de traduzir. Considera-se a importância de um trabalho reflexivo precedente ao ato prático de traduzir e é essa experiência gerada a nível cognitivo a que conduz à tarefa e direciona as escolhas e influências para o texto final.

Em uma tradução, as escolhas realizadas pelo tradutor nem sempre são conscientes, algumas são realizadas a partir da prática cotidiana, e nisso reside o perigo de uma deformação, segundo o conceito bermaniano, ou da exclusão de um indicador cultural, conforme Pavis. Quando se traduz um texto como *Amor es más*

*laberinto*, repleto de alusões às obras literárias (de Lope, Cervantes, Quevedo, Zorrilla, entre outros) e com expressões idiomáticas, isso gera uma série de problemas que o tradutor terá que resolver; por isso é fundamental a importância de uma consciência do traduzir mais acurada na pesquisa. Estas dificuldades mencionadas, entre outras, são mostradas e discutidas mais adiante, na seção 4.3.

Novamente Berman oferece uma base para avançar na tradução das antíteses: “A tradutologia: a reflexão da tradução sobre si mesma a partir da sua natureza de experiência” (BERMAN, 2013, p. 24). Embora ele não esteja falando diretamente sobre a figura, a ideia surge dentro de um princípio teórico-prático, e coopera para a tese no fato de que é possível interpretar o texto pelo resultado do próprio texto a partir da própria experiência gerada pela leitura e a posterior tradução. A leitura e a tradução se complementam no entendimento do texto e no esclarecimento do que realmente é estabelecido como prioritário para as escolhas tradutórias, o que gera uma prática para o tradutor, que a cada trabalho proposto cresce refletindo pela experiência.

Após a escolha do texto de Sor Juana, *Amor es más laberinto*, foi elaborado o plano de tradução e como seria trabalhado todo o processo. Por isso, entre outros pontos que são comentados, foi levado em consideração a importância de um posicionamento ético e reflexivo por parte do tradutor.

A premissa de Berman sobre a tradução e a ética do tradutor é um lembrete fundamental e que norteia o percurso tradutório: “O ato ético consiste em reconhecer e em receber o Outro enquanto Outro” (2013, p. 95), e para isso é preciso haver um empenho por parte do tradutor em

levar o leitor até o texto fonte sem causar as “deformações bermanianas”. Por isso, inicialmente, o princípio da ética na tradução será observado:

Em suas regiões mais profundas, o traduzir está ligado à ética, à poesia e ao pensamento. E mesmo — veremos com Holderlin e Chateaubriand — ao “religioso” (para não dizer a “religião”). Mas o ético, o poético, o pensante e o religioso, por sua vez, definem-se em relação ao que chamamos a “letra”. A letra é seu espaço de jogo (BERMAN, 2013, p. 34).

O processo de tradução para Berman significa necessariamente “operar uma destruição (retomo o conceito de Heidegger) da tradição etnocêntrica, hipertextual e platônica da tradução” (BERMAN, 2013, p. 34), e uma transgressão para alguns modelos teóricos de tradução. Sem dúvida, após uma reflexão, a leitura do texto não será a mesma, porém o desafio sempre é o de aproximar o máximo possível a teoria e a prática de tradução.

A tradução integral da obra teatral de Sor Juana, observou, além dos princípios teóricos de Berman, também os pressupostos de Pavis (2008) sobre a tradução teatral, pois de fato o texto de Sor Juana tem uma função além da leitura, o de ser encenado.

O leitor, quando levado ao texto, percebe um estranhamento, a não “domesticação” do texto traduzido, o que permite uma apreensão cultural mais satisfatória. Uma oportunidade de aproximar o leitor brasileiro ao mundo de Sor Juana consiste em preservar o texto sem causar o enobrecimento que, conforme afirma Berman:

É o ponto culminante da tradução platônica, cuja forma acabada é a tradução (a-tradução) clássica.

Chega-se a traduções “mais belas” (formalmente) do que o original. É aliás o que um dos fundadores do classicismo francês, Bouhours, pensava sobre a tradução dos Antigos. A estética vem aqui completar a lógica da racionalização: todo discurso deve ser um belo discurso (BERMAN, 2013, p. 73. Grifo do autor).

A tradução visa o leitor de língua portuguesa, por isso se espera que a leitura da peça propicie a ele a riqueza do texto e a cultura do outro.

Também observou-se o que Berman fala: “a relação entre a experiência e a reflexão não é aquela da prática e da teoria. A tradução é uma experiência que pode se abrir e se (re)encontrar na reflexão” (BERMAN, 2013, p. 23), ou seja, a tradução de um texto tem na reflexão o início do ato prático, de forma que nem sempre se sabe onde começa uma ou outra, pois uma tradução nunca estará terminada, já que sempre pode ser melhorada.

A tradução da linguagem foi pensada para aproximar o leitor brasileiro do mundo de Sor Juana, ou seja, preservar o texto sem comprometer a sua estilística barroca. Ao traduzir para o leitor brasileiro palavras como *aqueste*, já em desuso, optou-se por manter “este”.

Um projeto de tradução pode obter no texto, em alguns momentos, soluções felizes, porém, em outros, muitas vezes o texto perde a força; na ótica de Berman (2013), a dificuldade reside nos desvios que acontecem, sejam conscientes ou não por parte do tradutor, diante de uma linguagem literária ou da própria língua materna. A tradução da peça requer cuidado com a facilidade de se produzir uma tradução literal, dada a semelhança ilusória entre as línguas Portuguesa e

Espanhola. Por isso, torna-se importante observar o léxico, a sintaxe do espanhol e do português, os falsos cognatos, e levar em conta, ao traduzir, os pressupostos de Berman (2014), no que se refere à “sistemática da deformação” e a dificuldade de se albergar o outro, que difere em língua, cultura, sociedade, etc.

#### **4.1.2 As contribuições de Pavis**

Pavis e Berman são autores de áreas diferentes, mas com o denominador comum da tradução, eles dialogam. Para Pavis, a tradução e adaptação são atos diferentes: “Adaptar é escrever uma outra peça , substituir o autor. Traduzir é transcrever toda uma peça na ordem, sem acréscimo nem omissão, sem cortes, desenvolvimento. inversão de cena, alteração das personagens, mudanças de réplicas” (PAVIS, 2008, p. 412). Para os dois autores é importante ocasionar algum estranhamento no leitor.

Na obra *Amor es más laberinto*, as indicações de texto e palco para os personagens são muitas e precisam ser levadas em consideração pelo tradutor, já que sem elas o texto encenado perde as diretrizes importantes para o trabalho do ator. Pavis considera o tradutor também como um dramaturgo e não apenas como o tradutor literário, por isso insere e incorpora o trabalho do ator como fundamental, pois ele diz que “o ator pode recuperar a mais miserável das traduções, porém pode igualmente , é verdade, massacrar a mais sublime” (PAVIS, 2008, p.153).

Pavis (2008) faz notar que um texto chega ao público por meio do “corpo dos atores” e dos “ouvidos dos espectadores” (p.124); assim, a partir dessa inclusão temos, além do tradutor, o intérprete desse texto

involucrado posteriormente no trabalho ou no resultado do ato de traduzir, outra forma de comunicação e relação simbiótica e tradutória entre texto, corpo e espectador. Trata-se de outra preocupação para o tradutor de obras teatrais, se pensar que Pavis estabelece alguns fatores importantes para se levar em consideração, como o texto e a performance, a palavra e o gesto, a enunciação rítmica, e a enunciação gestual. Esses conceitos são fundamentais para o trabalho de tradução literária porque estão interligados por: Texto – Tradutor – Encenador – Atores – Espectadores.

O texto, ao ser representado, também é testado no palco, em uma encenação, o que acaba por trazer uma reflexão textual. Por isso, de acordo com Pavis (2008, p. 124) observa que em uma tradução teatral “O texto traduzido faz parte igualmente tanto do texto e da cultura-fonte quanto do texto e da cultura-alvo: eles tem portanto uma função de mediação”; assim, na tradução da peça de Sor Juana, procurou-se manter não apenas uma estética da obra mas também a letra.

Pavis também distingue dois tipos de texto: o texto dramático, aquele que será lido, e o texto espetacular, que será direcionado para a encenação. Neste trabalho, a pesquisa realizada considera o texto como leitura e encenação, por isso a preocupação em traduzir e manter as didascálias deixadas pela escritora para os atores.

Ao se estudar a peça de Sor Juana, à luz das teorias teatrais de Pavis, entre tantos cuidados com a tradução, também implica em manter as escolhas sintáticas e lexicais da autora, pois o texto se estende ainda no trabalho final, ao ser apresentado ao espectador pelo corpo de atores.

Ao realizar os comentários de tradução, uma das inquietações que se deu foi a respeito do suporte teórico; recordamos que o texto

literário tem especificidades e que o tradutor precisa observá-las, pois “tiene que resolver cuestiones de significado en su interpretación del texto” (ALBALADEJO, 2005, p. 51). Por isso, também foi importante uma busca sobre o referencial teórico, a documentação e o contexto cultural do texto. De acordo com Ferreira (2015) o tradutor:

Um tradutor não é só aquele que sabe duas ou mais línguas, mas o receptor de valores culturais e ideológicos que se encarrega de gerar uma nova cultura a partir da retransmissão/recriação de uma cultura alheia. A posição do tradutor pode chegar a ser, então, essencialmente política, apesar de que em muitas ocasiões este não tenha consciência das repercussões do seu papel como tal (FERREIRA, 2015, p. 581).

Assim o profissional acaba por ser agente participante do processo de tradução e acaba por contribuir com a realização do texto traduzido, de forma que se constitui em autor. A tradução literária possibilita também uma relação entre escritor e tradutor, mas, também, a recepção por parte do leitor e a reação deste ao ter o texto em mãos. A ética do tradutor envolve muito mais do que a busca de um léxico, ela se estende em discussões, comentários, pesquisa prévia, como indicação do compromisso com o autor e o texto.

Os aspectos literários na obra de Sor Juana transitam entre os gêneros da comédia e drama, e seus personagens estão envolvidos em diversas situações contraditórias, como a liberdade e a servidão, a vida e a morte, o amor e o ciúme. A escrita dialética da autora joga com as emoções do espectador, outra característica barroca pertinente, e que nesta tradução da peça teatral ao português procurou-se reproduzir a fim de manter o humor que encerram.

A discussão premente para a tradução da peça foi sobre como traduzir o texto com o propósito também de ser encenado, já que essa era a intenção de Sor Juana ao escrever a peça. Pavis estabelece critérios importantes para serem pensados durante a tradução:

- texto e performance;
- palavra e gesto;
- enunciação rítmica; e
- enunciação gestual.

De acordo com Pavis (2008, p. 127), “uma tradução teatral [...] não é uma simples operação translinguística, ela empenha muito uma estilística, uma cultura, uma ficção para não passar por essas macroestruturas”.. O texto traduzido e inserido no capítulo três foi realizado seguindo a proposta de Pavis, como um texto que não seria apenas leitura mas também poderia ser uma encenação.

A posição de traduzir se constitui em uma dialética da tradução, e a convivência entre texto e tradutor coopera mutuamente. A relação entre tradutor e texto é uma relação delicada pois um deslize, um exagero, uma omissão ou imposição sobre um ou outro gera algum tipo de “deformação”, conforme os pressupostos de Berman, e nisso reside um conflito permanente, já que, se eticamente o desejo é levar o leitor ao texto, será necessário estar atento a muitas das inclinações conscientes e até inconscientes do tradutor. Por isso, aliado ao ato ético do traduzir deve estar incluído o autoconhecimento já que, sem perceber, a tradução pode se inclinar para nossas próprias crenças e para a ética particular, e

daí surgem textos “conflituosos”, ou como aqueles que, quando lidos na língua de chegada, parecem textos locais.

É necessário que o leitor perceba que o que lê não foi escrito em sua língua, mas sim que necessitou de um profissional de línguas para facilitar a sua leitura. Buscou-se uma tradução que contempla a estética de Sor Juana e Juan de Guevara e concilia a tradução das antíteses do espanhol para o português, dentro de suas características de partida, para não perder o jogo estilístico que Sor Juana cria a partir dos diálogos de seus personagens.

Nada é gratuito no texto de Sor Juana; embora seja considerado barroco, o texto apresenta uma economia e apresenta um projeto de escrita para a comédia que, de acordo com Olivares, "contiene una estructura muy bien planteada a través de secuencias que secundan la acción principal" (OLIVARES, 2005, p. 2), em que as mulheres são as que conduzem a trama, são intrépidas e enfrentam barreiras sociais e étnicas, também pensam, agem e sentem; e aos homens cabe o papel de honras passadas, e até um certo quê de covardia diante de escolhas entre gosto e honra.

Para não deixar escapar a riqueza que compreende a obra de Sor Juana, leva-se em conta a orientação de García Yebra (2005) a respeito da importância da pesquisa documental antes de se iniciar propriamente o ato da tradução. Assim, a pesquisa inicial partiu de estudos sobre a época em que Sor Juana viveu no México, durante o período colonial, o período Barroco, tanto na Espanha como no México, e a sua literatura representativa da época.

Ao traduzir a peça teatral, ato por ato, verifica-se que já no ato 1 uma das características constantes do texto é a da escrita dialética. A

razão de se notar isso é a contraposição de atitudes que há na obra como um todo, ou seja, os personagens andam em duas vias, entre o heroico e o transgressor. Como exemplo, tomamos o príncipe Teseu, que é o grande herói dos argonautas e companheiro de Hércules, vitorioso nas batalhas e nobre de coração, mas que se mostra reticente diante da mulher que ama e em assumir o amor que sente, dividindo-se entre gratidão e amor. Mas, em contraposição, o príncipe Baco sabe exatamente o que deseja, Ariadne, lutando pelo seu ideal sem mostrar dualidade de atitudes.

Observa-se a característica da escrita dialética também no conjunto total da obra (e não apenas em micro exemplos). O ato 1 apresenta um problema, o ato 2 a solução e o ato 3 o resultado entre o que se diz e o que se pratica, levando o espectador a perceber uma peça em que os sentimentos estão regidos por uma série de conveniências sociais, uma escrita típica do Barroco, mas que segue um pressuposto platônico. E o mesmo processo também ocorre dentro de cada ato. Apresentamos posteriormente alguns exemplos.

#### **4.1.3 Pressupostos iniciais para a tradução de um texto Barroco Hispano-americano**

Nos comentários, os elementos que podem ser interpretados como uma escrita que desafia o discurso institucional são apontados, porque, como se nota, os textos de Sor Juana apresentam a característica do protagonismo feminino em detrimento do masculino. Em *Amor es más Laberinto* são Ariadne e Fedra que conduzem a trama, o que denota ousadia em um período que, de acordo com Glantz (1992, p. 122), a

escrita por parte de mulheres “es una actividad sospechosa y vigilada”, especialmente durante o período denominado Século de Ouro.

A pesquisa para a tradução comentada insere-se nos pressupostos apontados por Chesterman (2002) e ressaltados por Furlan, Althoff (2010), ao indicar que, ao se comentar o próprio processo de tradução, já se faz pesquisa, e ela pode ser tanto introspectiva como retrospectiva, ao mesmo tempo em que se realizam comentários:

Uma definição operativa de ‘tradução comentada’ é ofertada por Williams & Chesterman (2002, p.7): “A tradução com comentário (ou tradução comentada) é uma forma de pesquisa introspectiva e retrospectiva em que o tradutor traduz um texto e, ao mesmo tempo, escreve um comentário a respeito de seu processo de tradução. Esse comentário inclui alguma discussão a respeito do encargo de tradução, uma análise de aspectos do texto fonte e justificativas bem fundamentadas dos tipos de soluções a que se chegou para tipos específicos de problemas de tradução”. (FURLAN, ALTHOFF, 2010, p.134).

O desafio da tradução de um texto do período colonial mostra algumas dificuldades em si e apontam para um horizonte em que se observam:

- A distância histórica
- A distância cultural
- Novos paradigmas de comportamento social
- Questões éticas pertinentes à época de Sor Juana
- Escolhas lexicais
- Escolhas semânticas
- Escolhas de métrica

- Escolhas de rimas
- O estudo dos clássicos greco-romanos.

Os pressupostos indicados por Vega (2005, p. 182) também são levados em conta para se obter uma coleta de informações possíveis para o trabalho de tradução, a partir de alguns itens como:

- Contexto histórico e social da obra
- O estilo da autora
- Argumento da obra
- O emprego constante de figuras literárias.

A tradução de uma obra do século XVII propicia ao tradutor, e também ao leitor, entre outros ganhos, um trasladar para outra época e cultura. Na peça é possível perceber os “costumes”, as atitudes próprias de uma cultura, os diferentes códigos de honra e dignidade por parte dos personagens, mas que não deixa de ser um reflexo social da época. Para este estudo ainda existe outro ponto a ser considerado sobre a tradução do texto e que reside em mais um campo interdisciplinar: o da performance, o campo do teatro, o trabalho de ator e direção, mas que para esta tese não serão considerados pelo recorte realizado.

O tradutor acaba por se constituir em sujeito pesquisador a partir do momento em que começa a pensar o texto e suas possibilidades de tradução, e isso se constata porque a pesquisa foi ancorada em uma base multidisciplinar. O diálogo estabelecido entre os estudos de tradução e outras áreas de saberes notórios, como os estudos culturais, a história, a linguística, a geografia e as artes cênicas, entre outras áreas acadêmicas que também podem ser citadas, enriquecem o trabalho. O tradutor-pesquisador necessita articular com uma série de conhecimentos

subjacentes ao texto que será traduzido, ou seja, não está sozinho, mas “acompanhado”, e ao apresentar o texto ao leitor, este também passa a fazer parte desse acompanhamento textual.

A tradução trabalha com diversas variantes e se constitui como o vértice do qual partem eixos em diversas direções e quando coordenados com outros saberes preconizam novos ângulos de visão a respeito de um mesmo tema ou acabam por criar um novo paradigma.

Assim, a problemática de traduzir uma peça do Século de Ouro espanhol para outra língua, como o português, levando em consideração os quatrocentos e poucos anos que nos separam da escrita e encenação, acabam por enriquecer os estudos da tradução, pois possibilita um início de discussão e de diálogo. Um exemplo entre os diversos temas inseridos na peça por parte de Sor Juana, e que de certa forma se tornou delicado para a época, foi o papel de herói, de Teseu para Ariadne, assim como a união do trágico e do cômico, já que a peça se propõe a ser uma comédia, mas o trágico e o drama perpassam a obra o tempo todo, o que acaba por alimentar uma discussão sobre os costumes da época, indiferente de classe social.

Os pontos supracitados foram necessários inicialmente para que se pudesse entender o contexto em que Sor Juana estava inserida e assim entender melhor o texto a ser traduzido para a tese e seus devidos comentários.

#### **4.2 O Suporte teórico para a tradução das Antíteses de *Amor es más Laberinto***

Buena letra; y el estudio  
es imposible que hallara  
proposición más atenta  
ni prueba más ajustada.  
(DE LA CRUZ, 2010, p. 333)

Quando se estudam os diversos textos clássicos do Século de Ouro espanhol, a exemplo dos de Quevedo, reconhece-se a importância de saber sobre Retórica, a fim de classificar as figuras literárias, como forma de entender melhor a criação estética dos autores do Século de Ouro Espanhol.

O desafio neste trabalho foi o de preservar, na tradução do texto integral da obra, o recurso estilístico utilizado frequentemente pelos escritores dessa época. As antíteses detectadas nos diálogos do texto de partida, e que serão mostradas na seção 4.3, foram criadas pela escritora com o objetivo de enfatizar determinadas falas dos personagens, conforme já mencionado em 2.1, no capítulo 2. No entanto, no texto de Sor Juana, além das antíteses, também são encontradas outras figuras como o hipérbaton, a repetição, o pleonismo, a sinédoque, assim como a ironia, mas que aqui não serão tratadas. Apenas uma pequena amostra do uso dessas figuras foi inserida na seção 4.3.4 com sua tradução proposta. Verificou-se que a pesquisa disponível em português sobre a tradução de figuras de pensamento, em geral, ainda é incipiente ou nula. Na verdade, quase não se encontram também textos de Sor Juana traduzidos e com os comentários focados especificamente em figuras de retórica.

A tradução da peça *Amor es más laberinto* parte do pressuposto de não apagar a escrita dialética presente no texto, em função do jogo constante e contraditório de palavras usadas nas falas dos personagens. As antíteses construídas por Sor Juana são pensadas e colocadas no texto sempre com uma finalidade, elas não estão no texto aleatoriamente. Também, como já mencionado anteriormente, a figura é recorrente nos textos do período barroco; o que sugere a novidade é a

discussão e a proposta dessa tradução de antíteses em espanhol do século XVII para a língua portuguesa.

A seleção da figura acaba por exigir uma atenção por parte do tradutor, e também o exercício de manter a *letra*, a estrutura criada pela autora, o ritmo do texto e a forma sintática, e a semântica, pois a uma primeira leitura podem passar despercebidas e perder de vista o jogo criado por Sor Juana nas falas dos personagens. A partir da leitura inicial do texto de Sor Juana tornou-se evidente o uso constante de figuras retóricas, próprio do período Barroco, mas também resquícios da educação escolástica que recebera. O estudo da Retórica Clássica apenas se constitui em um ponto de partida para pensar e reconhecer os recursos estilísticos e entender um dos processos criativos da sua escrita.

A tese não se encaminha para um tratado sobre a Retórica Clássica, o *Trivium* e seus desdobramentos, mas segue uma proposta interdisciplinar, conforme aponta Wellbery (1998), já discutido anteriormente e a explanação de Lausberg sobre a construção de um discurso a partir das “cinco fases para a elaboração de um discurso: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* e *pronuntiatio*, estando *inventio*, *dispositivo* e *elocutio* intimamente ligadas” (Lausberg, 2004, p. 91); esta sequência é visível no texto, que tanto pode ser lido como encenado.

Os três atos se constituem em um discurso único, em que as diversas etapas são desenvolvidas, como as etapas de um discurso retórico. A invenção do roteiro, a disposição dos temas e das falas, a posta em cena evocam a *memoria* e a *pronunciatio*, o que, sem dúvida, sugere que Sor Juana tinha um projeto de escrita baseado na Retórica Clássica.

A respeito da tradução das antíteses do período barroco, também os estudos de Grigera (1994), situados dentro da grande área da Retórica, mas não dos Estudos da Tradução, contribuem para dar suporte teórico à tradução. A obra teatral de Sor Juana tem uma narrativa que se desenvolve no discurso de seus personagens; então, para analisar as antíteses nos versos, os elementos de retórica partem dos argumentos e remetem a Grigera: "La argumentación es parte capital en todo discurso retórico, y en algún aspecto tiene también elementos narrativos" (GRIGERA, 1994 p. 23). Dessa forma, percebe-se a importância do estudo retórico para se reconhecer a antítese na escrita de Sor Juana e a necessidade de mantê-la durante a tradução do texto o mais aproximado possível da estrutura barroca em que está inserido.

Ainda Grigera nos esclarece que na segunda metade do século XVI:

se produjo la escisión de la vieja Retórica y por influjo de Petrus Ramus la invención y la disposición pasaron a formar parte de la Dialéctica, mientras que a la Retórica sólo le quedó el capítulo de la elocución como su único *ambit*. Ese hecho convirtió a nuestra disciplina en solo un catálogo de tropos y figuras. (GRIGERA, 1994, p. 23).

E são esses tropos e figuras que abundam nos escritos de Sor Juana.

Durante o Século de ouro espanhol era recorrente a escrita obedecer, segundo Grigera (1994, p. 23), uma forma imposta pela estrutura, e assim como a "Poética" de Aristóteles guiou os parâmetros do teatro, no tempo de Sor Juana a cartilha de Lope de Vega inovou e tornou-se um guia para os escritores; e a escritora mexicana inseriu estas

novidades, por isso observa-se como a estrutura Barroca está exuberante no seu texto, sem nenhuma economia.

A escrita de Sor Juana reflete o modelo do Século de Ouro espanhol e a insere na literatura; por isso, modificar ou apagar uma antítese construída em um verso durante a tradução acabaria por diminuir a intensidade do argumento desenvolvido para o personagem e certamente o leitor e/ou espectador da obra perde nesse processo.

Para constar como a autora trabalha a figura retórica em sua obra, são mostrados seis versos do poema *Homens Nécios que acusais a la mujer* em que é observado o uso recorrente da antítese, não somente em palavras, mas também em nomes próprios, como os antagônicos Thais e Lucrecia:

¿Por qué queréis que obren bien  
si las incitáis al mal?  
Queréis, con presunción necia,  
hallar a la que buscáis,  
para pretendida, Thais,  
y en la posesión, Lucrecia.  
(DE LA CRUZ, s.d. s.p.)

A construção textual tem forma, ritmo, métrica, etc., mas são as figuras que criam a tensão na peça e dão um colorido semântico ao texto, que contrapõe as emoções e libera para o leitor as sensações exuberantes e marcantes, típicas de uma leitura barroca.

A obra *Primero Sueño* é um exemplo de como permite ao leitor visualizar o pôr-do-sol, o anoitecer, até a noite densa e escura. As figuras retóricas são a base da construção textual de Sor Juana e elas se constituem em escolhas de tradução.

A partir dessa constatação, os comentários se apoiam nos pressupostos teóricos de Antoine Berman (2013) e da sua obra *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*, com a intenção de preservar o máximo possível a característica dialética da escrita de Sor Juana.

Sobre o Barroco, Hausenstein expressa que “mesmo as expressões mais íntimas do Barroco, mesmo os menores detalhes – talvez, sobretudo os detalhes – são antitéticos” (apud BENJAMIN, 1984, p. 79), para confirmar a antítese como figura de pensamento recorrente no Barroco; por isso o foco está em traduzir a escrita barroca, com especial interesse nas antíteses, para o português brasileiro. O maior esforço da tese se concentra em buscar soluções que possibilitem ao tradutor a menor perda possível do texto de partida.

A partir da pesquisa preliminar para a tradução da obra e com o foco nas antíteses observou-se que tanto no texto de Sor Juana como o de Juan de Guevara o uso das “figuras de pensamento” (Lausberg, 2004) não segue apenas uma cartilha barroca, mas também são um indício inequívoco do conhecimento e do uso da Retórica Clássica por parte de Sor Juana como elemento de construção de um discurso, e ela aplica também esse conhecimento na obra teatral.

O texto de Sor Juana é um discurso, que embora declamado por muitos personagens ainda é possível enxergar o eu da autora. Sor Juana viveu em um período em que os estudos mantinham os princípios da Escolástica, a qual prezava pelo estúdio do *Trivium*, e as divisões que o compunham: gramática, retórica e dialética.

Ao realizar a tradução do texto tornou-se evidente a exigência de uma pesquisa e reflexão preparatórias, não apenas histórica, mas também linguística, pois manter as figuras das antíteses se torna imprescindível para o texto de chegada, já que Sor Juana estabelece nesta figura retórica uma estratégia de escrita para criar um efeito de reflexão no espectador.

Ao manter a estética literária e teatral desenvolvida pela freira e se manter o mais próximo possível disso, o texto apresenta a possibilidade de uma leitura como texto do século XVII, mas também a encenação do mesmo para uma plateia e sua recepção do drama como produto final.

A busca de textos e estudos acadêmicos mais especializados sobre as antíteses, que as comentem de forma geral ou específica, se torna frustrante para o pesquisador, por não se ter obras significativas ou exaustivas sobre o tema e nenhuma direcionada aos estudos da tradução; por isso o trabalho se diagrama como interdisciplinar, já que tem que se recorrer a outras áreas de estudo para buscar informações que também são aplicadas ao estudo desta tese.

A escolha para trabalhar com a tradução das antíteses recaiu sobre Lausberg (2004), teórico alemão, cuja obra *Elementos de Retórica Literária* foi traduzida para o português de Portugal por R. M. Rosado Fernandes e publicada pela editora Casa Calouste Gulbekian. Nela, as informações encontradas são satisfatórias para o objetivo desta tese no que concerne ao mapeamento, seleção e classificação das antíteses selecionadas no texto de Sor Juana. A contribuição reside em concentrar uma série de explicações e parâmetros para analisar a tradução das

antíteses; assim é possível ampliar o entendimento de como como Sor Juana trabalhou os recursos estilísticos de sua época.

A dificuldade de encontrar em língua portuguesa na variante brasileira algum material sobre as figuras foi enorme. Obviamente se encontram definições de antíteses em manuais de gramática direcionados para escolares de ensino fundamental e médio. Entre esses livros, em geral Manuais de gramática, como os de Bechara ou Cegalla, encontram-se diferenças, desde a nomenclatura até um mínimo de linhas, inferior a meia página por texto para explicar como reconhecer a antítese. Quanto à nomenclatura, uns a chamam de figura de *pensamento*, outros de *linguagem* ou de *sentido*, e não se encontrou um denominador comum para elas. O material teórico em língua portuguesa sobre antíteses e seus desdobramento, infelizmente, ainda é escasso.

Além de comprovar a escassez de material específico sobre o tema das antíteses, a pesquisa indicou que a multidisciplinaridade nos estudos da tradução é um fato, já que para encontrar algo mais detalhado sobre a figura foi necessário recorrer aos manuais da Retórica.

Esta definição oferecida por Moises (2004), edição brasileira, é uma das poucas encontradas, e mesmo assim é concisa:

Antítese - gr. antithesis, contraste, oposição, anti, contra; thésis, afirmação. Figura de estilo segundo a qual se aproximam dois pensamentos de sentido antagônico, via de regra ligados por coordenação. O contraste pode estabelecer-se entre palavras, frases ou orações. Frequente na linguagem dos provérbios. [ ]"a antítese é um recurso estilístico de todas as épocas; existente na poesia popular, aguça-se nas escolas mais cortesãs e cultas. Transportada dos cancioneros e do petrarquismo para a segunda metade do século XVI, veio a ter

extraordinário desenvolvimento no conceptismo e no gongorismo do século XVII" (Alonso 1950 a:33), mas por vezes poetas modernos a empregam a fim de ressaltar a dualidade de sentimentos. [ ] Na antítese, a oposição das ideias confere a ambas a ênfase que desconheceriam caso fossem enunciadas isoladamente. Outros dois contrastes verbais incluem-se na mesma categoria: o oxímoro e o quiasmo (MOISES, 2004, p.30-31).

Na obra teatral, cujo tema remete aos mitos gregos, Sor Juana utiliza a oposição de ideias sem nenhuma economia, assim o jogo que estabelece entre contrários, gera uma série de antíteses que, vistas de perto, apresentam traços comuns ao mesmo tempo em que são diferentes e, por isso, a importância do tradutor saber reconhecer no verso as figuras, a fim de mantê-las na tradução.

A premissa de Bechara contribui na ampliação do fato de que Sor Juana conhecia e se movia dentro de uma Retórica Clássica: “lembremo-nos de que nos sécs. XVI a XVIII o latim era o veículo das obras de ciência e de filosofia em que abundavam os empréstimos de palavras gregas” (BECHARA, 2014, p. 457), mas, Bechara não relaciona as figuras de pensamento de forma mais específica, assim a definição se torna insatisfatória por não expandir mais a explicação.

Bechara (2014) oferece uma explicação sobre a origem da palavra proveniente de um radical grego “*tésis* — *thésis* (ação de por, ter): antítese, síntese” (2014, p. 458); ao se pesquisar no *Dicionário Pribeam* encontramos um significado lexical de “antítese | s. f. Oposição de ideias ou palavras.”<sup>39</sup> Semanticamente é colocada como “figuras de

---

<sup>39</sup>Antítese | s. f. an·tí·te·se substantivo feminino Oposição de ideias ou palavras (ex.: feio de corpo, mas bonito de alma)."antítese", in *Dicionário Priberam* da

pensamento e sentimento (antítese, ufemismo, hipérbole, etc.).” (ano, p.783). De acordo com Bechara, ainda:

a criatividade e a materialidade são universais de todas as formas da cultura, pois são todas atividades criadoras que se realizam no mundo de forma material, sem o que não poderiam existir nem passar ao conhecimento dos outros membros da comunidade. A semanticidade é a “*differentia specifica*” da linguagem em relação às outras formas de cultura (BECHARA, 2014, p. 21).

No *Dicionário de Linguística* (1973), essa é a definição de antítese: “é um modo de expressão, que consiste em opor no mesmo enunciado duas palavras, ou grupos de palavras, de sentido oposto” (DUBOIS, 1973 p. 56); este dicionário também traz um comentário que complementa que a antítese “é frequente na forma adversativa: uma negação à qual se opõe uma afirmação, ou vice-versa” (*idem*). Porém, não fala se está inserida em algum dos grupos de figuras, como Bechara e outros fizeram.

Outra questão a ser lembrada é sobre as diferenças gramaticais da língua. Na tradução do espanhol para o português um dos problemas reside nos pronomes reflexivos, que se traduzidos literalmente para o português passam a ser clíticos e, conseqüentemente, as ênclises e próclises modificam uma rima, conforme a posição, e isso também se constitui em mais escolhas para o tradutor:

Os clíticos são pronomes pessoais átonos, isto é, pronomes pessoais de uma só sílaba (como o, a, me, nos, se, etc.), que não têm acentuação própria e por isso dependem do acento da palavra que está

imediatamente antes ou depois (normalmente um verbo). Quando o clítico depende da palavra que está antes, trata-se do fenómeno da ênclise (ex.: Ofereceste-me um livro e fiquei feliz), e, quando o clítico depende da palavra que está depois, trata-se do fenómeno da próclise (ex.: Se me ofereceres um livro, ficarei feliz).<sup>40</sup>

De acordo com a gramática da *Real Academia Española*, RAE,<sup>41</sup> observa-se que as antíteses também são denominadas como figuras de retórica.

Assim, diante das opções para se referir à figura das antíteses, acatou-se no fim a classificação de Lausberg em dizer que a antítese pertence ao campo das “figuras de alargamento semântico” (LAUSBERG, 2004, p. 228), já que esta proposta inclui o pensamento e a linguagem e, por conseguinte, denomina-as como figura de pensamento.

Verificando a explicação das antíteses de Moises, anteriormente observou-se durante a tradução que nos versos: “Y tatarás la rotura, con cuña del mismo palo” (DE LA CRUZ, 2010, p. 433) remete a um provérbio: *No hay peor cuña que la del mismo palo* que tem diversas variações do mesmo refrão, No site Cervantes<sup>42</sup>, em seu *refranero multilíngue*, apresenta-se uma excelente compilação sobre o provérbio e suas variações, assim como seu uso em contexto. Este provérbio era conhecido pelas pessoas do mundo hispano e se refere ao fato de que não há pior ferida do que a feita por alguém da família ou achegado.

---

<sup>40</sup> Disponível em <<http://www.flip.pt/Duvidas-Linguisticas/Duvida-Linguistica.aspx?DID=777>>. [consultado em 16-03-2015].

<sup>41</sup> Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española. *Nueva gramática de la lengua española* (2009). [Edición en línea ([www.rae.es](http://www.rae.es)). Acceso: 2015-03-17].

<sup>42</sup> Disponível em: <<http://migre.me/tD3iq>> Acesso em 20 abril 2016.

Traduzir um refrão exige do tradutor literário um conhecimento cultural além do lexical; de acordo com Berman (2013) “Assentados em uma experiência, a princípio idêntica, os provérbios de uma língua têm quase sempre equivalentes em uma outra língua” (BERMAN, 2013, p.20), mas não defende o uso do equivalente. Ainda acrescenta, ao dar um exemplo próprio sobre a tradução de um provérbio do texto de Roa Bastos em que ele traduziu literalmente sem utilizar um equivalente francês, justamente para fugir do conceito de equivalência dinâmica de Nida. Mas não se entenda, quando diz literal, que seria algo mecânico e sem expressão, ao contrário, dá mais trabalho do que se usasse o equivalente na língua de chegada, assim: “traduzir literalmente um provérbio não é simplesmente traduzir literalmente (BERMAN, 2013, p. 20). É preciso também traduzir o seu ritmo, o seu comprimento (ou sua concisão), suas eventuais aliterações etc., pois um provérbio é uma forma” (*idem*). Assim, a proposta para estes versos, dentro de uma premissa de Berman, foi traduzida assim: “E fecharás a rotura, com astilhas do mesmo pau”, observando os quesitos rima e métrica e mantendo ainda as palavras rotura, cunha e pau.

Da mesma forma Ortega y Gasset insere o provérbio “como miel sobre hojuelas” em seu famoso texto sobre tradução: “Entonces será miel sobre hojuelas – como dicen ustedes los españoles, probablemente sin tener idea de lo que son *hojuelas*.” (ORTEGA Y GASSET; FURLAN; BEZERRA, 2013, p.47). Assim, Sor Juana utiliza uma variante do tema, sopa e mel: “RACIMO: Ella viene allí, que ha sido, caer en la miel la sopa (DE LA CRUZ, 2010, p. 433). Este trecho apresenta um problema para o tradutor que não está aculturado com a culinária Canária e, por conseguinte, espanhola. Assim, segue a proposta

de tradução, que teve por objetivo manter o humor do diálogo criado: “RACIMO: Ela vem aí, e foi tal como cair uma mosca no mel”.

Sor Juana, estudiosa do Latim, certamente sabia utilizar os elementos da Retórica e aplicou os princípios da elaboração de um discurso na construção das falas dos personagens da obra teatral; e sem dúvida\_ela soube enfeitar, adornar e dar destaque para as ideias que julgava importantes. As figuras de pensamento estão dispostas como ornamentos na fala de seus personagens:

As figuras são um fenômeno da dispositio, que dá forma à matéria prima da inventio e da elocutio. Portanto, distinguem-se as figuras de pensamento que originariamente pertencem à inventio, das figuras de palavras que essencialmente pertencem à elocutio” (LAUSBERG, 2004, p. 165).

As entradas em cena de cada personagem e a fala em cena aparecem dispostas a partir de uma disposição retórica. A relação entre texto, palavra e ação são percebidas nas falas e nos diálogos de quem entra em cena, e as antíteses são exploradas como o recurso estilístico à mão dos autores.

O trabalho de Grigera sobre a Retórica, desenvolvido a partir de estudos sobre textos literários do Século de Ouro espanhol, como os de Quevedo (GRIGERA 2008), apontam que na Retórica a figura antítese está inserida no grupo das figuras como uma “adição” e uma figura de *pensamento* e “de extensión semántica: antítesis y quiasmos” (GRIGERA, 1994, p. 24), assim a percepção do leitor e do espectador é semântica quando do uso das figuras.

Grigera (1994), ao elaborar uma síntese sobre o uso das figuras, esclarece que não significa um uso à vontade, porém deve estar atrelado

ao “concepto de decoro” em que elas estão dentro do parâmetro “de adecuación del estilo al asunto” (GRIGERA, 1994, p. 24), adequando ambos. Esta forma ordenada e integrada coincide com a estética literária de Sor Juana. Ainda, Grigera, ressalta que cada figura retórica ocupa um lugar a fim de facilitar o entendimento de cada parte da Retórica, de suas divisões e consequentes classificações.

Tanto Grigera como Lausberg têm o ponto em comum de apresentar a antítese como figura pertencente aos estudos da Retórica. É importante notar que os dois autores discutem as antíteses e os quiasmos em tópicos separados, mas sempre discutidos dentro do mesmo tema. No entanto, somente Lausberg pormenoriza a respeito da figura. As antíteses são explanadas dentro de particularidades que se apresentam em comum.

O quiasmo se caracteriza pela inversão sintática e pelo cruzamento e repetição dos membros que compõem uma proposição. De acordo com Lausberg (2004, p. 102), ocorre “dentro da totalidade, a mudança de lugar de, pelo menos, um elemento. [...] O ‘retrocesso’, como variante da *transmutatio* na repetição, chama-se “quiasmo”. Ainda, de acordo com Fiorin (1988, p. 13), “a antítese é uma figura da imanência, o quiasmo constitui uma das maneiras de manifestar a antítese.”

Lausberg desenvolve uma classificação para o quiasmo: 1) *pequeno* ou simples ao que se refere ao cruzamento de palavras que se correspondem; 2) *complicado*, chamado de *commutatio*, que é quando “os membros que, entre si, semanticamente se correspondem, trocam reciprocamente as duas funções sintáticas” (LAUSBERG, 2004, p. 234); e 3) *grande*, que ocorre, conforme Lausberg, no entrecruzamento

de orações relacionadas semanticamente entre si “dentro de um grupo frásico ou de um período” (*idem*).

Embora o traço comum aos quiasmos, independente de tipo, seja o de intensificar a antítese, deslocando um elemento repetido, os quiasmos, a *grosso modo*, são diferentes, pelas funções sintáticas que desempenham nas proposições ou grupos de palavras. Porém, para a tese, não entraremos em detalhes pormenorizados sobre os quiasmos por conta do recorte realizado, mas apresentamos alguns casos gerais de quiasmos por fazerem parte da escrita de Sor Juana, uma demonstração de que elaborava de forma técnica a sua escrita, já que o quiasmo não é apenas uma escolha de léxicos, mas envolve principalmente a sintaxe.

#### 4.2.1 Apresentação do esquema de Lausberg

Lausberg apresenta a *antítese* dentro do grupo de “figuras do alargamento semântico” (2004, p. 228) o que para a tese se constitui na terminologia mais adequada, já que harmoniza os conceitos tanto de figura de pensamento como de linguagem.

Para agrupar os casos de antíteses é utilizada a nomenclatura sugerida por Lausberg em seu *Manual de Retórica Literária* (2004), obra escolhida para o embasamento teórico sobre a figura de pensamento. A antítese como figura é definida a princípio como “contraposição de dois pensamentos de volume sintático variável” (LAUSBERG, 2004, p. 228); o autor reforça ainda que os fundamentos lexicais das antíteses são “os antônimos” (*idem*, p. 229), como neste exemplo de antíteses pela oposição lexical adverbial *despacio/priosa*:

Rei:  
[...]

Se han de resolver despacio,  
y ejecutarse de priesa.  
(DE LA CRUZ, 2010, p. 435).

Lausberg oferece diretrizes para agrupar as antíteses, o que facilita a classificação da figura, e os casos em que ela ocorre:

- **Antíteses frásicas:** nelas “são contrapostas, entre si, proposições inteiras, entre si relacionadas pela coordenação ou por qualquer outra relação sintáctica (proposições principais ou subordinadas)” (LAUSBERG, 2004, p. 229).
- **Antíteses de grupos de palavras:** “são contrapostos entre si, grupos de palavras sintaticamente dependentes (coordenados ou relacionados por qualquer outra relação sintáctica). ” (LAUSBERG, 2004, p. 230).
- **Antíteses de palavras isoladas:** Lausberg (2004) oferece uma explicação como as ocorrências acontecem: por palavras sintaticamente coordenadas; por palavras relacionadas entre si, por outra relação sintáctica; por duas variantes que intensificam uma antítese: o oxímoro e o paradoxo.

O mapa conceitual abaixo foi construído para facilitar a leitura dos conceitos sobre antítese, desdobrados por Lausberg quanto à classificação da figura retórica:

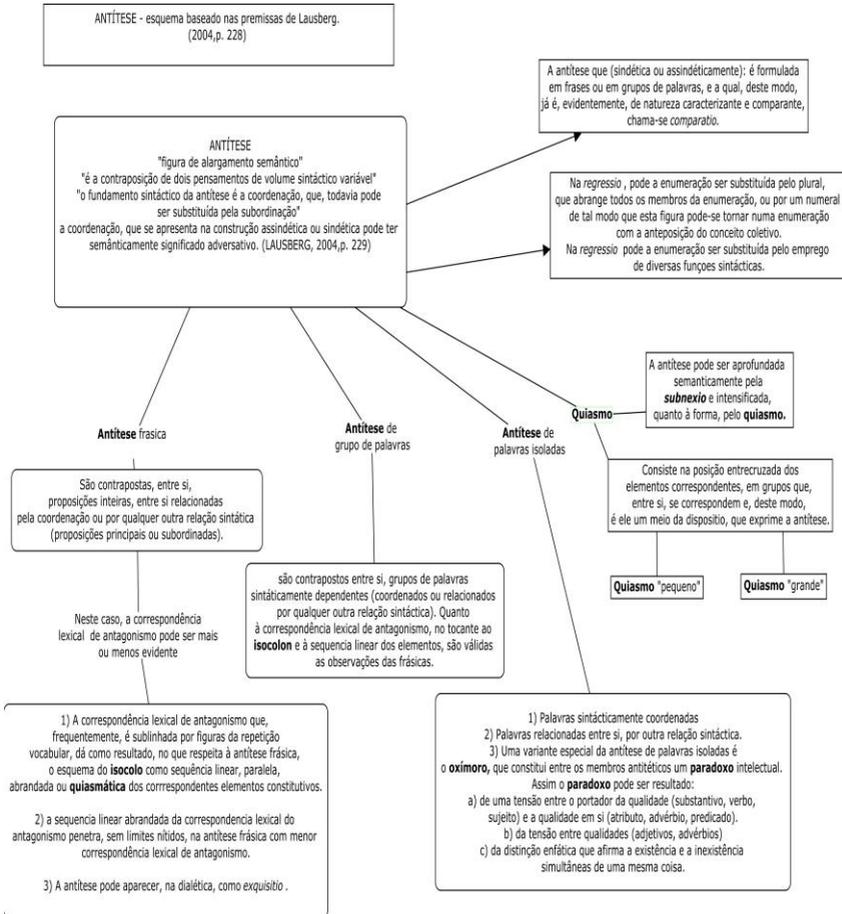


Figura 06 – Mapa conceitual das Antíteses – (Lausberg, 2004).

Uma variante da antítese é o “oxímoro”, que se constitui em um paradoxo, e este pode ser o resultado de “uma tensão entre o portador da qualidade (substantivo, verbo, sujeito) e a “qualidade em si (atributo, advérbio, predicado)” (LAUSBERG, 2004, p. 230), como neste exemplo em que Teseu exclama:

infeliz soy y dichoso,  
 en un tiempo, pues combaten  
 a mi pecho, entre imposibles,  
 amantes neutralidades.  
 (DE LA CRUZ, 2010, p. 387)

Também pode ser resultado da tensão entre “qualidades (adjetivos e advérbios)” (LAUSBERG, 2004, p. 231) e da “distinção enfática” que afirma a existência e insistência simultâneas de uma mesma coisa” (*idem*, p. 231).

Lausberg ainda irá acrescentar que a antítese pode ser “aprofundada semanticamente pela *subnexio*<sup>43</sup> “entendida como um fenômeno, cuja propriedade característica reside na ordenação dos pensamentos” (LAUSBERG, 2004, p. 245), e intensificada, quanto à forma, pelo quiasmo” (*idem* p. 231). O autor elucida que no “aprofundamento semântico da antítese”, especialmente a que “compara e caracteriza pessoas”, pode “estender-se por mais de dois membros da acumulação” (*idem*, p.231). A antítese que aprofunda “já pode aparecer anteriormente como antítese, ou então, saindo primeiramente de uma enumeração pode tornar-se depois explicitamente numa antítese” (*ibidem*, p. 231).

Conforme os estudos de Lausberg, a antítese pode ser *comparatio* (LAUSBERG, 2004, pp. 231-232), aprofundada pelo *subnexio* (*idem*, p. 232). Se for uma “enumeração copulativa” (sindética ou assindética) de palavras isoladas ou de membros da *disiunctio* pode, por meio da

---

<sup>43</sup> A *subnexio*, conforme Lausberg, também “é o acrescentamento de um pensamento (ou de vários pensamentos) a um pensamento (ou vários pensamentos)” (LAUSBERG, 2004, p. 246).

*subnexio*, adquirir conteúdo adversativo e transformar-se em *comparatio* (*ibidem*, p. 232), como na fala de Teseu diante de Lidoro antes do duelo:

[...]  
 que en ver que quien soy sabéis,  
 conozco yo quien sois vos.  
 (DE LA CRUZ, 2010, p. 436)

Em outro caso, *regressio*, pode “a enumeração ser substituída pelo plural, que abrange todos os membros da enumeração, ou por um numeral [...] de tal modo que esta figura se pode tornar numa enumeração com a anteposição do conceito coletivo” (LAUSBERG, 2004, p. 232); assim como pode também ser “a enumeração substituída pelo emprego de diversas funções sintáticas” (*idem*, p. 232), como neste exemplo da fala do criado Atum

[...]  
 es la cosa más corriente  
 que se están viendo las caras  
 y no pueden conocerse.  
 (DE LA CRUZ, 2010, p. 429)

O *quiasmo* consiste “na posição entrecruzada dos elementos correspondentes, em grupos que, entre si, se correspondem, e, deste modo é ele um meio da *dispositio*, que exprime a antítese” (LAUSBERG, 2004, p. 233). Lausberg ainda faz uma diferença entre dois tipos de quiasmos de um texto com esta nomenclatura: “quiasmo pequeno”, “quiasmo grande” e “quiasmo complicado”, em que nomeia caso a caso dos quiasmos e nomeia a cada situação. Mas para a tradução não se entra nesses detalhes de pesquisa de quiasmos.

A classificação de Lausberg para as antíteses será observada a fim de manter a figura no texto de chegada, pois existe o cuidado em reproduzir a estética Barroca do texto de Sor Juana e Juan de Guevara.

#### **4.3 Tradução comentada das antíteses, ao português, em *Amor es más Laberinto***

*Pero Dios es servido de que, aunque me veo en la mitad del laberinto de mis confusiones, no pierdo la esperanza de salir dél a puerto seguro. (DQ, II, LXXII)*

Esta seção, que mostra o resultado de todo o processo percorrido nos capítulos anteriores, apresenta a tradução comentada de uma seleção de antíteses encontradas em excertos extraídos da peça teatral *Amor es más laberinto*. Essa escolha se dá porque as antíteses, os quiasmos, os oxímoros e os paradoxos, marcas que denotam uma escrita barroca, são elementos recorrentes e fundamentais na escrita de Sor Juana.

A seleção de excertos se deu, maiormente, nos atos um e três, escritos por Sor Juana. No entanto, oferecemos também uma pequena amostra do trabalho de Juan de Guevara, incluindo dois excertos do ato dois, que possuem algumas particularidades que o diferenciam um pouco dos outros atos. Dessa forma, quando o excerto for de sua autoria, seu nome será mencionado.

Durante o processo de traduzir o texto integral, apresentado no capítulo 3, foi perceptível como as figuras de pensamento são recorrentes como recurso estilístico na escrita de Sor Juana para marcar os momentos de tensão na peça. Uma constatação foi o fato de que em uma mesma estrofe e, por muitas vezes, no mesmo verso, verifica-se

mais de uma figura retórica. O caso é que o texto é barroco e por isso não economiza na disposição e utilização dessas figuras; por outro lado, o tradutor precisa estar alerta para este fato, o que exige mais tempo na reflexão de soluções de tradução.

Há dificuldade em classificar as ocorrências das figuras de pensamento, mesmo por parte de quem é considerado um especialista no assunto, como é o caso do Lausberg, pelo simples fato de que as línguas espanhola e portuguesa apresentam uma polissemia, um sentido semântico, morfológico e lexical, além do contexto daquela época (século XVI). Fiorin (1988), mencionando Lausberg, comenta sobre a dificuldade em sistematizar essas figuras:

Todos os manuais de retórica aludem à dificuldade de sistematizar as figuras de pensamento (Cf. 8, p. 190). Lausberg e o grupo de Liège (2, p. 174-201), por exemplo, apesar de suas diferenças, partem do mesmo fundamento para estabelecer uma sistematização dessas figuras: a *quadripartita ratio*, que se compunha de quatro operações, *adiectio*, *detractio*, *immutatio* e *transmutatio* (Cf. 9, I, 5, 38). No entanto, assim que começam a sistematizá-las, diversas dificuldades se apresentam. Uma delas é o fato de que uma figura pode ser constituída de outra ou outras figuras (FIORIN, 1988, p. 5).

As falas dos personagens são o veículo para as figuras de pensamento, que chegam ao receptor final como fala ou como leitura. Desta forma as palavras utilizadas para criar imagens e sentimentos, o jogo de contrários, o esconder ou sugerir a intenção torna o leitor um cúmplice da ação teatral.

Deixar o leitor em um estado de alerta parece ser a proposta de Sor Juana, pois não é possível saber, na primeira leitura, onde ela dispõe

uma antítese. É nesse ponto que, para a tradução, surge o emaranhado jogo das figuras de pensamento, sempre em busca de “Ariadne”, como bem escreveu Borges, que ofereça o fio que conduz para a saída do labirinto.

As antíteses são o recurso, muitas vezes até atemporal, utilizado por Sor Juana para dialogar com o leitor, que veladamente conduz o pensamento entre uma emoção e outra. Por isso a classificação oferecida por Lausberg não se exaure, mas abre para mais questionamentos sobre o tema, para alguns excertos onde também são identificadas outras figuras, além da antítese:

Por exemplo, uma antítese pode constituir-se de duas hipérboles (Cf. 2, p. 191), o que significa que essas figuras não pertencem à mesma ordem de fenômenos, mas a ordens distintas de fatos. É possível, pois, distinguir dois tipos de figuras que serão detalhadas: as que se constituem a partir de relações estabelecidas entre o enunciado e a enunciação, que são relações sintáticas; e as que se produzem a partir de relações estabelecidas entre as figuras do discurso, que são relações semânticas (FIORIN, 1988, p. 5).

Assim, um texto pode apresentar mais de uma figura, o que para o tradutor se transforma em um trabalho infinito e exaustivo, já que para manter no texto de chegada a estrutura textual do texto de partida exige não apenas uma reflexão, mas pesquisa e tempo, entre outros elementos necessários.

Para mostrar de forma prática como Sor Juana trabalha com múltiplas figuras, colocamos este excerto como exemplo, antes de mostrar o trabalho de tradução das antíteses, onde são contempladas as relações múltiplas de figuras dentro de uma mesma estrofe escrita por

ela. Ele se refere ao monólogo do capitão da guarda, Tebandro, que assume a tarefa de finalizar a peça teatral.

TEBANDRO:  
Y perdón, rendida,  
os pide la pluma que,  
contra el genio que la anima,  
por serviros escribió,  
sin saber que escribía.

TEBANDRO:  
E perdão, rendida,  
vos pede a pluma que,  
contra o gênio que a anima,  
por servir-vos escreveu,  
sem saber o que escrevia.

Versos 3626-3630  
(DE LA CRUZ, 2010, p. 471)

Ao encerrar o terceiro e último ato da peça, Sor Juana insere diversas figuras retóricas, o que permite entender perfeitamente o que Fiorin (1988) constatou sobre a multiplicidade de figuras e, conseqüentemente, a dificuldade de classificar uma ocorrência apenas.

A partir de uma sinédoque, que pela sutileza pode ser confundida com uma metonímia, *os pide la pluma*. Assim estamos de acordo sobre o comentário de Garcia a respeito das duas figuras:

O que Lausberg ensina é que elas se baseiam numa relação real e não mentada, portanto não comparativa, como é o caso da metáfora. Na metonímia essa relação é qualitativa, e na sinédoque, quantitativa. Para outros, tais relações são de contigüidade na metonímia, e de causalidade na sinédoque (GARCIA, 2010, s.p.).

Na continuação da análise dos versos finais, pode-se ainda pensar em:

- Uma prosopopeia: *la pluma*,
- Um paradoxo: por serviros *escribió*, *sin saber que escribía*,
- Uma ironia: *y perdón rendida* para terminar a obra,
- Um *polyptoton*: por serviros *escribió*, *sin saber que escribía*.

Sor Juana constrói os versos finais da peça e lhes confere a leveza conciliatória para um texto que começou com um discurso indigesto para as autoridades presentes, sobre a igualdade entre os seres humanos, passando pela crítica aos castigos corporais. Não há menção pessoal dela o de Guevara, diretamente, o que confere o tom ficcional e mitológico até o fim, mas abusa, e isso porque tem habilidade, das figuras retóricas.

Cabe à pluma e não a uma pessoa encerrar o ato III e a obra. A leitura dos versos permite uma perspectiva retórica, pois Sor Juana sai de cena e Tebandro, personagem masculino, verbaliza o sentimento final, no fechamento. Sor Juana, mais uma vez, dá mostra de sua habilidade, não somente literária, mas política, aprendida nos anos que passou na corte mexicana.

A pena é que ocupa o lugar dos autores, e é a pena que desempenha o papel na peça, de simplicidade e humildade artística, causando uma estranheza ao pedir desculpas ao público. De acordo com Lausberg, este recurso ou “esta desculpa chama-se *correctio*” (LAUSBERG, 2004, p.113); com isto cria-se o efeito do estranhamento e “um *remedium* contra a monotonia” (*idem*). Na tradução, manteve-se a sinédoque, uma figura “pertencente ao campo de alargamento semântico” (LAUSBERG, 2004, p. 228), sem problemas de interferência ou de sentido entre as duas línguas. Um caso feliz em que se consegue manter o estilo de Sor Juana no fechamento da peça.

O pronome *os*, indicativo de pessoa e número, também é uma afirmação da dupla autoria, embora possa ser interpretado como um sinal de humildade, mas, para o momento em que a peça foi encenada, foi uma forma de afirmar a autoria em conjunto.

Obviamente ela sabia o que escrevia e a quem a peça era dirigida; assim, os versos finais, antitéticos, mais uma vez são revestidos de uma disfarçada humildade, esperada para a sua pessoa, o que gera a tensão no verso, encerrando a obra com uma antítese e um paradoxo “por serviros escribió, sin saber que escribía” (DE LA CRUZ, 2010, p. 471).

Causa estranheza pensar que Sor Juana teria pedido desculpas por escrever a peça; cabe o que Lausberg explica sobre a ironia, ela o faz “com a firme convicção de que o público reconhecerá a incredibilidade desse vocabulário” (LAUSBERG, 2004, p. 163); a ironia implícita nos últimos versos da peça presume o que todos sabiam na época: ela não se considera incapacitada para a escrita, e é nesse uso da contradição que Sor Juana afirmou sua destreza literária, disfarçando-a.

Outro exemplo é como Sor Juana emprega a hipérbole e a ironia no mesmo verso, o que é chamado por Lausberg (2004, p. 159) de “hipérbole irônica”. O excerto mostra a conversa mantida entre Atum e Laura, criados de Teseu e Fedra, quando da tentativa daquele de seduzir a companheira de trabalho. Os versos contêm uma figura de ironia, *amante Matusalén*, que ao mesmo tempo se estende em uma hipérbole, pela carga semântica que carrega, de longa extensão de tempo.

*Matusalén* está utilizado como adjetivo para intensificar a palavra amante, já que Atum não está disposto a esperar uma resposta de Laura por muito tempo, exige rapidez e ironiza a hesitação de Laura. Sor Juana aproveita-se do personagem bíblico morto aos novecentos e sessenta anos, numa alusão à longevidade de Matusalém, e insere uma ironia. Nessa fineza do discurso encontram-se os traços de humor da comédia; por isso a importância da pesquisa prévia para a tradução a fim de manter as sutilezas da estética literária de Sor Juana.

ATÚN:

¿Mil años menester son?  
Pues perdóneme vuested,  
porque no puedo ser yo  
amante Matusalén.

ATUM:

Mil anos são necessários?  
Pois perdoe-me vosmecê,  
porque não consigo ser eu  
amante Matusalém.

Versos 985-990

(DE LA CRUZ, 2010, p.)

A tradução neste caso permite manter as mesmas classes morfológicas no texto de chegada, assim como os mesmos léxicos: *Matusalén*. De acordo com Lausberg, na hipérbole irônica “se exagera de maneira provocante” (2004, p. 159); Sor Juana utiliza desse recurso para criar o efeito cômico e tornar o momento gracioso, como se espera de uma peça barroca.

Ainda na mesma estrofe, Atum faz eco aos versos declamados por Flora na obra *Primero es la honra que el gusto*, de Francisco de Rojas Zorrilla, o que é um indício de que Sor Juana leu a obra:

Flora:

Mil años, sin que a tu amor  
se atreva esquivo desdén  
amante Matusalén  
goces, don Juan, de Leonor.  
(Zorrilla, s.d.,p.10)

Seguidamente Sor Juana utilizava, de maneira indireta, versos inteiros ou trechos de outros autores, mas que eram recriados por ela, conforme o enredo desenvolvido. Também Juan de Guevara, no ato dois, inseriu uma alusão a Francisco de Quevedo y Villegas (1580-1645) a partir dos versos declamados pelo criado de Teseu quando interpela a Laura, criada de Fedra:

ATÚN:  
 ¿Buscona, e que llegue? ¡Tate!  
 Pero llego. ¿Qué me quiere,  
 mi reina?

ATUM:  
 Buscona, e a que vem? Tate!  
 Mas venho. E para que me quer,  
 minha rainha?

versos 1450-1453  
 (DE LA CRUZ, 2010, p.433)

Percebe-se que no decorrer da obra *Amor es más laberinto*, os dois escritores se remetem a diversos autores. Aqui neste trecho Juan de Guevara cita, indiretamente, a Quevedo, ao remeter à obra *El Buscón*, e a escolha de tradução, neste caso, reside em manter a referência ao título da obra de Quevedo para que não se perca a menção, mesmo que isso cause uma estranheza.

Assim, nestes casos em que uma obra remete a outra, a primeira opção foi a de manter a alusão como no texto de partida ou procurar na língua vernácula a mesma obra traduzida e publicada para colocar no texto de chegada, permitindo ao leitor o reconhecimento próprio na tradução.

As próximas três secções apresentam apenas o recorte para as ocorrências de antíteses e suas variantes dentro das categorias discutidas por Lausberg (2004), apresentadas na seção 4.2 deste capítulo. Os trechos selecionados são apenas uma amostra representativa, já que são inúmeros os exemplos encontrados na obra. Serão oferecidas, em cada subseção, amostras de excertos do texto contendo as antíteses, as propostas de tradução, com possíveis soluções, seguidas de comentários sobre os versos analisados. Excerto e tradução são colocados lado a lado para facilitar a visualização do

texto de partida, em espanhol, e do texto de chegada, em português.

#### 4.3.1 Antítese frásicas

Esta seção apresenta uma seleção e análise de antíteses que se enquadram dentro de um padrão de formação ao que Lausberg denomina de antíteses “frásicas”. Reconhecer uma antítese a partir de léxicos antônimos entre si é o começo, mas não basta. Em alguns casos há frases inteiras contrapostas, podendo ser coordenadas ou interligadas por outra relação sintática (Lausberg, 2004, p. 229).

A partir das leituras sobre a catalogação apresentada por Lausberg (2004) as antíteses são reconhecidas, na sua maior parte, a partir da disposição sintática e o elemento semântico que encerram, mas para esta seção são selecionadas as de proposições inteiras.

Assim são explicadas por Lausberg (2004, p. 229) as antíteses frásicas: “são contrapostas, entre si, proposições inteiras, entre si relacionadas pela coordenação ou por qualquer outra relação sintáctica (proposições principais ou subordinadas)”; os conectivos e a pontuação são os auxiliares presentes na organização do enunciado e podem na coordenação ser assindéticas ou sindéticas.

##### **Exemplo 01**

Neste excerto, a partir do monólogo de Racimo, criado de Baco, sabe-se que ele é o portador do bilhete que desafia para um duelo o Príncipe Lidoro. Racimo, por temer por sua própria vida, busca outra pessoa para a tarefa, sem imaginar as desgraças que irá causar a sua infidelidade ao encargo de seu amo Baco.

RACIMO  
[...]

RACIMO  
[...]

temiendo que el tal Lidoro  
 quiera, por el porte, hacerme  
 merced de ensayar conmigo  
 la pendencia, me parece  
 que es mejor buscar algún  
 paje que el papel le lleve,  
 y antes que él me dé los tajos,  
 darle yo con los reveses.

temendo que o tal Lidoro  
 queira, pelo porte, usar-me  
 como meio de ensaio  
 a pendência, me parece  
 que o melhor é achar algum  
 pajem que este papel entregue,  
 e antes que ele me dê os talhos  
 dou-lhe eu com os reveses.

Versos 2397 e 2398  
 (DE LA CRUZ, 2010, p. 428)

Sor Juana parte de elementos conhecidos de seu plenário e forma antíteses com as figuras corriqueiras do dia a dia. Neste caso utiliza os nomes dos golpes dados por armas brancas. Os termos relacionados às armas eram conhecidos por parte do leitor ou do espectador, tanto plebeus como nobres da corte espanhola em 1683.

Os elementos de romance de cavalaria marcam os versos sublinhados que são antitéticos entre si. O campo semântico de *tajos* e *reveses* estão interligados à esgrima, ao desafio do duelo como forma de reparo e às relações amo-criado. Também na artimanha do criado de procurar por um pajem para entregar o bilhete em seu lugar ecoa o *pícaro* dos romances espanhóis e que sempre, como forma de sobrevivência, articula uma artimanha para se livrar de um possível castigo ou para aproveitar-se de uma benesse.

Nestes versos, o medo de Racimo, retratado por Sor Juana, remete à fragilidade dos criados ou daqueles destinados a servir, já que uma vez criado não havia perspectiva de mudança de status social, e a posição ocupada impunha a realização de tarefas com risco da própria vida. Sor Juana conhecia isso de perto, como já dito no capítulo um, porque a convivência nos diversos ambientes legou-lhe uma visão

crítica da sociedade colonial mexicana.

A dificuldade da tradução dos versos reside nas palavras *tajo* e *reveses*, por serem movimentos clássicos da esgrima. Tanto o leitor hodierno de língua espanhola como de português podem não reconhecer os termos específicos, por ser um esporte não tão popular. Entende-se pelos versos que são movimentos contrários, como um jogo de palavras. Assim, segue-se a colocação de Solana para a reflexão do trabalho:

El traductor no puede, como hacemos muchas veces como lectores, pasar por encima de una palabra cuyo significado desconoce (aunque sepa como traducirla), o que conoce a medias (y eso sucede con más frecuencia de lo que creemos); o saltarse una frase porque le resulta ininteligible, o tomar la decisión de resumir un párrafo que a él le resulta demasiado complejo (SOLANA, 2005, p. 252).

A tarefa é árdua e por isso a necessidade de uma pesquisa preliminar para entender o significado dos termos utilizados. De acordo com o *Diccionario de la Real Academia Española*, os verbetes *tajo*<sup>44</sup> e *revés*<sup>45</sup> já dão pistas sobre a abrangência lexical e semântica, pois apresentam a acepção: “tajo diagonal: 1. m. Esgr. tajo que se tira en la línea diagonal que atraviesa el cuadrado que se considera en el rostro.” E para *revés*: “7. m. Esgr. Golpe que se da con la espada diagonalmente, partiendo de izquierda a derecha.” Assim, referem-se ao golpe desferido com a espada ou outra arma branca, na esgrima, e a direção do movimento, se direita ou esquerda, ou seja, são movimentos contrários

---

<sup>44</sup> *Diccionario de la Real Academia Española*. Acesso em 20/04/2016. Disponível em: <http://dle.rae.es/?id=YxyAqjV>

<sup>45</sup> *Diccionario de la Real Academia Española*. Acesso em 20/04/2016. Disponível em: <http://dle.rae.es/?id=WOGDOdG>

em uma luta, e que traz uma especificidade. É possível imaginar em 1680, em uma conversa coloquial, alguém contar que: *fulano murió de un tajo* ou *fulano murió de un revés* e o interlocutor entender a forma como a pessoa morreu, ou seja, o termo encerra um significado próprio que modifica o estado de morte, a forma como ela ocorreu.

É possível também encontrar ecos de outras leituras ou a intertextualidade na escrita de Sor Juana. As mesmas palavras são encontradas em *Peribañez y el Comendador de Ocaña* de Lope de Vega nos versos:

Mas, mientras los gallardos paladines  
armados tiran **tajos y reveses**,  
presentóle Medoro unos chapines;  
(VEGA, s.a.,s.d, grifo meu)

A comédia escrita por Lope, ainda sem tradução para o português do Brasil, explicita mais o contexto nos versos, pois relaciona a nobreza aos *paladines*, que de acordo com García Yebra no *Diccionario de Galicismos Prosódicos y Morfológicos*,

tiene el origen próximo del esp. *Paladín* documentado por el *DHLF* en 1512, y tomado, según la misma fuente, del it. *Paladino*, atestiguado como adjetivo desde el s. XIII y como substantivo antes de 1348, en el sentido de ‘par de Francia’ y relacionado con los “Doce Pares de Carlomagno” (1999, p. 223).

Assim, *tajos y reveses* se relacionam não só com as armas como também com a nobreza. No entanto, o verbete acima demonstra a influência *temprana* da língua francesa na literatura espanhola. E para ampliar esse estudo, a introdução que Valentin García Yebra escreve em *Diccionario de galicismos prosódicos y morfológicos* (1999) é um ponto

de partida para quem inicia uma pesquisa na convergência lexical entre as línguas espanholas e francesas.

Também no *Quixote* de Cervantes podemos encontrar os termos analisados: “Mas no por esto dejaba de menudear don Quijote cuchilladas, mandobles, **tajos y reveses** como llovidos” (CERVANTES, 2007, p. 335, grifo meu), só que neste caso Cervantes os transforma em paródia; mas ainda é um nobre que arremete os golpes. Na tradução de Sérgio Molina ao português, edição bilingue, pela editora 34, é possível verificar como ele traduziu as mesmas palavras - *tajos y reveses*: “mas nem por isso deixava D. Quixote de amiudar cutiladas, mandobles, **talhadas e reveses** às mãos cheias” (*idem*), o que deixa em aberto outras possibilidades para as mesmas expressões em português.

Curiosamente o *Tratado das lições da espada preta e destreza, que hão de usar os jogadores*,<sup>46</sup> datado de 1685 (oferecido ao Sr. Francisco de Mello, monteiro mór do reino em Lisboa, por Domingos Carneiro em língua portuguesa), apresenta os movimentos escritos como “talhos” e “reveses”, referindo-se às diferentes formas de estocadas da esgrima: “Daqui nasce o talho e o revés, e nesta venida obra o mais destro. No meter a espada por fora há o talho que se encontra com outro talho, nasce logo o revés que se encontra com outro revés” ([1685] 2010, s.p.), o que denota que “talho” e “revés”, embora tenham o campo semântico “golpes”, ainda são contrários, mas não se excluem. Então, para os termos analisados nos versos de Sor Juana, não se trata de paradoxo e sim de antítese.

---

<sup>46</sup> Edição bilingue nos pares português e espanhol por Manuel Valle Ortiz, Tomás González Ahola, Ton Puey, Jaime Girona. AGEA Editora, 2010. Acesso em 02/05/2016. Disponível em: <<http://migre.me/tUoND>>.

No dicionário *Priberam* também se encontra o verbete “revés”<sup>47</sup>, em português, com a entrada “4. Golpe ou cutilada dado obliquamente”, definição esta que remete a uma arma branca e que Molina também usou ao traduzir *cuchilladas* no excerto anterior do *Quixote*; “talho”<sup>48</sup>, no mesmo dicionário, tem a acepção: “1. Golpe dado com instrumento cortante.” Dessa forma, a solução encontrada para manter a antítese e, de acordo com Berman, conduzir o leitor ao texto, foi a de manter estas palavras, apoiando-se no seu uso em Lisboa, por volta de 1685, já que a peça foi encenada em 1683.

### Exemplo 02

Neste excerto a princesa Fedra, filha do Rei Minos, expressa sua tristeza diante da chegada de mais um tributo humano ao Reino de Creta, que será levado ao labirinto e ao Minotauro onde o aguarda uma morte certa e cruel.

FEDRA:  
 ¡Oh, qué distintos afectos  
 explican sus consonancias;  
que aquí cantan lo que penan,  
y allí penan lo que cantan!

FEDRA:  
 Oh, que afetos diferentes  
 explicam suas consonâncias;  
 que aqui cantam o que penam,  
 e ali penam o que cantam!

Versos 41-44  
 (DE LA CRUZ, 2010, pp. 332-333)

A antítese foi construída a partir dos cruzamentos das frases composta dos verbos *cantan* e *penan*, e dos advérbios de lugar *aquí* e

<sup>47</sup> *Dicionário Priberam*. Acesso em 18/03/2016. Disponível em <<https://www.priberam.pt/DLPO/revés>>.

<sup>48</sup> *Dicionário Priberam*. Acesso em 18/03/2016. Disponível em <<https://www.priberam.pt/DLPO/talho>>.

*allí*. Os dois versos sublinhados formam um quiasmo. De acordo com Lausberg, “a antítese é intensificada, quanto à forma, pelo quiasmo” (2004, p. 231), uma *dispositio* do enunciado, e esses versos formam um quiasmo simples (*idem*) porque permanecem na função sintática. O quiasmo intensifica a antítese e cria a tensão textual. Também evoca a memória, parte da elaboração de um discurso na retórica, e remete à técnica conhecida como mnemônica, assim a memorização ou a fixação do discurso se dá pela cadência do ritmo para o leitor, ator e espectador da peça.

A repetição facilita a evocação da memória para o trabalho do ator, também as frases que se cruzam intensificam o sentimento exprimido pela princesa diante da iminência da chegada de mais um tributo para o Minotauro, e entre eles está o príncipe de Atenas, Teseu.

*Aquí* e *allí* assim como *penan* e *cantan*, respectivamente advérbios e verbos, mantêm-se inalterados em sua função sintática durante a formação do quiasmo, porque em português, com a mudança apenas na grafia, acaba por não influenciar no ritmo ao serem traduzidos e não apresentam diferença de sentido.

### **Exemplo 03:**

O excerto apresentado é o conteúdo do bilhete, com o ultimato para um duelo, escrito por Baco para Lidoro, e fruto da indignação de Baco por achar que Lidoro está se aproveitando das princesas. O bilhete é lido primeiro por Teseu, por engano, que sai em busca de reparação da sua própria honra; Baco, por sua vez, pensa que ele morreu no labirinto. Nestes versos se percebe o triângulo amoroso imaginado por Baco entre as duas infantas e o príncipe de Épiro, Lidoro; fato que mantêm o

equivoco e se estabelece uma tensão sentimental na peça: Baco ama Ariadne que ama Teseu que ama Fedra que ama Teseu mas não ama Lidoro, quem nem pensa em Ariadne mas sonha com Fedra.

TESEO:

"Príncipe, descubiertos ya los engaños, con que sirviendo a las dos Infantas me ofendéis, con la una en el gusto y con la otra en el pundonor, no me queda a qué apelar, sino a la venganza. En el parque os espero. Baco."

TESEU:

"Príncipe, já descobertos teus engar e que servindo a duas Infantas me ofendes, com uma no desfrute e cor a outra no pundonor, não me resta apelar, senão à vingança. No parque vos espero. Baco."

Versos 2466- 2469

(DE LA CRUZ, 2010, p. 432)

Estes versos apresentam uma construção antitética porque o conceito de honra e sua defesa presente no texto é o motivo porque o príncipe Baco marca o duelo. O bilhete não tem o nome do príncipe desafiado e é essa ausência que irá gerar o equívoco. Estabelece-se uma antítese ao evocar a tensão entre o amor e a honra, dois temas inerentes no teatro do Século de Ouro. As virtudes devidas a cada infanta, imaginadas por Baco e destacadas para Lidoro, são uma alusão direta a Teseu, por isso são implícitas tanto para o leitor como para o espectador. À Ariadne, a honra e gratidão, à Fedra o amor, a paixão, o que torna o espectador coparticipante da peça, assimilando a indignação e a revolta de Baco, mas não contra Lidoro, pois o destinatário do bilhete é inocente nessa questão. Dessa forma Sor Juana manipula o pensamento do espectador e o dirige para o príncipe mal-agradecido.

A Baco Sor Juana atribui a defesa dos códigos vigentes de cavalaria e romance, em nome deles e por cada infanta, sem citar nomes, toma as dores e deseja reparar a atitude que implicitamente para o leitor

é indigna por parte de Teseu e não de Lidoro, inclusive com a própria vida.

O verbete *pundonor*, no *Diccionario de Autoridades* da RAE, de 1737,<sup>49</sup> diz que era “Aquel estado en que, según las varias opiniones de los hombres, consiste la honra o crédito de alguno”; o termo, que está associado à honra que a pessoa tinha na sociedade, era importante para essa época, mas era utilizado antes da época de Sor Juana. Ela está refletida na escrita dela que segue a Lope de Vega em *El Arte Nuevo de Hacer Comedias*. Nesta obra, encontra-se a recomendação de incluir nas comédias o tema da honra: “Los casos de la honra son mejores, porque mueven con fuerza a toda gente” (VEGA, 2003, s.p).

No *Diccionario de la Real Academia Española*, de 2016, o verbete indica que *pundonor*<sup>50</sup> é uma contração da locução *punto de honor*: “1. m. Sentimiento que impulsa a una persona a mantener su buena fama y a superarse.” Nos dicionários de língua portuguesa, *Aulete e Priberam*,<sup>51</sup> o verbete *pundonor* traz o mesmo significado do espanhol: “1. Sentimento de dignidade, brio. = amor-próprio, honra; 2. Recato, decoro. = pudor”. E *gusto*, neste caso, é o contrário de *pundonor*, que remete ao que se faz por prazer. Novamente, os versos de Sor Juana aludem, indiretamente, à obra de Francisco de Rojas Zorrilla (1607-

---

<sup>49</sup> *Diccionario de La Real Academia Española*. Academia Autoridades (O-R), 1737 (p. 431,2). Acesso em 20/4/2016. Disponível em: <<http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUIMenuNtlle?cmd=Lema&sec=1.0.0.0.0.>>. (a ortografia foi atualizada por mim).

<sup>50</sup> *Diccionario de La Real Academia Española*. Acesso em 20/04/2016. Disponível em: <<http://dle.rae.es/?id=UegCGMB>>.

<sup>51</sup> *Dicionário Aulete – digital*. Acesso em 20/04/2016. Disponível em: <<http://www.aulete.com.br/pundonor>>.

*Dicionário Priberam*. Acesso em 20/04/2016. Disponível em: <<https://www.priberam.pt/DLPO/pundonor>>

1648), *Primero es la honra que el gusto* (2012), em que o tema principal alude à honra e que seus deveres devem estar antes dos desejos e prazeres.

A escolha de tradução após a pesquisa possibilitou a manutenção do termo *pundonor*, o que está de acordo com Berman (2002, p. 164): “a literatura mantém com a história uma relação de fundação” porque o código de honra usado por Sor Juana remete não somente ao romance de cavalaria, mas também ao código inerente às relações sociais.

O problema com a palavra *gusto* foi outra situação de reflexão para a escolha léxica. Optou-se por *desfrute* a fim de não apagar as marcas e deformar o texto de partida, já que *gusto* quando traduzido analogamente por “gosto” não teria a mesma carga semântica e lexical de *gusto*; assim, uma possível solução foi colocar *desfrute*,<sup>52</sup> que de acordo com o *Dicionário Priberam*, na sua definição, apresenta as entradas: “1. Ato ou efeito de desfrutar; 2. Usufruto; gozo; 3. Zombaria, troça, chacota”. No mesmo dicionário *gosto*<sup>53</sup> tem a entrada “3. [Figurado] Prazer, satisfação”. Ou seja, Baco sugere que o príncipe Lidoro está cortejando uma princesa por prazer, por gosto e a outra por ser o pretendente e dever a ela a honra. A partir desse momento Baco irá cortejar Fedra, como vingança pelos ciúmes imaginados que sente de Ariadne e Lidoro, que no fim morre pela mão de Teseu no duelo pretendido por Baco.

---

<sup>52</sup> *Dicionário Priberam*. Acesso em 20/04/2016. Disponível em: <<https://www.priberam.pt/DLPO/desfrute>>.

<sup>53</sup> *Dicionário Priberam*. Acesso em 20/04/2016. Disponível em: <<https://www.priberam.pt/DLPO/gosto>>.

### Exemplo 04

Este excerto do discurso de Teseu, antes de entrar no Labirinto, está inserido em um contexto maior do monólogo elaborado pelo príncipe para falar diante do Rei Minos de Creta; ele narra todas as façanhas que o tornam uma lenda viva.

As ideias de igualdade entre os homens, indiferente do berço, foi sem dúvida algo insólito, se não temerário, para se dizer na frente das autoridades espanholas que assistiam à peça, por ocasião dos festejos natalícios do vice-rei. Teseu torna-se seu próprio porta-voz em um discurso longo e repleto de alusões à igualdade e às desigualdades impostas aos seres humanos, e questiona a origem desse assentir.

TESEO:

De donde infiero, que sólo  
fue poderoso el esfuerzo  
a diferenciar los hombres,  
que tan iguales nacieron,  
con tan grande distinción  
como hacer, siendo unos mismos,  
que unos sirvan como esclavos  
y otros manden como dueños.

TESEU:

De onde infiro, que somente  
foi poderoso o esforço  
a diferenciar os homens,  
que tão iguais nasceram,  
com tão grande distinção  
como fazer, sendo uns mesmos,  
que uns sirvam como escravos  
e outros mandem como donos.

Versos 509-516.

(DE LA CRUZ, 2010, p. 350)

O trecho do discurso de Teseu questiona o posicionamento social de escravos e senhores, assim como por que uns mandam e outros obedecem, e como foram estabelecidas estas regras invisíveis da sociedade. Ele declara que a honra ainda é maior do que o berço, nos versos “me precie de mi valor más que de mi nacimiento” (DE LA

CRUZ, 2010, p. 350). Por isso Paz destaca que um ponto alto de *Amor es más laberinto* reside neste discurso (PAZ, 1990, p. 439); o tema da igualdade entre todos é introduzido apenas nesta peça, o que a torna única com essa temática em todo o conjunto da obra de Sor Juana.

A tradução do excerto selecionado levantou algumas questões sobre como a antítese estava se apresentando, pois eram frases contraditórias. Optou-se primeiramente por desmembrar seus termos e pensar em como era estabelecida a relação de oposição, marcada pela contradição entre artigos, pronomes, verbos e substantivos. Eliminaram-se algumas das categorias morfológicas e restaram *esclavos* e *dueños*, que neste caso funcionam como complemento, ampliando e reforçando a informação dos verbos *servir* e *mandar*, que neste caso são transitivos indiretos. Para traduzir *unos* e *otros* apresentou-se a necessidade de uma pesquisa.

Para a tradução da antítese o foco residia em *esclavos/dueños*, e *servan/manden*; mantiveram-se *escravos/donos*, conservando a rima, assim como *servan/mandem*. Para *unos/otros*, a princípio, foram considerados os pronomes indefinidos *alguns* e *outros*, mas quebraria o ritmo e o jogo construído por Sor Juana nos três últimos versos destacados, por isso se manteve a sonoridade traduzindo *uns* e *outros*.

A construção sintática *unos servan* quando traduzida para o português apresenta um problema, já que o artigo definido masculino plural “os” complementa perfeitamente a construção: “(Os) outros mandem”; mas para “Uns servam” se torna sem sentido, já que em português “uns” tem diversas acepções, entre elas a de artigo indefinido. Assim, percebe-se que em espanhol *unos* e *otros* aceita o artigo definido masculino plural, enquanto que em português “uns” não aceita por já

estar implícito como artigo indefinido masculino plural.

Llorach esclarece o uso de *unos* e *otros* em língua espanhola:

A veces (§ 161), en usos sustantivos, *uno* adopta el artículo y aparece la triple variación de género de los adjetivos sustantivados: *el uno, la una, lo uno*. El uso es facultativo y, como se ha visto, exige un contraste en el enunciado con el indefinido *otro*: en lugar de *Unos reían, otros lloraban*, cabe decir *Los unos reían, los otros lloraban* (Llorach. 2008, p. 123).

A construção é possível em espanhol, e por isso este exemplo se aplica aos versos destacados (*Los*) *unos sirvan*, (*Los*) *otros manden* onde, neste caso, está implícito o artigo definido masculino e plural *los*.

### Exemplo 05

A princesa Ariadne, infanta de Creta, expressa sua tristeza ao conhecer o príncipe de Atenas, Teseu, e intimamente lamenta a sorte que o aguarda no labirinto, já que ser o tributo para o Minotauro equivalia a uma sentença de morte.

ARIADNA:  
 ¡Qué altivo sentir! ¡Qué bien  
 muestra en tan noble  
 arrogancia,  
 que no merece ser pena,  
 una pena tan hidalga!

ARIADNE:  
 Que altivo sentir! Que bem  
 mostra desde tão nobre arrogância,  
 que não merece ser pena,  
 uma pena tão fidalga!

Versos 49-52  
 (DE LA CRUZ, 2010, p. 333)

Neste excerto, as antíteses envolvem elementos semânticos; estão localizadas em frases inteiras e em mais de um verso, formando um quiasmo, proveniente da sintaxe inversa lexical.

Na inversão da repetição ocorre uma antítese que se intensifica a partir do quiasmo, pois se dá a inversão de *pena* como sentença proveniente de um julgamento, em espanhol. Em português, como lexicalmente “pena” também pode ser pluma de animal e se referir ao sentimento, o tradutor pode manter a palavra; e o leitor infere, pelo contexto, o significado semântico, pois, é o caso de uma perfeita homonímia. A contradição se encontra nos termos que se correspondem, já que *hidalga* qualifica a pena na inversão, mas a pena não merecida e lamentada por Ariadne trata da sentença ou da sorte que o príncipe de Atenas teve em compor o tributo ao Minotauro.

Berman não exclui o fato de que “obviamente, o tradutor deve pensar também no seu público, ou mais precisamente na legibilidade da sua tradução” (2013, p. 93), mas ressalta que existe o problema de cair em uma vulgarização da língua no texto de chegada, quase que coloquial e, por conseguinte, “a língua especial perde, e a transmissão do saber não acontece” (*idem*). Esta colocação é para ser pensada dentro da postura ética do tradutor para com o texto, assim, ao traduzir os versos acima, o trabalho de manter as mesmas escolhas lexicais não é por uma questão de decalque ou literalidade, mas no intuito de manter a tensão que a inversão sintática apresenta e, por conseguinte, o efeito desejado por Sor Juana ao inserir a figura de pensamento.

#### **4.3.2 Antítese de grupos de palavras**

Neste grupo a figura de pensamento não apresenta dificuldades para ser reconhecida e não apresenta muitas acepções, já que de acordo com Lausberg a “correspondência lexical de antagonismo, no tocante ao isocólon e à sequência linear dos elementos, são válidas as observações

das frásicas” (Lausberg, 2004, p. 230). A descrição oferecida pelo próprio Lausberg em seu *Elementos de retórica literária* é breve. Assim as antíteses selecionadas para exemplificar este grupo se remetem aos comentários das frásicas, já apresentadas em 4.3.1.

Lausberg explica, a respeito do reconhecimento das antíteses em grupos de palavras, que sua caracterização reside na ocorrência de um conjunto de termos antagônicos dispostas numa proposição (2004, p. 213).

O importante para os excertos selecionados em que se apresentam estas antíteses é observar, a partir da contraposição de grupos de palavras entre si, como se dá e funciona a dependência sintática entre elas, se são coordenadas ou relacionadas por qualquer relação sintática, e ainda pelos elementos correspondentes entre si, mas de significação diferente (LAUSBERG, 2004, p. 213).

### **Exemplo 01**

O coro, presente na obra, intervém e marca o momento em que o príncipe Teseu seria levado ao labirinto do Minotauro; diante da eminência da morte do herói, o coro eleva um protesto e, além de realçar as características de heroísmo, compara a mudança de status, de nobre a plebeu.

CORO 2:  
"No siente el héroe la muerte;  
la afrenta sí, que es infamia  
que tan bajamente muera  
quien nació a vida tan alta."

CORO 2:  
"Não sente o herói a morte;  
a afronta sim, que é infâmia  
que tão baixamente morra  
quem nasceu pra vida alta."

Versos 63-64  
(DE LA CRUZ, 2010, p. 333)

O exemplo mostra como são contrapostos entre si *tan bajamente* e *tan alta*, que intensificam a ação. Nestas antíteses é perceptível o uso da apócope de *tanto*, *tan*, por parte de Sor Juana, como forma de intensificar os adjetivos que expressam as ideias contrárias no par “baixo” e “alto”; também entra neste grupo a oposição entre verbo e substantivo, que complementam a antítese *muera* e *vida*. *Bajamente* deriva do adjetivo *bajo* e está relacionado à forma como Teseu irá morrer, e *altamente* se refere à classe social de Teseu, um príncipe que tinha uma *vida tan alta*. A escolha de tradução levou em conta que *bajamente*<sup>54</sup> no texto de Sor Juana expressa o que o *Diccionario de la Real Academia Española* coloca nesta acepção: “10.adj. Dicho de una clase social o del lugar en que se acomoda: Modesto, humilde. La clase baja. Los barrios bajos.” Optou-se por traduzir por “baixamente”, ao português.

A escolha de tradução também teve o cuidado de usar *tão* para que no texto de chegada fosse percebida a sonoridade buscada pela assonância:

Antíteses	Assonância
<i>tan bajamente;</i>	/a/ /a/ /a/ /e/ /e/
<i>tan alta.</i>	/a/ /a/ /a/ /a/
<i>tão bajamente</i>	/a/ /o/ /a/ /i/ /a/ /e/ /e/
<i>tão alta</i>	/a/ /o/ a/ /a/

<sup>54</sup> *Diccionario de La Real Academia Española*. Acesso em 23/04/2016. Disponível em: <http://dle.rae.es/?id=4oyrC6G>

Para manter a antítese no grupo de palavras associadas a ela, como *alto e bajo, muera e vida*, opostas entre si, é preciso cuidar para não eliminar nenhum elemento que marque essa figura de pensamento; então a solução foi modificar levemente a assonância, mantendo o *tan*, advérbio e apócope de tanto, por *tão*, advérbio em português, e os respectivos adjetivos.

### Exemplo 02

Baco, escondido, escuta a conversa entre Ariadne e sua criada, Cíntia. Ele entende que Fedra e Ariadne estão apaixonadas pelo mesmo homem. Indignado e decepcionado questiona sobre a honra dessa pessoa que ilude as infantas e supõe que se trata de Lidoro, sem saber que era sobre Teseu a conversa. A partir desse momento se estabelece um equívoco e logo Baco irá enviar um convite para duelar com Lidoro, mas que será lido pelo Príncipe de Atenas; no fim, o duelo, equivocadamente, acontecerá entre Lidoro e Teseu que nada tinham um contra o outro; Lidoro morre.

BACO:

¡Al amante de su hermana!  
¿Qué es esto? ¡Triste de mí!  
Que lo quisiera saber  
Y no lo quisiera oír.

Versos 1067-1068  
(DE LA CRUZ, 2010, p. 433)

BACO:

Ao amante da sua irmã!  
O que é isso? Triste de mim!  
Que o quisesse saber  
E não o quisesse ouvir.

Sor Juana utiliza o equívoco como base para sua comédia e, por conseguinte, consegue o efeito dramático da obra. Mais uma vez segue a recomendação do texto *El Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega (1562-1635): “siempre el hablar equívoco ha tenido, y aquella

incertidumbre anfibológica, gran lugar en el vulgo, porque piensa que él solo entiende lo que el otro dice” (VEGA, s.a.,s.d); nessa colocação por parte de Lope se percebe em *siempre el hablar equívoco*, uma referencia dos elementos que compõem a tragédia grega, como a clássica *Édipo Rei*.

Os dois primeiros versos de Sor Juana constroem uma ação de surpresa, mostrando a indignação do personagem mediante a pontuação que marca para o leitor o ritmo da leitura; assim, há o cuidado em manter as exclamações e as interrogações para introduzir dois momentos antitéticos: “o de não querer saber e o de querer saber”, mantendo a tensão que o personagem enfrenta e que irá desencadear o momento da peripécia, mais adiante na comédia.

Os dois primeiros versos servem como uma introdução para a antítese, e aqui se tem um primeiro cuidado com a tradução, pois coincide com o alerta de Berman sobre como “a deformação pode afetar consideravelmente a rítmica, por exemplo, ao alterar a pontuação” (BERMAN, 2013, p. 78); é possível manter o ritmo, o arquejar por parte do personagem, sem modificar ou destruir a pontuação na estrofe.

Nos dois últimos versos, onde está a antítese introduzida pelos conectivos *que* e *Y*, além da marca do advérbio de negação *no*, seguido do verbo *querer*, está a contraposição que permite entender a oposição de sentimentos e que pertence ao campo semântico, já que são expressos sentimentos e não fatos concretos; a ação aqui é negar a confirmação do conhecimento.

Uma observação importante sobre a tradução do verbo *querer* quanto ao modo e tempo verbal, já que isso é algo recorrente na tradução dos verbos entre os pares espanhol e português e vice versa, é

que muitas vezes se pode traduzir por analogia, como no caso de *quisiera*, em espanhol, e *quisera*, em português. Por isso, no quadro, mostra-se como o verbo pode mudar a sua terminação na outra língua, na tradução:

Modo	Tempo	Verbo	Tradução
Subjuntivo ( <i>espanhol</i> )	pretérito imperfecto ou copretérito	<i>Quisiera</i> ( <i>espanhol</i> )	<i>Quisesse</i> ( <i>português</i> )
Subjuntivo ( <i>português</i> )	pretérito imperfecto	<i>Quisesse</i> ( <i>português</i> )	<i>Quisiera</i> ( <i>espanhol</i> )
Indicativo ( <i>português</i> )	pretérito mais-que- perfeito	<i>Quisera</i> ( <i>português</i> )	<i>había querido</i> ( <i>espanhol</i> )
Indicativo ( <i>espanhol</i> )	Pluscuamperfecto	<i>había querido</i> ( <i>espanhol</i> )	<i>Quisera</i> ( <i>português</i> )

A opção para os versos que contêm a antítese foi manter o mesmo modo e tempo verbal do espanhol porque, neste caso, o desejo de negação é considerado uma ação de possibilidade, o que ratifica o uso de subjuntivo por pertencer à esfera do desejo de negar o fato e não de algo como concreto, pois o personagem não aceita a ideia de que Fedra está apaixonada por outro pretendente que não ele.

### Exemplo 03

Neste diálogo, observa-se um jogo de galanterias mantido entre Atum, criado de Teseu e o gracioso da peça, com Laura, a criada de Fedra.

ATÚN:

ATUM:

A bien que yo soy pescado.

Sorte que eu sou pescado.

LAURA:

En ser carnicero emplea  
todo su conato fiero.

LAURA:

Em ser carniceiro emprega  
todo seu conato feroz.

ATÚN:

Más que sea carnicero,  
como pescador no sea.

ATUM:

Mas que seja carniceiro,  
como pescador não seja.

Versos 899-900

(DE LA CRUZ, 2010, p. 366)

Um problema inicial para o tradutor reside na repetição e no jogo de palavras com *pescado* e *carniceiro*, porque Sor Juana forma uma antítese nestas redondilhas a partir de um jogo de palavras com as profissões, açougueiro e pescador.

No entanto, procurou-se o significado e verificou-se que em língua espanhola há uma diferença lexical e semântica quanto ao vocábulo peixe.

<i>Pescado</i> (espanhol)	Peixe morto	<i>Diccionario de la Real Academia Española</i> : <sup>55</sup>
<i>Pez</i> (espanhol)	Peixe enquanto vivo	“pescado:1. m. Pez comestible sacado del agua por cualquiera de los procedimientos de pesca.”

Quando Atum declara que é *pescado*, pode-se ver uma metáfora irônica sobre quem foi físgado; assim, neste verso, *A bien que yo soy pescado* temos um caso de palavra homônima em *pescado* e *carnicero* que apresenta diversas entradas, precisando do contexto para a escolha

<sup>55</sup>*Diccionario de La Real Academia Española*. Acesso em 26/04/2016. Disponível em: <<http://dle.rae.es/?id=SmQNqI2>>.

lexical de tradução:

<p><i>Carnicero</i> (espanhol)</p>	<p><i>Diccionario de la Real Academia Española:</i><sup>56</sup> “1. adj. Dicho de un animal: Que da muerte a otros para comérselos. [...] 3. adj. Cruel, sanguinario, inhumano. 4. adj. coloq. Dicho de una persona: Que come mucha carne. 5. m. y f. Persona que vende carne.”</p>
<p><i>Carniceiro</i> (português)</p>	<p><i>Dicionário Priberam:</i><sup>57</sup> “1. Que come exclusivamente carne crua; 2. [Figurado] Sanguinário; cruel; 3. Carnívoro. substantivo masculino; 4. Indivíduo que mata reses e vende carne a retalho.”</p>

Assim, *carnicero* e “carniceiro” se constituem em palavras cognatas e são contempladas com a mesma acepção. Considerou-se manter *carniceiro*, mesmo que isso cause alguma estranheza, pois acreditamos que mantém a antítese, a concordância e a temporalidade da escrita de Sor Juana.

O cuidado é com o “empobrecimento quantitativo”, que de acordo com Berman, é quando “há desperdício, pois tem-se menos significantes na tradução que no original. É atentar contra o tecido lexical da obra, o seu modo de lexicalidade, a abundância” (BERMAN, 2013, p. 76); conseqüentemente, manteve-se pescado em vez de peixe,

<sup>56</sup>*Diccionario de La Real Academia Española*. Acesso em 26/04/2016. Disponível em: <<http://dle.rae.es/?id=7clktQp>>.

<sup>57</sup>*Dicionário Priberam*. Acesso em 26/04/2016. Disponível em: <<https://www.priberam.pt/DLPO/carniceiro>>.

considerando que não interfere na tradução da antítese para o português; causa mais estranheza e na construção mantém o humor e o galanteio de Atum durante o diálogo com Laura.

#### Exemplo 4

Racimo, o serviçal, está encorajando e dando conselhos a Baco, príncipe e amo, sobre como conquistar a Fedra.

RACIMO:  
 ¿Qué importa? Llégate errando,  
 que repite para amante,  
 quien cursa de mentecato.  
 Haz cuenta que eres poeta  
 y que te hallas en un paso  
 de comedia, donde es fuerza,  
 sin estar tú enamorado,  
 fingir otro que lo esté,  
 y díle soles y rayos,  
 ansias, desvelos, respetos,  
 temor, silencio y cuidado,  
 y atención sin esperanza,  
 que es lo que corre en palacio,  
 y verás cómo lo aciertas.

RACIMO:  
 Que importa? Achega-te errando,  
 que repete para a amante,  
 quem faz curso de mentecapto.  
 Faz de conta que és poeta  
 e que te encontras em um ato  
 de comédia, onde por força,  
 sem estar tu apaixonado,  
 fingir outro que esteja,  
 e diz sóis e raios  
 ânsias, desvelos, respeitos,  
 temor, silêncio e cuidado,  
 e atenção sem esperança,  
 que é o que corre no palácio,  
 e verás como o acertas.

Versos 1164-1169  
 (DE LA CRUZ, 2010, p. 433)

No excerto é possível vislumbrar como temas tão antagônicos, como o amor e a futilidade palaciana, se misturam na boca do personagem que interpreta o servo. Neste trecho, Racimo faz o papel de gracioso, em tom jocoso, como é próprio de uma comédia.

Para não ter dúvidas que se trata de humor, o criado ainda avisa que se encontra em uma comédia, “mas te hallas en un paso de comedia” (DE LA CRUZ, 2010, p. 433); isso é importante, já que nessa estrofe Sor Juana declara a hipocrisia das relações palacianas, o que

poderia ter ofendido a corte espanhola que assistia à peça teatral, se dito de outro modo.

Isto estabelecido, como ponto de partida, observa-se a antítese intensificada pelo paradoxo, *atención sin esperanza*, em que se percebe a leitura subjacente de Ovídio nos versos selecionados. A estrofe constrói o contexto para Sor Juana inserir uma *refutatio* no verso *atención sin esperanza* ou uma antítese caracterizada “em que um meio de *refutatio* é a polaridade disjuntiva como premissa chamando a esta última de *dilemma*” (LAUSBERG, 2004, p. 229). A antítese de palavras contrapostas entre si, e sintaticamente coordenadas, neste caso pela preposição *sin* em espanhol, que dá o valor negativo à palavra *esperanza*, acabam por tornar inalcançável o desejo de Baco. No fim Racimo refuta tudo o que foi dito tão positivamente e se reveste de negatividade, o que proporciona mais uma constatação de que Sor Juana constrói uma antítese partindo de *soles y rayos* e termina em *sin esperanza*.

Assim como Sor Juana leu as *Metamorfoses*, também é muito provável que ela tenha lido *Amores & Arte de Amar*, porque a obra destaca também a narrativa sobre a história da geração do Minotauro em que “Pasifae alimentava o prazer de se tornar amante do touro” (Ovídio, 2011, p. 275). Quanto à fala de Racimo, no papel de gracioso, esta remete à obra de Ovídio, cujo tema principal está centrado nos diversos conselhos sobre a conquista amorosa, com seus jogos, estratégias, etc. O criado dá instruções a Baco de como conquistar a Princesa, sendo possível estabelecer uma leitura em tom de paródia dos versos de Ovídio. Compara-se a fala anterior de Racimo com este excerto da *Arte de Amar*:

Tens de fazer o papel de quem ama e aparentar,  
 por palavras  
 que estás ferido;  
 procura ser convincente, seja de que modo for;  
 não é custoso acreditar em ti, qualquer uma se  
 julga  
 merecedora de amor;  
 [...]  
 É então hora de cativar o coração, sorratamente  
 com palavras meigas, Tal como galga a água  
 corrente a ladeira da margem;  
 Não hesites em louvar-lhe o rosto, os cabelos, e os  
 dedos esguios e o pé delicado. (OVÍDIO, 2011, p.  
 289)

Embora Racimo se apresente como um criado, é curioso que ele tenha o conhecimento de Ovídio; percebe-se, assim, que Sor Juana utiliza leituras próprias para construir as falas de seus personagens e inserir as figuras retóricas literárias.

### Exemplo 5

No segundo ato da peça, Fedra declama um soneto em que questiona a tristeza que sente por amar o príncipe Teseu, sem saber se é correspondida:

FEDRA:

Si encuentro sombras, y la luz no veo  
 de un bien que se dilata, por ser mío,  
 cuando más cerca está, más me desvío  
 de un peligro que toco y que no creo.

FEDRA:

Se encontro sombras, e a luz não vejo  
 de um bem que se dilata, por ser meu,  
 quanto mais perto está, mais desvio eu  
 de um perigo que toco e que não creio.

Versos 1937 a 1940

(DE LA CRUZ, 2010, p. 410-411)

Este excerto, retirado do ato dois, que é escrito por Juan de Guevara foi selecionado de propósito, para mostrar e comentar um

pouco a sua escrita, pois se percebe que ele insere as antíteses com uma construção mais simples, diante das elaboradas por Sor Juana que utiliza muito mais as frásicas.

No excerto, em que se mostra apenas o soneto de Fedra, foi selecionado somente o primeiro quarteto como amostra. Nele as antíteses reforçam a sentimentalidade das falas dos personagens e a dramaticidade necessária para manter a tensão no teatro.

A partir de grupos de palavras em oposição: *sombras, y la luz e que toco y que no creo*, observou-se, sob a ótica de Berman, que “traduzir a *letra* de um texto não significa absolutamente traduzir palavra por palavra” (BERMAN, 2013, 20); quando se estabelece uma diferença entre palavra e letra, está se pensando que o importante não é necessariamente a captação do sentido, mas conservar na tradução o que não é dito.

Então, para este excerto, a tradução tenta manter o esquema próprio do soneto: a mesma rima ABBA, no texto de chegada. Assim, com a liberdade de inverter os termos da proposição, no terceiro verso, para *desvio eu*, mantém-se a rima ABBA; no entanto, nesse verso, temos o problema do paradoxo que precisa ser mantido, o se torna um dilema, pois a rima empobreceria em relação ao trabalho de Guevara.

Se encontro sombras, e a luz não vejo\_  
de um bem que se dilata, por ser meu,  
quanto mais perto está, mais desvio eu  
de um perigo que toco e que não creio.

A solução foi a de manter as antíteses, *sombras e luz*, os paradoxo *toco e não creio*. Adequando-se o máximo possível ao esquema ABBA.

### 4.3.3 Antítese de palavras isoladas

Neste grupo, Lausberg (2004) apresenta antíteses de palavras isoladas, possíveis de serem identificadas a partir da oposição lexical entre elas e por possuírem campos semânticos diferentes. Aparentemente, é o tipo mais simples de ser reconhecido, já que à primeira vista se torna fácil identificar palavras cujo fundamento lexical seja o antônimo.

Lausberg (2004) explica minuciosamente como as ocorrências acontecem: 1) por palavras sintaticamente coordenadas; 2) por palavras relacionadas entre si, por outra relação sintática; 3) por duas variantes que intensificam uma antítese: o oxímoro e o paradoxo. A princípio, para o estudante, isso parece confuso porque a tendência é de pensar que uma antítese é apenas lexical.

As antíteses desse grupo se caracterizam por serem as mais comentadas em livros didáticos ou em gramáticas, pois são direcionadas ao público de ensino médio e fundamental, como já comentado na seção 4.2. Esses livros propõem exercícios, alguns mecânicos, de assinalar respostas, que sugerem que basta verificar o reconhecimento de léxicos contrários e evocar a memória de uma definição para embasar os exercícios, sem entrar em pormenores teóricos sobre os desdobramentos que uma antítese pode apresentar.

Lausberg, nesta seção de palavras isoladas inclui comentários sobre paradoxo e oxímoro. Ele comenta que são elementos que intensificam uma antítese. Ambos são uma construção dentro das

figuras de pensamento que partem da base que forma uma antítese, mas com o diferencial de que as premissas são antagônicas e inverossímeis, causando confusão e estranheza quando enunciadas. Lausberg também parte do princípio da oposição lexical, mas mostra que a antítese assume outras faces, identificadas a partir de ideias opostas, contraditórias, excludentes, mesmo que pertença ou não ao mesmo campo semântico.

Um paradoxo, por exemplo, exige uma elaboração mais acurada; na estética literária são figuras que “dizem sem dizer” ou “algo dito que não está dito”; a palavra se reveste de um novo significado e conta uma segunda história, subjacente à que é apresentada. Na escrita de Sor Juana, as antíteses são recorrentes como recurso estético e também como portadores da voz oculta de Sor Juana.

Ainda, cabe mais uma explicação sobre o oxímoro, porque muitas vezes ele é confundido com um paradoxo. De acordo com Lausberg (2004), os oxímoros são construídos a partir de antíteses, mas, com algumas particularidades:

- Apresenta-se como uma construção menos complexa do que o paradoxo;
- É notadamente verossímil, enquanto um paradoxo não o é;
- Também se localiza em uma mesma frase, enquanto que o paradoxo se forma a partir de diversas premissas.

A partir destas particularidades, pode-se concluir que construir um paradoxo se torna mais árduo do que uma antítese ou um oxímoro.

Assim, não basta apenas evocar nas palavras um sentido lexical, como *claro* e *escuro*, para o reconhecimento de uma antítese, pois vai além do léxico; os oxímoros se entrelaçam em uma proposição formada

a partir de uma sintaxe antagônica entre si e os paradoxos, ainda no contexto, se contradizem notadamente.

Estas figuras, para o tradutor, constituem-se em um desafio não somente linguístico, como também cultural, pois a sutileza que uma antítese encerra, ao ser reconhecida, torna-se o calcanhar de Aquiles para um tradutor ético, no sentido bermaniano, tanto no texto de partida como no de chegada.

### Exemplo 01

Esse é o trecho do discurso realizado pelo príncipe Teseu diante do Rei Minos, antes da entrada no labirinto; ele narra suas façanhas, mas também apresenta questionamentos filosóficos a respeito das relações humanas.

TESEO:

Porque pensar que por sí  
los hombres se sometieron  
a llevar ajeno yugo  
y a sufrir extraño freno,  
si hay causas para pensarlo,  
no hay razón para creerlo;  
porque como nació el hombre  
naturalmente propenso  
a mandar, sólo forzado  
se reduce a estar sujeto;  
y haber de vivir en un  
voluntario cautiverio,  
ni el cuerdo lo necesita  
ni quiere sufrirlo el necio.

TESEU:

Porque pensar que por si  
os homens se submeteram  
a levar alheio jugo  
e a sofrer estranho freio,  
se há causas para pensá-lo,  
não há razão para crê-lo;  
porque como nasceu o homem  
naturalmente propenso  
a mandar, só forzado  
se reduz a estar sujeito;  
e ter de viver em um  
voluntário cativoiro,  
nem o cordato o precisa  
nem quer sofrê-lo o néscio.

Verso 497 - 498

(DE LA CRUZ, 2010, p. 350)

Estes dois últimos versos do excerto mostram como Sor Juana

ecoa mais uma vez a Cervantes. Na fala de Quixote “y fui *loco* y ya soy *cuerto*, fui Don Quijote y soy ahora como he dicho, Alonso Quijano el Bueno” (CERVANTES, 2007, p. 845, grifo meu) um paradoxo é formado a partir das antíteses *loco* e *cuerto*, e entre os verbos *fui* e *soy*. No jogo de antíteses de Sor Juana, no trecho mencionado, encontra-se uma objetiva oposição entre *cuerto* e *necio*. Dessa forma, procurando uma solução para manter o eco de Cervantes e as antíteses formadas por Sor Juana, seus versos foram traduzidos assim: “nem o cordato o necessita, nem quer sofrê-lo o néscio.”

A tradução proposta foi comparada posteriormente com a escolha de Sergio Molina, em *Quixote*: “eu fui louco, e já sou são, fui D. Quixote de La Mancha e sou agora, como disse, Alonso Quijano o Bom” (CERVANTES, 2007, P. 845).

Esta discussão remete a Berman, pois dentro da discussão da ética da tradução se aplica a questão da estranheza, quando reflete sobre: “levar às margens da língua para a qual se traduz a obra estrangeira na sua pura estranheza sacrificando deliberadamente sua ‘poética’ própria” (BERMAN, 2013, 54). Desta forma preferiu-se manter “néscio” e “cordato”, não só para manter as escolhas lexicais de Sor Juana e por se adequarem à métrica do verso, mas principalmente por estarem mais próximas do que a própria autora utilizou.

Nesses versos de Sor Juana também se encontra outra antítese, *voluntario cautiverio*, que dão margem para mais especulações retóricas, pois como estão na mesma proposição, considera-se a princípio que seja um oxímoro; mas há também a formação de um paradoxo no verso pela condição que cada palavra representa.

Sor Juana, em seus textos, “abusa” das mensagens subliminares,

não só porque é próprio do Barroco, e se siga uma moda de escrita, mas porque caracteriza a sua escrita. E nessas aparentes contradições e paradoxos transparecem seu pensamento político, cultural e social, entre outros; por isso é necessária uma leitura desconfiada e de reflexão para a elaboração da tradução.

No trecho analisado, o príncipe discorre sobre as condições da sociedade e discute as relações de quem manda e daquele que por ser mandado se sujeita a situações indesejadas. Esta antítese remete ao que foi discutido no capítulo dois, sobre o uso da palavra "cativeiro" (LAGARDE, 2006), e que exemplifica, entre outros roles sociais, as freiras, os chamados "loucos" que vivem sob as regras que determinam o *modus vivendi*, que define o modo de vida do qual se espera plena aceitação ou na punição que há quando da desistência desta vida.

Essa punição escondida e invisível é discutida por Sor Juana no discurso de Teseu, onde ele questiona como pode um ser que nasce livre crescer e se sujeitar a tantas convenções impostas por regras sociais, mantidas na perpetuação de construtos sociais. Sor Juana utiliza um paradoxo para inserir questionamentos dos mais variados.

### **Exemplo 02**

Um diálogo entre os dois criados, Racimo e Atum, inicia o terceiro ato da peça. No momento que Racimo está pensando em como se livrar da entrega do recado para Lidoro, entra Atum em cena. Indagado pelo astuto Racimo aonde vai, ele conta que se dirige ao palácio para levar um recado a Fedra, e mesmo sendo criado de Teseu, *persona non grata* na corte de Creta, coloquialmente explica que conta

com a sorte de não ser reconhecido e com a indiferença dos outros, já que em um palácio abunda a entrada e a saída das mais diversas pessoas.

ATÚN:

[...]

Y si acaso me preguntan,  
fácil será responderles  
que soy uno de los que  
son entrantes y salientes,  
sin que sepan ellos mismos  
por qué van ni por qué vienen;

ATUM:

[...]

E se acaso me perguntam,  
fácil será responder  
porque sou um dos que  
ficam entrando e saindo,  
sem que saibam eles mesmos  
por que vão nem por que vem;

Verso 2410

(DE LA CRUZ, 2010, p. 429)

Nestes versos, *entrantes/salientes*, Sor Juana insere uma expressão idiomática amplamente conhecida de seu público palaciano, mas sem correspondente em português. Os dois termos, separadamente, constam em português, no dicionário *Priberam*, com as seguintes entradas: para "saliente"<sup>58</sup> "1. Que sobressai, que sai do plano em que assenta (ex.: olhos salientes). = proeminente, protuberante, saído; 2. que é bem visível; que dá nas vistas. = evidente, manifesto, notório"; e "entrante"<sup>59</sup> "1. Que entra.". Ambas as definições coincidem com o significado em espanhol. Mas em espanhol, quando juntas, adquirem um terceiro significado que não há em português. Na pesquisa sobre o termo *entrantes*,<sup>60</sup> no *Diccionario de La Real Academia Española*, encontrou-se a expressão *entrantes y*

<sup>58</sup> *Dicionário Priberam* da Língua Portuguesa. Acesso em 24/05/2016. Disponível em: <<http://www.priberam.pt/dlpo/saliente>>.

<sup>59</sup> *Dicionário Priberam* da Língua Portuguesa. Acesso em 24/05/2016. Disponível em: <<http://www.priberam.pt/dlpo/entrante>>.

<sup>60</sup> *Diccionario de La Real Academia*. Acesso em 24/05/2016. Disponível em: <<http://dle.rae.es/?id=FjpidSU>>.

*salientes*: “hombres que sin objeto serio, y tal vez con miras sospechosas, frecuentan demasiado una casa.” Por isso, se o tradutor busca apenas um significado lexical, verifica que são palavras cognatas. Mas, a dificuldade reside em traduzir as palavras *entrantes* y *salientes* juntas, porque apresentam um valor semântico em espanhol sem similar em português.

Elucidado o contexto do verso, para o tradutor se constitui em mais uma escolha, já que a frase faz sentido para um leitor de língua espanhola, mas o de língua portuguesa entenderia "saliente" como a pessoa que é intrometida, e não no sentido amplo e usual da língua espanhola, o que significa uma perda no texto de chegada.

A proposta para a tradução do verso procura se apoiar em Berman e seu relato sobre as soluções de tradução para os provérbios encontrados em uma obra do escritor paraguaio Roa Bastos: “Poder-se-ia, certamente, procurar um equivalente francês. Mas escolhi uma tradução ao mesmo tempo literal e livre” (BERMAN, 2013, p. 21). Partindo-se do pressuposto de que não há uma expressão equivalente em português para o verso de Sor Juana, interessa a parte em que Berman se refere à “tradução literal e livre”, explicada com mais detalhes:

Não se trata, pois, de uma tradução palavra por palavra, “servil”, mas da estrutura aliterativa do provérbio original que reaparece sob uma outra forma. Tal me parece ser o trabalho sobre a letra: nem calco, nem (problemática) reprodução, mas atenção voltada para o jogo dos significantes (BERMAN, 2013, p. 21).

Neste caso a opção foi manter a antítese do verso e manter o

significado do que Atum traça como estratégia, a da invisibilidade da posição social que ocupa. A perda cultural da expressão seria possível recuperar em paratextos, como as anotações de tradução, ou nos comentários, prólogo, etc.

### Exemplo 03

Atum, encarregado de entregar um bilhete para Lidoro, fica curioso para saber o conteúdo; ele, por ser analfabeto, imagina o que pode estar escrito e alimenta a esperança de receber uma recompensa na entrega, mas nem imagina que o bilhete convoca para um duelo.

ATÚN:  
[...]  
¡vive Dios! que he de llevarlo  
a Lidoro, que no siempre  
tengo de ser desgraciado;  
que bien puede sucederme  
que, pues del pan y del palo  
todos participar suelen,  
y aquí encontré con el palo,  
allá con el pan encuentre.

ATUM:  
[...]  
Por Deus que hei de levá-lo  
a Lidoro, que nem sempre  
tenho de ser o azarado;  
que bem pode me acontecer  
já que do pão e do pau  
todos a participar vão,  
e se aqui encontrei com o pau,  
lá quiçá com o pão encontre.

Versos 2505-2512  
(DE LA CRUZ, 2010, p. 433)

Na tradução para o português é possível, a partir da sonoridade de “pão” e “pau”, construir uma paronomásia. Ainda há mais uma repetição com a caracterização de antítese. Aqui ela se constitui nas palavras *pan* y *palo* que metaforicamente são prêmio e castigo.

Berman fala a respeito da tradução de provérbios: “Assentados em uma experiência, a princípio idêntica, os provérbios de uma língua têm quase sempre equivalentes em outra língua” (BERMAN, 2013, p.

20); este caso se aplica à expressão usada por Sor Juana, que não é um provérbio, mas é uma expressão que mantém os mesmos princípios de formação de um provérbio. A expressão era perfeitamente entendida pelo leitor da época: tanto “pão” como “pau” remetem a prêmio e castigo, opostos entre si, já que pão remete à recompensa e pau remete a castigo ou ausência de prêmio.

A curiosidade dos versos também fica por conta de que a expressão usada por Sor Juana remete ao título da obra *Del Pan y Del Palo*, comédia escrita por Lope de Vega. Conforme Sabat de Rivers:

[...] de los poetas no gongorinos, era lógico que Sor Juana sintiera una afinidad especial con aquellos en los cuales primaban la erudición y las emociones intelectualizadas, como Lope de Vega, Quevedo y, sobre todo, Fray Luis de León. (SABAT, 1977, p. 152).

A obra de Lope não é tão conhecida do público brasileiro e também não foi traduzida para o português, por isso é muito provável que a sutileza à referência humorística se perca. Sem dúvida, para a corte espanhola que assistiu à peça durante os festejos não deve ter sido um problema captar o gracejo e perceber a referência a Lope. Mais uma vez encontra-se uma referência indireta, percebida ao longo da obra, o que sugere uma intertextualidade por parte dos escritores.

Estes versos se constituem em um desafio para o tradutor; assim, para conservar a referência literária e a graça do verso, será uma tradução quase literal e que causará alguma estranheza ao leitor, porém o objetivo, neste caso, é conservar a referência a Lope de Vega, a antítese dos versos.

Sor Juana nos sugere uma homenagem a Lope de Vega a partir da menção do título que, por sua vez, se encaixa perfeitamente na fala do gracioso Atum, quando este entrega um bilhete e aguarda uma recompensa pelo mesmo.

#### Exemplo 04

Atum pede a Teseu que o poupe da sua fúria, após o príncipe ler indevidamente o bilhete que era endereçado a Lidoro. Atum se defende ao dizer que para aprender ou realizar melhor o seu serviço não precisa receber golpes ou açoites.

ATÚN:

¡Ay de mis cascos!  
 Espera, Señor, advierte  
que soy Atún y no pulpo,  
 que con golpes se enternece.  
 ¿Aquéstas son las albricias?

ATUM:

Aiii, minha cabeça!  
 Espera, Senhor, percebe  
 que sou Atum e não polvo,  
 que com golpes amolece.  
 São estas são as alvíssaras?

Versos 2475-2476  
 (DE LA CRUZ, 2010, p. 432)

Na exclamação de Atum (o gracioso), além do tom de humor, são apresentadas duas palavras que quando colocadas em uma sentença adquirem um terceiro significado semântico de domínio popular à época de Sor Juana. Este verso se constitui em um problema para a tradução, à primeira vista, pois ocorre uma perda cultural no texto de chegada para o leitor de língua portuguesa e remete aos pressupostos de Pavis sobre a tradução teatral e a cultura que vai implícita em um texto fonte. Não se comenta o fato que ao exclamar *soy atún* encontra-se uma afirmação seguida da negação e do eu subtendido *no soy pulpo*. O jogo entre *soy* e

*no soy* se torna obvio, então a seguir explica-se porque se considera os dois substantivos que na verdade estão adjetivando o personagem como uma antítese, não lexical, mas de ordem semântica.

No *Diccionario de autoridades* de 1726 são encontradas as seguintes entradas no verbete *atún*<sup>61</sup> e *pulpo*,<sup>62</sup> que interessam para a tradução da peça pelo que encerram como contexto e que, por conseguinte, constroem as oposições semânticas:

Atún: Pescádo mui conocido, [...]CERV. Nov. 8. pl. 234. No os llameis pícaros sino haveis cursado dos cursos en la **Académia de la pesca de los atúnes**. [...] **Por atún y vér al Duque**. Locución proverbial, que se dice quando uno con motivo de ir à hacer una diligéncia, quiere lograr otra que le importa.

Pulpo: Pescado de mar [...] Su carne es esponjosa, y dura de digerir, por lo qual ha menester **estar mui manído y golpeado para poderse comer**. [...] FR. L. DE GRAN. Symb. part. 1. cap. 14. §. 1. Pues qué diremos de las astúcias de que el pulpo usa para buscar de comer? [...] **Poner como un pulpo**. Es castigar a alguno, dándole tantos golpes o azotes, que le dexen mui maltratado. Es tomado de lo que se hace con el Pulpo. Latín. Castigare. Verberare. (grifo nosso. A ortografia usada na época foi mantida).

O substantivo “atum” remete ao esperto, o pícaro que procura sempre obter resultados que o favoreçam; também é o nome do deus de Heliópolis, que representa o sol na mitologia egípcia. O personagem Atum faz jus ao nome que o caracteriza na peça: um criado estrangeiro

---

<sup>61</sup> *Diccionario de Autoridades* de la RAE. Tomo 1 (1726). Acesso em 02/05/2016. Disponível em: <<http://web.frl.es/DA.html>>.

<sup>62</sup> *Diccionario de Autoridades* de la RAE. Tomo 5 (1737). Acesso em 02/05/2016. Disponível em: <<http://web.frl.es/DA.html>>.

na corte em busca do melhor negócio para salvar a própria pele, mas com brilho e personalidade própria.

Por outro lado, o substantivo “polvo” se refere a uma expressão conhecida do público espanhol: *poner como un pulpo*, e caracteriza a pessoa que é castigada fisicamente, seja por açoites ou por golpes, o que remete ao golpes que os pescadores dão no polvo, após a pesca, com o objetivo de amaciar a carne antes de ser consumida.

Nas entradas do gracioso na peça, “atum” e “polvo”, reside o protesto do criado e também o humor, e se o leitor/espectador não estiver a par dessas diferenças acaba por perder o significado do jogo de palavras.

O nome do peixe e do próprio personagem é o mesmo, “atum”, e em seguida surge “polvo”, que além de estabelecer uma comparação, há a negação por parte do personagem para não ser confundido, pois o espectador da época, em seguida compreendeu a afirmativa e a afirmação e negação implícitas na fala do personagem. Uma construção frásica e imagética de animais que, de espécies diferentes, constituem contrários e não uma oposição lexical, mas sim semântica no contexto do verso.

O verso também caracteriza um trocadilho por parte de Sor Juana. Atum é o nome próprio, enquanto *pulpo* é animal, ou seja, na leitura é possível entender que Atum se apresenta pelo nome próprio e mantém sua identidade como ser humano; o trocadilho confere o humor para a comédia. Alguns dirão que para bom entendedor uma palavra é suficiente.

Por isso estes versos se constituem em um desafio cultural de tradução. Se houvesse a mudança dos nomes, por exemplo, para “asno”

ou “burro”, se manteria um sentido, mas a exploração cultural dessas diferenças do texto de partida seria perdida. Na tradução, as palavras foram mantidas, com sua tradução lexical para o texto de chegada. No entanto, para uma possível publicação, sugere-se um paratexto, para que o leitor não sofra as perdas da riqueza do texto de Sor Juana.

Ponderando que o texto escrito também foi encenado, considera-se o que Pavis contribui sobre a tradução teatral: “trata-se de saber em que o texto influi na encenação” (PAVIS, 2008, p. 132), já que no palco a ótica é o trabalho de equipe sob a coordenação de um diretor geral. Uma olhada nas entrelinhas permite a leitura não só de uma oposição semântica de palavras, mas também de uma crítica ao mau tratamento dado aos criados, escravos, etc., por parte dos senhores coloniais. A condenação do castigo corporal é realizada sutilmente por Sor Juana, e isso hipoteticamente se supõe, que por ter vivenciado diversos espaços, entre fazenda, corte e convento, conhecia de perto as desigualdades sociais, como já mencionado no primeiro capítulo da tese.

Sor Juana permite ao leitor, e isso muito antes de uma encenação, uma visão das cenas de como a comédia se desenvolve no texto dramático que o dramaturgo ainda terá em mãos: “as vozes que falam, e já ver a antecipação dos corpos que se movem” (PAVIS, 2008, p. 132); por isso, na tradução, se almeja não somente a reflexão, conforme Berman (2013), mas também o compromisso do tradutor que resguarda a ambiguidade, as antíteses e os pensamentos velados do texto, que são a fonte na qual a comédia de Sor Juana se nutre.

Por isso Pavis se torna importante para alertar o tradutor sobre a problemática de que “o texto dramático, original ou traduzido, presta-se a muitas opções” (PAVIS, 2008, p. 132); estas opções se referem à

interpretação do texto, o que não deixa de ser diferente para o leitor, pois a obra de Sor Juana permite a cada tempo uma nova leitura, o que a torna atemporal, e quando o texto sai da mão do tradutor, este cria vida em paragens nunca antes imaginadas.

### Exemplo 05

No diálogo entre Atum e Ariadne sobre o assassinato do príncipe Lidoro, aquele afirma para a princesa que a pessoa que o matou foi o príncipe Teseu. Até esse momento os personagens, que não são oniscientes, não sabem que tudo foi decorrente da intenção de duelo de Baco com Lidoro. O bilhete, ao ter caído em mãos erradas, gerou o equívoco, e foi Lidoro que acabou sendo morto. Atum descreve como viu Teseu ir até o parque armado e feroz e dali retornar perturbado, mudo, mas com seu corpo gritando que algo tinha acontecido.

ATÚN:

[...]

Demás, que él ahora ha entrado  
mostrando indicios no escasos  
con apresurados pasos  
y con aliento turbado,  
el acero ensangrentado,  
el rostro pálido y fiero,  
el labio mudo, parlero,  
el color tal, que pensara  
cualquiera, que de la cara  
se fue la sangre al acero;  
que de esta manera ahora  
allá dentro lo dejé.

Verso 2763

(DE LA CRUZ, 2010, p.442)

ATUM:

[...]

Certamente, ele já entrou  
mostrando indícios não escasso  
com apressados passos  
e com respiro turbado,  
o aço ensanguentado,  
o rosto pálido e fero,  
o lábio mudo, paroleiro,  
a cor tal, que pensasse  
qualquer, que do rosto  
se foi o sangue ao aço;  
que desta forma agora  
lá dentro o deixei.

No excerto, Sor Juana encerra em um jogo de palavras, ao partir de um quiasmo, para terminar em um paradoxo. De acordo com García Valdés

(2010), em sua nota de rodapé: “parlero está con sentido de ‘cosa que da a entender, de alguna manera, los afectos del ánimo o descubre lo que se ignoraba” (GARCÍA VALDÉS, 2010, p. 442).

No *Diccionario de Autoridades* de 1737, da *Real Academia Española*, o verbete *parlero*,<sup>63</sup> “adj. El que habla mucho”, mostra o sentido da época, em que um *parlero* era um fuxicador, mexeriqueiro; por isso a fala está na boca de Atum, que desempenha o papel de gracioso. E não mudou muito este sentido, já que no *Dicionário Priberam*, em português, “parola”<sup>64</sup> mostra duas acepções que se encaixam com a descrição de *parlero* em espanhol: “1. Conversa que não resulta em nada; conversa fiada. 2. Fala exagerada, excessiva; PALAVREADO; TAGARELICE”. As duas palavras são excludentes entre si, por isso ocorre o que Lausberg descreve sobre uma ocorrência do paradoxo, como resultado “da *distinctio* enfática, que afirma a existência e inexistência simultâneas de uma mesma coisa” (LAUSBERG, 2004, p. 231); assim, traduzir *mudo*, *parlero* é possível, porque mantém a mesma antítese criada por Sor Juana.

### Exemplo 06

Ariadne declama o soneto em que derrama sua dor porque sofre de amor. Este excerto, dos últimos dois tercetos, mostra a tristeza que sente e compara a situação que está vivendo a um labirinto.

ARIADNA:

[...]

Sin que hagan intermisión mi amor  
constante

ARIADNE:

[...]

Sem que façam intermissão meu  
amor constante

<sup>63</sup> *Diccionario de Autoridades* de la RAE. Tomo 5 (1737). Acesso em 02/05/2016. Disponível em: <<http://web.frl.es/DA.html>>.

<sup>64</sup> *Dicionário Priberam*. Acesso em 02/05/2016. Disponível em: <<http://www.priberam.pt/dlpo/parola>>.

de alivio, mi tormento, que es la herida  
que apetezco, más viva e penetrante

me lisonjea, cuanto más sentida;  
pues por vivir muriendo, tengo amante  
mi tormento por alma de mi vida.

Versos 1964-1965

(DE LA CRUZ, 2010, p. 411)

de alívio, meu tormento, que é a  
ferida  
que apeteço, mas viva e penetrante

lisonjeia-me, quanto mais sentida;  
pois por viver morrendo, tenho  
amante  
meu tormento por alma de minha  
vida.

O soneto de Ariadne, escrito por Juan de Guevara, no penúltimo verso, constrói uma antítese, conforme Lausberg (2004), entre palavras isoladas, mas neste caso se constituem em um paradoxo, já que se excluem mutuamente: viver e morrer.

A figura, de alargamento semântico, permite ao leitor inferir o sentimento antagônico de Ariadne. Por se tratar mais do que uma oposição lexical, a opção para a tradução foi a de manter a mesma proposição semântica e o formato próprio do soneto CDC(ACA), DCD(CAC).

Este soneto, declamado por Ariadne, assim como o de Fedra, são passagens muito bem elaboradas por parte de Juan de Guevara; inclusive Paz reconhece nos sonetos escritos por Juan de Guevara “un gongorismo valiente e ingenioso” (PAZ, 1990, p. 82) que nada ficam a dever à escrita de Sor Juana. Mesmo assim, o texto *Amor es más laberinto*, de acordo com Paz (1990), não faz parte das obras mais apreciadas pela crítica literária, como outras escritas por Sor Juana; ela só passou a ser mais estudada ou “redescoberta” a partir dos estudos de Paz. Em *Las Trampas de la fe* (1990), Paz escreve sobre a importância da obra e destaca como um ponto alto o discurso de Teseu, já discutido no capítulo dois da tese.

A colocação abaixo, de Venuti (2002), sobre a escolha de um texto para tradução, colabora para afirmar a importância da tradução de textos

menos conhecidos de Sor Juana:

A própria escolha de um texto estrangeiro para tradução também pode evidenciar sua estrangeiridade ao desafiar cânones domésticos para literaturas estrangeiras e estereótipos domésticos para culturas estrangeiras (VENUTI, 2002, p.155).

Ou seja, a tradução acaba por promover uma obra sem iminente publicação por editoras e apresenta um autor inédito em terras brasileiras, como é o caso de Juan de Guevara, incluído aqui por conta da sua parceria com Sor Juana. É importante lembrar que a autora já faz parte de um cânone de referência hispano-americano para leitores de língua espanhola, mas sem o mesmo apelo para os de língua portuguesa, que só a conhecem a partir da parca tradução de suas obras.

### Exemplo 07

Diante da iminente invasão do reino de Creta por parte dos atenienses, para vingar seu príncipe, a quem acreditam ter sido morto pelo Minotauro, Cíntia, a criada de Ariadne, se sente ameaçada na sua liberdade.

CINTIA:  
Siendo tan libre, sintiera  
esta vez verme cautiva.

CÍNTIA:  
Sendo tão livre, sentisse  
esta vez ver-me cativa.

Versos 3507-350  
(DE LA CRUZ, 2010, p. 344)

Nestes versos Sor Juana cria um paradoxo na voz da criada, entre os adjetivos *libre* e *cautiva*. A construção, conforme Lausberg, se dá a partir do oxímoro que constitui o paradoxo que se especifica como sendo “de tensão entre qualidades” (2004, p. 230), em que as palavras se relacionam por outra relação sintática, já que a liberdade e o cativo são

ideias recorrentes nas falas dos personagens, desde o príncipe até a criada.

Na fala de Cíntia, novamente se tem uma criada expressando sentimentos antagônicos, porque, mesmo livre, diante das parcas escolhas que tinha, acabava por se submeter a uma vida de serviços, por muitas vezes ingratos.

As antíteses, como as qualidades e substantivos antônimos entre si, constroem a emoção do personagem em declamar seu verso. A fala do personagem era audaciosa, pois a peça fez a sua estreia na corte para os representantes do rei de Espanha.

A escolha não apresenta muitas dificuldades, já que a seleção lexical permite um resultado de tradução satisfatório, mas o cuidado reside no modo e no tempo verbal. Observa-se no excerto, novamente, o uso de modo subjuntivo, já discutido em outro exemplo e mantido na tradução. Levou-se em conta o que Lausberg explica neste grupo.

A peça, e sua disposição em torno desses elementos, além do tema clássico do amor e da cavalaria, permite ao leitor pensar que a liberdade e a igualdade eram temas caros para Sor Juana, já comentado nos capítulos 1 e 2, e que é a mensagem da peça, camuflada retoricamente.

Para a tradução desta proposição, levou-se em conta o que Pavis sinaliza sobre uma preocupação que deveria ser inerente ao tradutor de textos teatrais: lembrar que o texto, além da leitura, tem a probabilidade de ser encenado, já que foi escrito com esse objetivo. Assim: “manter, transferir e adaptar o *verbo-corpo* de uma língua para outra, tal é, atualmente a tarefa de tradutores preocupados com a representação cênica” (PAVIS, 2008, p. 144).

Os comentários sobre as antíteses fecham o capítulo quatro; houve uma tentativa de mostrar, através da análise e dos comentários, como se dão as ocorrências das antíteses e seus desdobramentos.

A pesquisa e a reflexão foram um exercício contínuo neste trabalho, porque as sutilezas do discurso por parte de Sor Juana são constantes e se torna necessário pesquisar nas mais diversas fontes, como dicionários, autores da época, manuais de retórica, gramáticas, entre outros materiais afins.

Berman, Pavis e Lausberg forneceram o fio para a saída do labirinto da tradução das antíteses, base teórica que embasou o percurso, já que durante a pesquisa se encontram muitas outras figuras retóricas que induzem o pesquisador a novas descobertas.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS - A SAÍDA DO LABIRINTO

A pesquisa no Brasil sobre os estudos em torno aos mais diversos aspectos da obra literária de Sor Juana Inés de La Cruz ainda é incipiente, pois se constitui um desafio para os pesquisadores de língua portuguesa, principalmente no que se refere à língua e por ser textos do século XVII. Com o objetivo de constatar e ter dados mais realistas sobre o tema, recorreremos a uma busca na *Plataforma Lattes* do CNPq, onde são lançados os indicadores de pesquisas em andamento ou já encerradas sobre Sor Juana. Encontramos, a grosso modo, no Brasil, um total de 3.098.215<sup>65</sup> currículos cadastrados e apenas 121 currículos mencionam *Sor Juana* no retorno da busca. Não se levou em conta se são pesquisadores que se dedicam ou dedicaram algum tipo de pesquisa à escritora, se são da área de estudos hispânicos ou de áreas em comum ao hispanismo.

Ao juntar as palavras *Sor Juana* e *tradução*, o retorno é menor: apenas 52 pesquisas. Ou seja, 69 pesquisas sobre Sor Juana são ambientadas em outras áreas e apenas 52 delas envolvem a tradução ou os estudos da tradução em algum aspecto. Isso tudo reafirma a relevância em se dar visibilidade a escritores como Sor Juana nos estudos da tradução. Verifica-se que são escassos os estudiosos no Brasil sobre a escritora e a peça teatral *Amor es más Laberinto*. Essa obra, selecionada para a tese, não aparece nenhum resultado na base de doutores. Quanto à palavra chave *tradução*, quando unida a *Sor Juana*, demonstra que a maioria dos estudos não integra a *tradução* na

---

<sup>65</sup> Pesquisa na Plataforma Lattes CNPq. Disponível em: <http://estatico.cnpq.br/paineLattes/>. Acesso em: 20 junho 2016.

pesquisa.

Assim, ao finalizar esse trabalho, são sintetizadas aqui algumas das questões analisadas e discutidas ao longo da tese. À medida que se deu o avanço da pesquisa e da leitura da obra, *Amor es más Laberinto*, constatou-se que grande parte dos versos de Sor Juana são abundantes em figuras literárias, próprias de uma estética barroca, especialmente as denominadas de *antíteses*; conseqüentemente, o processo de tradução e sua decorrente análise buscou tê-las como foco principal dessa tese, resultando em uma tradução comentada, que teve como base os pressupostos de Berman (2013), Lausberg (2004) e Pavis (2008). As amostras analisadas e apresentadas no capítulo 4 são significativas para comprovar o seu uso pela escritora mexicana.

A peça abre para diversas abordagens e, por envolver muitas figuras de alargamento semântico, também permite mais de uma interpretação. O texto não se fecha em si mesmo, mas dialoga com outras obras literárias. Nisso também reside um dos traços da escrita de Sor Juana, que é a generosidade textual, não apenas com o leitor, mas principalmente com o pesquisador, pois permite múltiplos enfoques.

Ao iniciar a pesquisa sobre o texto literário, se afirma que a tradução e literatura são campos interligados de saberes. No texto de Sor Juana, os dois trabalhos são complementares e ambos se completam muito mais do que conflitam. Costa (2015) comenta em sua análise a confluência da literatura comparada e da tradução:

A disciplina dos Estudos da Tradução teve um desenvolvimento extraordinário nas últimas quatro décadas. Fundada, em grande parte, por pesquisadores oriundos dos estudos literários, a disciplina teve, no início, uma relação complexa

com a Literatura Comparada, marcada muitas vezes pelo conflito, mas também por complementaridade. (COSTA, 2015, p. 32).

Durante a leitura do texto fonte constatou-se que a literatura de Sor Juana apresenta uma intertextualidade com outros autores, contemporâneos a ela, como Cervantes, Quevedo, Rojas e Lope de Vega, demonstrando que ela era leitora de clássicos espanhóis. Este fato é importante para o tradutor porque ao reconhecer as referências a outras obras, mantendo-as no texto de chegada, permite ao leitor, que faz a ponte com outras literaturas, um novo conhecimento, possibilitando assim a sua percepção intertextual. Segundo o princípio teórico de Schleiermacher, busca-se *levar o leitor ao texto*, mantendo a ética do tradutor e evitando omissões e clarificações (BERMAN, 2013), com o intuito de preservar, sempre que possível, as referências literárias da autora.

A peça *Amor es más laberinto*, embora pertença ao período colonial hispano-americano, permite uma leitura não apenas de divertimento para uma corte (o que funciona como justificativa apenas aparente da peça), mas revela nas entrelinhas as condições sociais da época, ainda vivenciadas no século XXI. A pesquisa incluiu temas sobre a história e a sociedade mexicana, a vida da escritora e seus entornos familiares como forma de conhecer o contexto e entender a formação social e cultural de Sor Juana, que se evidencia nas letras que escreve não apenas para o teatro, mas também em seus poemas.

Por isso as antíteses no texto são importantes como camuflagem para desviar o olhar inquisitório e disfarçar toda uma temática social nas entrelinhas. Os temas como a escravidão, a desigualdade social, a discussão sobre gênero, sutilmente debatidos na peça teatral, e

atualmente discutidos abertamente, se não estivessem disfarçados teriam gerado grandes tensões e problemas para a escritora. Assim, pode-se dizer que Sor Juana é precursora de discussões sociais e que estas são coletivas, considerando-se o meio em que foram inseridas. A leitura de sua obra ainda propicia uma discussão sobre as poucas escolhas que a mulher detinha na sociedade colonial espanhola.

Uma abordagem secular, de temas sociais, é discutida em sua extensa obra literária. A ousadia de Sor Juana não se restringiu apenas ao teatro, mas também se encontra em sua obra lírica. Esse ativismo discreto, mas não omissivo é mostrado neste longo poema para festejar o aniversário de um ano do filho do vice-rei do México onde em três versos insere um pedido de indulto para um condenado à morte: “Dar perdón al convicto/ y dar libertad al preso:/ dad la vida a Benavides” (DE LA CRUZ, 2000, p. 162). Ela tinha audácia ao escrever e certamente nada disso era esperado para uma mulher da época.

Nas entrelinhas de sua obra subjaz uma segunda intenção. A escritora mexicana, de alguma forma, manipula o pensamento do leitor de forma subliminar. O discurso de Teseu, já discutido na tese, é um exemplo de como ela coloca na boca de personagens ideias que, se ditas em outro contexto público, seriam passíveis de punição, como conspiração ou rebeldia contra o governo colonial. A escrita de Sor Juana se torna dialética porque ela escreve para um público eclético utilizando os mais diversos gêneros, como autos sacramentais, *villancicos*, poesias, teatro, etc.

É perceptível na peça como Sor Juana prezou muito mais pela inteligência do que pela beleza; a primeira representa o poder, a força, e não a espada. É a sagacidade feminina que metaforicamente abre as

portas de saída do labirinto. Nos versos de Fedra há o reconhecimento sobre a importância dos estudos, acima de qualquer atributo passageiro:

FEDRA:  
Buena letra; y el estudio  
es imposible que hallara  
proposición más atenta  
ni prueba más ajustada.  
(DE LA CRUZ, 2010, p. 333)

Sor Juana contraria o papel tradicional dos personagens Ariadne e Teseu, em que Teseu é o protagonista e Ariadne e o seu fio são coadjuvantes; nesta peça o papel de heroína pertence a Ariadne, ao mesmo tempo que relega Teseu a coadjuvante no enredo.

ARIADNA:  
Yo he de librarlo, pues tengo  
para que se libre, ardid;  
que aunque de Fedra sea amante,  
mi amor no ha de permitir  
que para mí,  
si le adoro, sea amante infeliz.  
(DE LA CRUZ, 2010, p. 372)

O jeito transgressor de Sor Juana de pensar e escrever despertou uma censura que no fim a levou, forçadamente, a abdicar de seus bens científicos e da escrita literária. Por isso durante toda a tradução dos diálogos da peça também foi lembrada a contribuição de Venuti (2002) sobre a possibilidade de manipulação de um texto pelo tradutor. Neste caso, na tradução, cuidou-se para manter as marcas do discurso de Sor Juana que demonstram como ela percebia a sociedade no seu entorno.

Outra conclusão encontrada na prática, a partir da tradução, e confirmada por García Valdés (2010), foi sobre a autoria em conjunto

com Juan de Guevara. De fato ele abusa das mudanças de métrica ao longo dos versos: vinte e nove para o segundo ato, enquanto Sor Juana utiliza dez para o primeiro ato e treze para o segundo. Logo, se não houvesse o aviso ao leitor sobre a dupla autoria, os dados entre os atos, quando comparados, poderiam levantar dúvida quanto à autoria de Sor Juana na obra, como corrobora García Valdés “Si no se conociera como se conoce que la segunda jornada no es obra de Sor Juana, este dato podría contribuir para poner en duda su autoria” (2010, p. 92). Inicialmente, Guevara escreve os versos em silvas, e isso demonstra um começo marcado pela técnica e pelo fato de que, antes de escritor teatral, ele era um poeta, mas depois abandona e acaba por inserir outras métricas. A harmonia na peça se mantém durante o enredo porque o tema e as peripécias entrelaçam os três atos da peça.

A pesquisa inicial para reconhecer o contexto literário de Juan de Guevara constatou o fato de como é quase inexistente a sua literatura, e sem tradução para a língua portuguesa, isso o torna um autor inédito.

Traduzir *Amor es más laberinto* também envolveu a cultura, tanto do texto de partida como de chegada, e não é apenas uma questão de língua, mas entender a cultura e os seus significados ocultos, que estão escondidos à vista do tradutor, como as expressões idiomáticas, abundantes no texto, cujos exemplos foram mencionados em 4.3. Assim, procurou-se estabelecer um contato entre culturas, o que significa uma postura ética “que respeita a proximidade e o afastamento, a familiaridade e a estranheza” (PAVIS, 2008, p. 147) do texto de partida e de chegada.

No último capítulo, ao ser discutida a base para dar o suporte teórico à tradução integral do texto e também às antíteses, chegou-se a

constatação de que embora seja pertinente aos escritores do Século de Ouro espanhol o uso da antítese como recurso estilístico, Sor Juana as utilizou em demasia. A leitura que se fez é que o objetivo era deixar o leitor sempre na incerteza, na dúvida, para repensar ideias ou pensamentos pré-concebidos que por acaso tivesse. A cada leitura o entendimento poderia sofrer uma mudança. Assim, o cuidado ao se traduzir as figuras de pensamento, de acordo aos estudos de Lausberg (2004), foi valioso para comentar os tipos de antíteses encontrados no texto e comentados nesse capítulo.

As antíteses pontuam a sentimentalidade dos personagens; nesse vaivém de pensamentos e falas é que o leitor se vê no meio de um jogo sedutor de palavras e ações; por isso a importância de se manter estas figuras na tradução. O tradutor precisa lembrar dos elementos essenciais, como a pesquisa e a reflexão para a realização da tradução de textos barrocos; ou seja, o leitor pode enxergar uma estranheza a fim de que o leitor seja instigado (Berman, 2014).

O trabalho demandado é que no ato de traduzir as antíteses, além de serem reconhecidas, ao encontrar e justificar as opções de tradução, estas adquiram uma argumentação teórica a partir dos comentários fundamentados em Lausberg (2004) e sua classificação das antíteses.

As figuras literárias, em especial as de pensamento, são recorrentes na obra de Sor Juana, e são uma característica do período Barroco, em que a obra se inscreve. Por isso se tornavam cruciais para manter a estética literária de Sor Juana. Então, se fez uma opção, um recorte para a tese, de pesquisar a tradução de antíteses, já que esta figura aparece disposta não apenas como antítese de palavra isolada, frásica ou em grupo, mas também como paradoxos, quiasmos e

oxímoros e por isso requeriam que as escolhas realizadas tivessem uma pesquisa prévia para os tipos de ocorrências. O principal cuidado sempre foi o de evitar a perda de cada figura de pensamento na obra teatral.

Os comentários sobre as antíteses e seus desdobramentos, já apresentados exclusivamente no capítulo quatro, comprovaram a sua utilização por parte de Sor Juana, e isso levanta uma discussão sobre o quanto a escrita barroca com o excesso de *ornatus* ainda é atual, já que no Brasil, guardadas as proporções de tempo e cultura, é possível encontrar autores como João Cabral de Melo Neto (*Morte e Vida Severina* - 1955) e Ariano Suassuna (*O Auto da Compadecida* - 1957) que se inscrevem em um texto Barroco e também utilizam as figuras retóricas para transmitir reflexões sobre justiça social ao leitor/espectador.

O fato é que se o tradutor não percebe estas figuras no contexto da estrofe ou até na extensão do diálogo dos personagens, perde-se uma característica própria do período Barroco, expoente do Século de Ouro espanhol.

A pesquisa apresenta como considerações finais alguns dos resultados obtidos ao longo do percurso iniciado a partir de uma pesquisa em que se fundiu a própria linha de pesquisa em que o trabalho se insere, na linha de teoria, história e crítica dos estudos da tradução, e ao longo do percurso se percebe que é necessário colocar um ponto final momentâneo.

Partindo do fato de que a escrita de Sor Juana se movia em um jogo dialético, cria-se uma ilusão para o leitor, em que o objetivo da encenação era festivo e ao mesmo tempo triste, porque um vice-rei estava indo embora e outro chegando. O riso funciona como um

elemento necessário porque alivia a tensão criada, por conta das falas de alguns personagens que se referem à igualdade humana, ao desnecessário castigo corporal e à própria liberdade de escolhas das mulheres. O riso humaniza também a peça e lembra ao espectador que está diante de uma comédia e não de uma tragédia.

Avisado e impertinente leitor, já que há insistido na leitura e chegou até aqui nas conclusões finais sobre o trabalho disposto ao longo dos quatro capítulos, além de gravar um agradecimento pela paciência, far-se-á necessário uma advertência final: Fique ciente que esta breve reflexão e pesquisa mostrada não têm um ponto final! Por isso deseja-se vida longa a Sor Juana em terras luso-brasileiras e que mais pesquisadores se interessem por sua obra literária, a fim de que mais textos sejam traduzidos e colocados à disposição de um público leitor de língua portuguesa.



## REFERÊNCIAS – O MAPA DO FIO NO LABIRINTO

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. 3ª ed. Tradução Alfredo Bosi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ALATORRE, Antonio. Soledades/Luis de Góngora y Argote; Ed de Antonio Carrerira. **Primero sueño/Sor Juana Inés de la Cruz**; De México: FCE. 2009. (Colección Tezontle).

\_\_\_\_\_. Sor Juana y los hombres, In: **Estudios. Filosofía-historia-letras**. Invierno 1986. Disponível em: <<http://migre.me/u7PN6>>. Acesso em: 15 junho 2016.

ALBALADEJO, Tomás. Especificidad del texto literario y traducción. In: GARCÍA YEBRA, Valentín. GONZALO GARCÍA, Consuelo. (Eds) **Manual de Documentación para la Traducción Literaria**. Madrid: Arco Libros, 2005.

ALIGHIERI, Dante. **A divina comédia**. São Paulo: Martin Claret, 2006.

**Antologia de Poetas Mexicanos**. Publicada por la Academia Mexicana. 2.ed. México, Oficina Tip. de la Secretaria de Fomento, 1894. Disponível em: <<http://migre.me/ueh6t>>. Acesso em: 15 junho 2016.

ARISTÓTELES. **Arte retórica e arte poética**. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho. Estudo introdutório de Goffredo Telles Júnior. São Paulo: Ediouro, [s.d.].

AUBRUN, Charles Vincent. **La Comedia española 1600/1680**. Madrid: Taurus, 1981.

BANDEIRA, Manuel. **Estrela da tarde**. Rio de Janeiro: José Olympio. 1963.

\_\_\_\_\_. **Literatura Hispanoamericana**. Rio de Janeiro: editora Fundo de Cultura, 1963.

BARRETO, Tereza Cristófani. DE CAMPOS, Vera Mascarenhas. (Orgs). **Letras sobre o Espelho. Sor Juana Inés de La Cruz**. Tradução do texto em prosa: Tereza Cristófani Barreto. Tradução dos poemas: Vera Mascarenhas de Campos. São Paulo: Iluminuras. 1989.

BASSNETT, Susan. **Translations studies**. Nueva York: Methuen & Co., 1980.

\_\_\_\_\_. **Estudos da tradução. Problemas específicos da tradução literária**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005.

BECHARA, Evanildo. **Moderna gramática portuguesa**. 37ª Ed. rev. e ampl. 16ª. reimpr. – Rio de Janeiro: Lucerna, 2006.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução, apresentação e notas: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BERMAN, Antoine. **A tradução e a letra ou o albergue do longínquo**/Antoine Berman; tradução Marie-Hélène C. Torres, Mauri Furlan, Andreia Guerini; revisores Luana Ferreira de Freitas, Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan, Orlando Luiz de Araújo. - 2ª ed. - Tubarão: Copiart; Florianópolis: PGET/UFSC, 2013.

BERMÚDEZ, Maria Elvira. Juana de Asbaje, poetisa barroca mejicana. In: **congreso del instituto internacional de literatura iberoamericana. Universidad Complutense de Madrid. XVII Congreso del Instituto Internacional de Literatura**. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1978.

BLOOM, Harold. **O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo**. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

BOBES NAVES, Maria Del Carmen. **Semiología de la obra dramática**. Madrid: Arco. 1997.

BRITTO, Paulo H. **A Tradução literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

CANTALAPIEDRA, Fernando. **Semiótica Teatral del Siglo de Oro**. Kassel: Edition Reichenberger, 1995. (Teatro del Siglo de Oro. Estudios de Literatura 26). Disponível em: <<http://migre.me/u82uo>> Acesso em: 10 fev 2016.

CAPARRÓS, José Dominguéz. **Diccionario de métrica española**. 1ª. Reimpr. Revisada. Madrid: Alianza Editorial, 2004.

CARPEAUX, Otto Maria. **História da literatura ocidental**. 2ª ed. Rio de Janeiro (RJ): La Alhambra, 1981- volume V.

CARRETER, Fernando Lázaro. CALDERÓN, Evaristo Correa. **Cómo se comenta um Texto Literario**. Madrid: Cátedra, 2006.

CERVANTES, Saavedra Miguel de. 1547 -1616. **O engenhoso cavaleiro D. Quixote de La Mancha**, Segundo Livro/Miguel de Cervantes Saavedra; Tradução de Sérgio Molina. Edição bilingue. Gravuras de Gustavo Doré; apresentação de Maria Augusta da Costa Vieira. Ed. 34, 2007.ra. São Paulo. - Página 335. Disponível em <<http://migre.me/u7Q9p>>. Acesso em: 15 de maio de 2016.

CESCO, Andréa. **Sueños y discursos, de Quevedo: barroco, sátira e tradução**. Florianópolis, 2007. 207 f. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-Graduação em Literatura.

CHESTERMAN, Andrew. WILIAMS, Jenny. **A Beginner's guide to Doing Research in Translation Studies**. Manchester, UK & Kinderhook (NY). St. Jerome Publishing, 2002.

CONTI, Flavio. **Como Reconocer El Arte Barroco**. Barcelona: Editora Médica y Técnica, 1980.

CORTÉS, Eladio. **Dictionary of Mexican Literature**. London. Greenwood Publishing Group. Disponível em <<http://migre.me/tci7F>>. Acesso em: 10 março 2016.

DE LA MORA, Guillermo Schmidhuber; SCHONS, Dorothy. **La secreta amistad de Juana y Dorotea**: obra de teatro en siete escenas. México: Frente de Afirmación Hispanista, 1998.

DE LA MORA, Guillermo Schmidhuber. Juan de Guevara, poeta y comediógrafo coetáneo de Sor Juana. In: **Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane**, 3 (2013), pp. 59-74. Disponível em: <<http://migre.me/u7Q9U>>. Acesso em: 10 março 2016.

\_\_\_\_\_. **Propuesta de una mayor contribución autoral de Sor Juana en Amor es más laberinto**. Cátedra de damas. Sor Juana y Elena Garro. Ensayos. Guadalajara: U de G. 2003. pp. 89-100.

**Diccionario del español usual en México** organizado por Fernando de Lara. Disponível em: <<http://migre.me/u7QaI>>.

DICIONÁRIO PRIBERAM DA LÍNGUA PORTUGUESA [on-line], 2008-2013, <<http://www.priberam.pt/DLPO/loa>>.

Diccionario de Autoridades de la RAE. Tomo 5 (1737). Disponível em: <<http://web.frl.es/DA.html>>.

DINIZ, Alai Garcia. **Livro de Introdução ao Estudo do Texto Poético e Dramático**. Florianópolis: LLE/CCE/UFSC, 2008.

DRAE Diccionario de la Real Academia Española, Madrid, 1992. Disponível em: <<http://rae.es>>.

DUBOIS, Jean et al. **Dicionário de lingüística (sic)**. São Paulo: Cultrix, 1973.

FERREIRA, Anaya, N., Cesco, A., Gonzalez, M./ A tradução e o outro. O ato (invisível) de traduzir e os processos de colonização. In: **Mutatis Mutandis**. Vol. 8, Nº 2. 2015, pp. 579-591 Colombia: UDEA. Disponível em <<http://migre.me/u81Br>>. Acesso em: 10 fev 2016.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Grandes vozes líricas hispano-americanas**. Edição bilíngue/seleção e tradução Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

FIORIN, José Luiz. As figuras de pensamento: estratégia do enunciador para persuadir o enunciatário, In: **Alfa**, São Paulo: 32. pp 53-67, 1988. Disponível em <<http://migre.me/tRZgx>> Acesso em: 15 maio 2016.

\_\_\_\_\_. **Elementos de análise do discurso**. 14ª ed., 1ª. Reimpressão. São Paulo: Contexto, 1988.

FLORES, Enrique. Sor Juana y los indios: loas y tocotines. **Literatura Mexicana** 18, 2. 2007. pp. 39-77. Disponível em <<http://migre.me/u87zv>> Acesso em: 15 maio 2016.

FRANCO, Jean. **Las Conspiradoras. La Representación de la Mujer en México**. Trad. De Mercedes Córdoba y Magro. México: FCE, COLMEX, 1994.

FURLAN, Mauri. Possibilidade(s) de Tradução(ões). **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 1, n. 3, p. 89-111, jan. 1998. ISSN 2175-7968. Disponível em: <<http://migre.me/u7Qck>>. Acesso em: 16 jun. 2016.

FURLAN, Mauri; ALTHOFF, Gustavo. Sobre Traduções Comentadas / On Translations with Commentaries. **Scientia Traductionis**,

Florianópolis, n. 7, p. 134, jun. 2010. ISSN 1980-4237. Disponível em: <<http://migre.me/u7QcJ>>. Acesso em: 17 set. 2015.

GARCÍA, Othon M. **Comunicação em prosa moderna: aprenda a escrever, aprendendo a pensar**. 27ª ed. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2010. Disponível em <<http://migre.me/tSPHa>> Acesso em 19 maio 2016. item 1.6.88 (não tem paginação).

GARCÍA YEBRA, Valentín. **Diccionario de Galicismos. Prosódicos y Morfológicos**. Madrid: Editorial Gredos, 1999.

GARCÍA YEBRA, Valentín. GONZALO GARCÍA, Consuelo. (Eds) **Manual de Documentación para la Traducción Literaria**. Madrid: Arco Libros, 2005.

GARFIELD, Evelyn Picon, **Las literaturas hispánicas: Hispanoamérica. Introducción a su estudio**. Evelyn Picon Garfield, Iván A. Schulman. Detroit. Wayne State University Press. 1991. Disponível em: <<http://migre.me/sECtL>>. Acesso em 20 dez 2015.

GLANTZ, Margo. **Borriones y borradores: reflexiones sobre el ejercicio de la escritura. Ensayos de literatura colonial, de Bernal Díaz del Castillo a Sor Juana**. México: Universidad Nacional Autónoma de México-El Equilibrista, 1992.

GONZÁLEZ, Mario M. **Leituras de literatura espanhola**. São Paulo: FAPESP, 2010.

GOROSTIZA, José. **Poesía y poética / José Gorostiza**: Edición Crítica, Edelmira Ramírez, coordinadora 2ª ed. Madrid; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; ALLCA XX, 1996. Colección Archivos. 2ª ed; 12.

GRIGERA, Luisa López. **La Retórica en la España del Siglo de Oro**. Salamanca. Ediciones Universidad de Salamanca. 1994. Disponível em: <<http://migre.me/u7J5A>>. Acesso em: 12 junho 2016.

\_\_\_\_\_. **Anotações de Quevedo à Retórica de Aristóteles**. Tradução de Paulo Vasconcellos e Cássio Borges. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2008.

HATZFELD, Helmut. **Estudios sobre o Barroco**. Tradução de Célia Berretini. [Tradução feita a partir da 3ª Edição aumentada da versão espanhola de Angêla Figuera]. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

HAUSER, Arnold. **Origem de la literatura y del arte modernos**. V. II Pintura y Manierismo. Madrid: Guadarrama, 1974.

HANSEN, João Adolfo. Agudezas Seiscentistas. In: **Floema Especial** - Ano II, n. 2 A, pp. 85-109 out. 2006.

JONES, R.O. **Historia de la literatura española 2 – Siglo de Oro**: Prosa y Poesía. (Siglos XVI y XVII), 8ª ed. Barcelona: Ariel, 2009.

JOZEF, Bella. **História da Literatura Hispano-americana**. 4ª ed. rev. e amp. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Francisco Alves Editora. 2005.

JUANA INÉS DE LA CRUZ. **Fama, y obras posthumas del fenix de México, dezima musa, poetisa americana, Sor Juana Ines de la Cruz**. México, D. F.: Frente de Afirmación Hispanista, 1989.

\_\_\_\_\_. **Amor es más laberinto**. Edición Facsimile. Disponível em: <<http://migre.me/u7JVP>> Acesso em: 15 maio 2016.

\_\_\_\_\_. **Los empeños de una casa**. Prólogo de Júlio Jimenez Rueda. México, D.F.: UNAM. 1991. (Biblioteca del Estudiante Universitario, 14).

\_\_\_\_\_. **Los empeños de una casa. Amor es más Laberinto.** Edición de Celsa Carmen García Valdés. Madrid. Cátedra, 2010. (Colección Letras Hispánicas).

\_\_\_\_\_. **Poesía Lírica.** Edición de José Carlos González Boixo. Madrid. Cátedra, 2000. (Colección Letras Hispánicas).

\_\_\_\_\_. **Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz.** Ed. De Mendez Plancarte. Autos y Loas Tomo III México: Fondo de Cultura Económica, 1976.

\_\_\_\_\_. Respuesta de la poetisa a la muy ilustre Sor Filotea de la Cruz. In: **Sor Juana Inés de la Cruz. Obras Escogidas.** Ebook. Madrid. Fundación Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. 2011. Disponível em: <<http://migre.me/u82Z0>>. Acesso em: 12 jun 2016.

KURY, Mário da Gama. **Dicionário de mitologia grega e romana.** Verbete: Androgeu. Disponível em < <http://migre.me/u7KhK> >. Acesso em: 12 junho 2016.

LAGARDE, Marcela. **Los Cautiverios de las Mujeres: Madresposas, Monjas, Putas, Presas y Locas.** 3ª ed. México, UNAM. 2006.

LAVÍN, Mónica. **Yo, la peor.** México, D.F.: Grijalbo, 2009.

LAUSBERG, Heinrich. **Elementos de Retórica Literária.** 5ª ed. Tradução, prefácio e aditamentos de R. M. Rosado Fernando. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 2004.

LEY, Charles David. Lope de Vega y los conceptos teatrales de Aristóteles. In: **AIH. Actas V** (1974). pp 580-585. Centro virtual Cervantes. Disponível em:<<http://migre.me/u86UE>> Acesso em 17 jun 2016.

LEÓN PORTILLA, Miguel. **Códices: os antigos livros do novo mundo**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2012.

LONG, Pamela. “Ruidos con la inquisición”: los villancicos de Sor Juana”, In: **Destiempos**. México, Distrito Federal, Marzo-Abril 2008, Año 3, Número 14. Publicación Bimestral Dossier: Virreinos. p. 570. Disponível em: <<http://migre.me/sEDJI>>. Acesso em 20 dez 2015.

LOPEZ, José Enrique et al . El arte del Barroco. Formas en el Barroco IV. Barroco latinoamericano: mexicano, arquitectura y literatura 2: Carlos de Sigüencia y Góngora y Sor Juana Inés de la Cruz. **Gac Méd Caracas**, Caracas , v. 113, n. 4, p. 519-534, dic. 2005 . Disponível em: <<http://migre.me/u87o7>>. Acesso em 17 jun. 2016.

LUDMER, Josefina. “Tretas del débil” en **La sartén por el mango**, Patricia Elena González y Eliana Ortega, eds. Puerto Rico: Huracán, 1984. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/doc/23522537/Las-tretas-del-debil>>. Acesso em: 15 maio 2016.

LUZ, Jorge de la. Sor Juana Inés de la Cruz y su Primero sueño; In: **La Colmena** 73, enero-marzo 2012. Disponível em: <<http://migre.me/tcFeY>>. Acesso em 10 março 2016.

MARAVALL, Jose Antonio. **La cultura del barroco**, Análisis de una estructura histórica. Barcelona [Espanha]: Ariel, 1983.

MOLINA, Tirso de, 1579-1648. **El laberinto de Creta** / Tirso de Molina; edición de I. Arellano, B. Oteiza y M. Zugasti. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006. Notas de reproducción original: Edición digital. Disponível em: <<http://migre.me/u8868>>. Acesso em 10 março 2016.

MILTON, John. **Tradução: Teoria e Prática**. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

MOISES, Massaud. **Dicionário de termos literário**. 12ª ed. rev. e ampl. São Paulo: Cultrix, 2004.

O'CONNOR, Austin Thomas. El Teatro de Agustín de Salazar. (1636-1675). In: **Paraninfos, Segundones y epígonos de la comedia del Siglo de Oro**. Arellano, Ignacio (Coord.). Barcelona: ANTHROPOS-GRISO, 2004. (Cuadernos A temas de innovación social 14). Disponível em: <<http://migre.me/u81Zg>>. Acesso em: 15 maio 2016.

OLIVARES, Alicia V. Ramírez. “Sor Juana y la Escritura a través de Amor es más Laberinto” in: **Memoria XVIII 2005 Encuentro Nacional de Investigadores del Pensamiento Novohispano** / Universidad Autónoma de San Luis Potosí. Disponível em: <<http://migre.me/u7QhQ>>. Acesso em: 15 maio 2016.

ORTEGA Y GASSET, José; FURLAN, Mauri; GONZALEZ BEZERRA, Mara. Miseria y esplendor de la traducción / Miséria e esplendor da tradução. **Scientia Traductionis**, Florianópolis, nº 13, pp. 5-50, jul. 2013. ISSN 1980-4237. Disponível em: <<http://migre.me/u7Qjb>>. Acesso em: 16 jun. 2016.

OVIDIO. **Amores & Arte de Amar**. Tradução, introdução e notas de Carlos Ascenso André. Prefácio e apêndices de Peter Green. São Paulo: Penguin Classics – Companhia das Letras, 2011.

\_\_\_\_\_. **As metamorfoses**. São Paul:, Madras, 2003.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

\_\_\_\_\_. **O teatro no cruzamento das culturas**. Tradução de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PAZ, Octavio. **El Laberinto de la Soledad. Postdata. Vuelta a el**

**laberinto de la soledad.** 5ª ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.

\_\_\_\_\_. **El Arco y la Lira. El poema, la revelación poética, poesía e historia.** 3ª ed. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.

\_\_\_\_\_. **México en la obra de Octavio Paz IV. Generaciones y semblanzas. Escritores y letras de México. Introducción a la historia de la poesía mexicana. Una Obra sin Joroba: Juan Ruiz de Alarcón. Una Literatura transplantada. Sor Juana Inés de la Cruz.** 2ª ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1989. Tomo II. V. 2.

\_\_\_\_\_. **Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe.** 4ª ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.

Platão, República, 514a – 543. In: Platão. **A República.** Introdução, tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. 3ª Edição: Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 317-363.

**Poetas do século de ouro espanhol: Poetas del siglo de oro español /** Seleção e tradução de Anderson Braga Horta; Fernando Mendes Vianna e José Jeronymo Rivera; estudo introdutório de Manuel Morillo Caballero. Brasília: Thesaurus; Consejería de Educación y Ciencia de la Embajada de España, 2000. 343p. (Coleção Orellana — Colección Orellana; 12).

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Banco de datos (**CORDE**) [en línea]. **Corpus diacrónico del español.** <<http://www.rae.es>> [14/05/2016]

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Banco de datos (**CREA**) [en línea]. **Corpus de referencia del español actual.**<<http://www.rae.es>> 2011.

Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española.

**Nueva gramática de la lengua española** (2009). [Edición en línea (www.rae.es)].

RODRÍGUEZ GARRIDO, José Antonio. **Escritura femenina y representación del poder en “Amor es más laberinto” de Sor Juana Inés de la Cruz (Loa y comedia)**. Disponível em: <<http://migre.me/u7QOc>>. Acesso em: 15 out 2012.

SABAT DE RIVERS, Georgina. **El "Sueño" de Sor Juana Inés de la Cruz: tradiciones literarias y originalidad**. London: Tamesis Books Limited, 1977. Disponível em: < <http://migre.me/u7QmF>>. Acesso em 15 de maio de 2016.

\_\_\_\_\_. **En busca de Sor Juana**. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005. Disponível em: < <http://migre.me/u7Qnx>>. Acesso em: 16 maio 2016.

SÁNCHEZ, Refugio Amada Palacios. **Hacia una lectura contemporánea de Amor es más laberinto**. 1ª ed. Xalapa. México: Universidad Veracruzana, 1997. (Biblioteca) "Arte nuevo de hacer comedias en esle tiempo / Lope Félix de Vega Carpió" Disponível em: <<http://migre.me/u83YT>>. Acesso em: 15 outubro 2015.

SCHLEIERMACHER, Friedrich. Sobre os diferentes métodos de tradução. **Princípios**, Natal, v. 14, n. 21, p. 233-265, jan/jun. 2007. Disponível em: <<http://migre.me/u7QoR>>. Acesso em: 15 outubro 2013.

SCHONS, Dorothy. **Bibliografía de Sor Juana Inés de la Cruz**. México, s.ed. 1927.

SCLIAR-CABRAL, Leonor. **Poesia espanhola do século de ouro**. Florianópolis, SC: Obra Jurídica, 1998. (Coleção poesia traduzida V. III).

SEVCENKO, Nicolau. **O Renascimento**. 16ª ed. Rev. Atual. São Paulo: Atual, 1994. (Discutindo a história).

SILVA, Antonio José da. **Theatro comico portuguez, ou Collecção das operas portuguezas: Labyrintho de Creta**. 4ª ed. Tomo II. Lisboa, Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1788. Disponível em: <<http://migre.me/u88rT>>. Acesso em: 15 outubro 2015.

UREÑA, Pedro Henríquez. **Ensayos**. Edición Crítica. José Luis Abellán. Ama María Barrenechea (coord.). 1ª Ed. Madrid; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José; Santiago de Chile: ALLCA XX, 1998. Colección Archivos. 1ª ed; 35.

VEGA, José Antonio Merlo. Uso de la documentación en el proceso de la traducción literaria. In: GARCÍA YEBRA, Valentín. GONZALO GARCÍA, Consuelo. (Eds) **Manual de Documentación para la Traducción Literaria**. Madrid: Arco Libros, 2005.

VEGA, Lope de. **Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo**. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003. Disponível em <<http://migre.me/u7PLZ>>. Acesso em 15 junho 2016.

\_\_\_\_\_. **El laberinto de Creta** / Lope de Vega; edición y estudio preliminar del Sr. D. Marcelino Menéndez Pelayo. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999. Disponível em <<http://migre.me/u88m4>>. Acesso em 15 junho 2016.  
(Edición digital a partir de Obras de Lope de Vega. Vol. XIV, Comedias mitológicas y comedias históricas de asunto extranjero. Madrid: Atlas, 1966, pp. 53-98.)

\_\_\_\_\_. **Peribáñez y el Comendador de Ocaña**. Volume 2 de Opera Hispaniae selecta. Editor Ricardo Navas-Ruiz. Universidade Northwestern. Editôra Mestra Jou, 1964. Disponível em: <<http://migre.me/tMfxP>> Acesso em 20 maio 2016.

VENUTI, Lawrence. **Escândalos da tradução**. Tradução de Laureano Pelegrin, Lucinéia Marcelino, Villela, Marileide Dias Esqueda, Valéria Biondo. Bauru: Edusc, 2002.

WELLBERY, David E. **Neo-retórica e desconstrução**. COSTA LIMA, Luiz; KRETSCHMER, Johannes (org.). Trad. Angela Melim. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998,

WELLECK, Rene; WARREN, Austin. **Teoria da literatura**. 3ª Ed. [Lisboa]: Publicações Europa-America, 1976.

WILLIAMS, Jenny; CHESTERMAN, Andrew. **The map**: A beginner's Guide to Doing Research in Translation Studies. Manchester, UK: St. Jerome, 2002.

WILLIAMSEN, VERN G. **La simetría bilateral de las comedias de Sor Juana Inés**. In: CONGRESO DEL INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA, XVII. Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1978. t. El Barroco en América, I. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1978, p. 217-228.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Renascença e Barroco**. Estudo sobre a essência do estilo Barroco e sua origem na Itália / 2012. Heinrich Wölfflin; tradução de Mary Amazonas Leite de Barros e Antonio Steffen. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2012. (Stylus; 7 / dirigida por J. Guinsburg).

## ANEXOS

### ANEXO A

A “Oración Fúnebre” foi escrita e lida por Octavio Paz em memória de Sor Juana por ocasião da festividade do trecentésimo aniversário de morte da poetisa. Um resumo do que foi Sor Juana e seu impacto na sociedade mexicana. Disponível em: <<http://migre.me/udTN9>>. Acesso em 10 maio 2016.

#### “Oración fúnebre”

*El 17 de abril de 1695 a las cuatro de la mañana, en una de las celdas de este mismo recinto, murió sor Juana Inés de la Cruz. Tenía cuarenta y seis años y cinco meses. Según Juan Ignacio Castorena y Urzúa, que fue su amigo y al que debemos la edición, en 1700, del tercero y último volumen de sus obras, don Carlos de Sigüenza y Góngora escribió en memoria de nuestra poetisa una oración fúnebre que se ha perdido. Ahora Carmen Beatriz López Portillo, directora del Claustro de Sor Juana Inés de la Cruz, y el presidente del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes me han pedido que diga un breve discurso, no para sustituir al que se ha perdido, que es insustituible, sino para que una voz del siglo XX se una a las que, en el siglo XVII, exaltaron su memoria. Acepté el encargo con reconocimiento y con temor. La oración fúnebre es un género en el que sobresalió la edad barroca, pero yo no soy Bossuet. Procuraré remediar mi falta de elocuencia con mi entusiasmo.*

*Nadie ha visto la oración fúnebre de que habla Castorena, pero no hay razón para dudar de su dicho: Sigüenza y Góngora conoció y admiró a sor Juana, aunque hubo entre ellos alguna desavenencia. Lo que me parece imposible es que haya leído ese escrito en un acto público. Sor Juana murió en una epidemia que diezmo a su convento. Calleja cuenta que nueve monjas de cada diez perdieron la vida. Incluso si se trata de una exageración —aquel siglo amaba la hipérbole— es seguro que la poetisa no tuvo unas exequias públicas destinadas a honrar su memoria. En una epidemia, los sobrevivientes se apresuran a enterrar a las víctimas. Las únicas ceremonias que en esos casos podían celebrarse eran, según lo exigía el espíritu de la época, actos de expiación y desagravio: había que aplacar a la justicia divina. Así, pues, no es temerario pensar que la perdida oración fúnebre de Sigüenza nunca fue pronunciada.*

*Este episodio corrobora que la figura de sor Juana Inés de la Cruz provocó siempre interrogaciones y debates. Fue una persona contradictoria: hija natural, niña recogida por unos parientes, dama de una virreina y amiga íntima de otra; joven hermosa, ducha en los galanteos cortesanos y monja letrada en perpetua comunicación con el mundo, al grado de convertir el locutorio de su convento en una tertulia literaria; asombro de la Nueva y la Vieja España; espíritu ávido de saber y curioso de toda suerte de noticias e ideas que, repentinamente, renuncia a las ciencias y las letras humanas; carácter combatido por impulsos opuestos, toda ella claroscuro, iluminaciones súbitas seguidas de negruras, a un tiempo risueña y melancólica; clara inteligencia acompañada por una voluntad independiente y orgullosa que, con la misma vehemencia se humilla y martiriza su cuerpo con cilicios. ¿Cuál de todas es la verdadera? Respondo: todas. Los hombres somos criaturas dobles y triples. Es una simpleza, decía Gide, pensar que hay sentimientos simples.*

*Nuestra perplejidad aumenta por la ausencia de cartas, manuscritos y otros testimonios. En 1929, Dorothy Schons escribió: «La biografía de sor Juana está todavía por hacerse». Hoy, setenta años después, la situación no ha variado. En 1950, hace ya cerca de medio siglo, Alfonso Méndez Plancarte se lamentaba: «Nadie hasta hoy ha buscado en Madrid el epistolario de sor Juana ni los manuscritos de los dos iniciales tomos; ni menos en Sevilla y por sus rumbos...». Sor Juana Inés escribió cientos de cartas, hoy dispersas por los cuatro puntos cardinales. Muchas, sin duda, son polvo ya, víctimas de la polilla y de la incuria humana. Pérdida deplorable, en particular su correspondencia con la condesa de Paredes y con el padre Diego Calleja. En 1982, en mi estudio sobre nuestra poetisa, pedí a nuestros institutos de cultura y a nuestros gobiernos que, en lugar de levantar monumentos de gusto dudoso y de ordenar costosas reimpressiones de sus obras, se ayudase a los investigadores para que emprendiesen una búsqueda de esos papeles y manuscritos en El Escorial, en Madrid, entre los descendientes de la condesa de Paredes, que aún viven, en los archivos de la Compañía de Jesús y en Sevilla. Hoy reitero mi petición.*

*La ausencia de documentos ha contribuido a las extraordinarias oscilaciones que ha sufrido su figura en el transcurso de estos tres siglos. Períodos de luz y otros de oscuridad, años de gloria y años de vituperios, dos siglos de olvido y la resurrección del siglo XX, primero en un reducido círculo de poetas y eruditos y después transformada en un emblema popular, abanderada del feminismo y gloria nacional cuya*

*efigie se estampa en el papel moneda. A través de todas esas imágenes se nos escapa la verdadera sor Juana. Las imágenes públicas son engañosas, simplificaciones que suplantán con un estereotipo a la persona real, siempre compleja y diversa. La máscara inmoviliza al rostro vivo y cambiante. ¿Cómo podemos rescatar a un gran escritor de esa eternidad de humo que es la fama? La verdad verdadera del poeta y del prosista está en su obra. Sí, nos hace falta conocer la correspondencia de sor Juana y estudiar sus manuscritos, pero, sobre todo, nos hace falta leerla como ella lo merece. Tenemos que aprender a deletrear su verdad «entre los caracteres del estrago».*

*Aunque fue sobre todo poeta, sor Juana nos ha dejado escritos en prosa dignos de recordación. Uno de ellos es su carta al obispo de Puebla, llamada Respuesta a sor filotea de la Cruz, texto capital en la historia de las letras hispanas y en los anales de la liberación de la mujer. Autobiografía intelectual, es el relato de sus aprendizajes, sus decepciones y sus descubrimientos. No hay nada parecido en la literatura hispana de su siglo ni en la de los siguientes. Contar las aventuras del pensamiento solitario en busca del saber y en diálogo consigo mismo es un tema poco frecuentado por los escritores de nuestra lengua. El interés de este texto se acrecienta e intensifica apenas se repara en que es una mujer la que escribe. Ni Louise Labé ni Madame de Sevigné en el pasado, ni en el siglo XIX George Sand o las hermanas Brontë nos han dejado una historia de su vida intelectual. Tampoco, en la edad moderna y en nuestro continente, poetisas como Emily Dickinson, Marienne Moore, Gabriela Mistral o Elizabeth Bishop. En sor Juana hay una insólita y triple conjunción: la intelectual, la poetisa y la mujer. En nuestro siglo habría sido una gran ensayista por la fusión de dos cualidades casi siempre opuestas: la razón y la sensibilidad.*

*Poetisa abundante y variada, cultivó el teatro profano y el sagrado, la poesía lírica y la metafísica, es decir, aquella poesía cuyos protagonistas son el espíritu humano y el mundo que nos rodea. Sorprende su maestría en casi todas las formas y metros. Si el verso es el arte del número y la proporción, sor Juana fue una gran versificadora, comparable a Góngora y a Lope de Vega en el siglo XVII, a Darío y a Lugones en el nuestro. Sobresalió en un género teatral hoy desaparecido: el auto sacramental.*

*Su maestro fue Calderón, pero El divino Narciso no es la obra de un discípulo sino de un rival. Pieza bien dibujada y bien trabada, en El divino Narciso se entrecruzan los ecos de Ovidio, el hermetismo*

neoplatónico y la Biblia. Torre esbelta hecha de sílabas luminosas, sílabas pensativas y que nos invitan a pensar. Frente a la arquitectura compleja y aérea de *El divino Narciso*, el arca de música de sus villancicos, canciones para cantar en las fiestas sagradas y que no desdeñan ni los dialectos populares ni el repiqueteo de las castañuelas y las palmas. Poemas con alas en los zapatos.

*Sor Juana sobresale en la expresión del sentimiento amoroso y de sus trances: encuentros, despedidas, celos, llantos, risas, soledad. Poesía no del amor divino sino del humano, y que solo puede compararse a la de Lope de Vega y a la de Quevedo. No es un torrente como la del primero ni un abismo como la del segundo, es un remanso de agua en la que el enamorado, a un tiempo, se retrata y se anula. En la poesía extremada y extremosa de nuestra tradición, sor Juana representa la lucidez y la melancolía, la mirada reflexiva y la nostalgia.*

*Poesía del amor y poesía del pensamiento. Ella creía que su obra más acabada y perfecta era «un papelillo que llaman El sueño», más conocido con el título que le dio su editor: «Primero sueño». No se equivocaba: ese poema es, en su siglo, una alta torre solitaria. Se ha dicho y repartido que «Primero sueño» es una imitación de Góngora. Ya en otra parte he procurado mostrar que las diferencias entre las «Soledades» del poeta de Córdoba y el poema de sor Juana son más acusadas y profundas que las semejanzas. Las últimas expresan el estilo reinante de su tiempo, marcado por Góngora; las primeras son el resultado de dos visiones diferentes del mundo. Góngora se recrea en lo que ve y lo recrea; sor Juana quiere ir más allá y penetrar en el secreto mecanismo que mueve los goznes del cosmos. No poesía del ver sino del saber. En un caso, un mundo de imágenes coloridas en el que la tez de una muchacha es «púrpura nevada»; en el otro, hecho de sombras y claridades, una geometría de pirámides y obeliscos levantados por el pensamiento en un paisaje abstracto. La mente contempla al universo nocturno, poblado de estrellas que son ideas, pero no acierta a comprender lo que ve. El alma, libre de la cárcel del cuerpo, tiene una revelación que al fin se resuelve en una no revelación. Al asombro ante el cosmos sucede el fracaso del entendimiento, que no puede asirlo ni en su unidad ni en su diversidad.*

*Un poeta verdaderamente grande no solo expresa a su tiempo sino que lo sobrepasa. Para encontrar una visión semejante a la de «Primero sueño» hubo que esperar dos siglos: en 1897 Mallarmé da a conocer su poema «Un lance de dados jamás abolirá el azar», que es también el relato de la peregrinación del espíritu humano en el cielo*

*estrellado. Sus acordes finales parecen un eco y una respuesta al poema de sor Juana, que él nunca leyó: las constelaciones dibujan en la noche un signo que no es el del absoluto ni el del azar, sino el de un quizá que los absorbe en una interrogación. Por sus poesías líricas, sor Juana es uno de los grandes poetas de nuestra lengua; por «Primero sueño» alcanza la universalidad.*

*Los últimos años de su vida fueron dramáticos. A fines de noviembre de 1690 aparece su crítica a un sermón del célebre jesuita portugués Antonio de Vieira. Es un escrito teológico que difícilmente podría interesar a un lector moderno si no fuese porque, asimismo, es una inteligente defensa de la libertad. El favor más grande que Dios pueda concedernos, dice sor Juana, es un favor negativo: no hacernos ningún favor. Así acrecienta nuestro libre albedrío. La idea escandalizó a muchos. El obispo de Puebla la reprendió; sor Juana contestó, como ya dije, y su respuesta desató un amargo debate que ella misma nos ha relatado con pasión e ironía. Desafío que terminó en derrota: en 1693 renuncia a las letras. Sus tardías manifestaciones de contrición y de obediencia a los prelados misóginos que la hostigaban, ¿expresaban un arrepentimiento auténtico? Más bien parecen sugerir lo contrario: los temores de una mujer aislada y cercada. Muere menos de dos años después de su renuncia.*

*Por su defensa de la libertad del derecho de las mujeres al saber, sor Juana nos ha dejado algo no menos precioso que su obra: un ejemplo. Al pensar en su fin recuerdo el de Hipatía, la matemática hermosa y sabia como ella y a la que cita en su Respuesta. En un poema, Palledas de Alejandría la compara con la constelación de Virgo; siguiéndolo, he compuesto estos cuatro versos:*

*“Juana Inés de la Cruz, cuando contemplo  
las puras iluminarias allá arriba  
no palabras, estrellas deletreo  
tu discurso son cláusulas de fuego”.*

Octavio Paz

## ANEXO B

Sor Juana Inés de la Cruz. **Los empeños de una casa. Amor es más Laberinto.** Edición de Celsa Carmen García Valdés. Madrid. Cátedra, 2010. (Colección Letras Hispánicas).

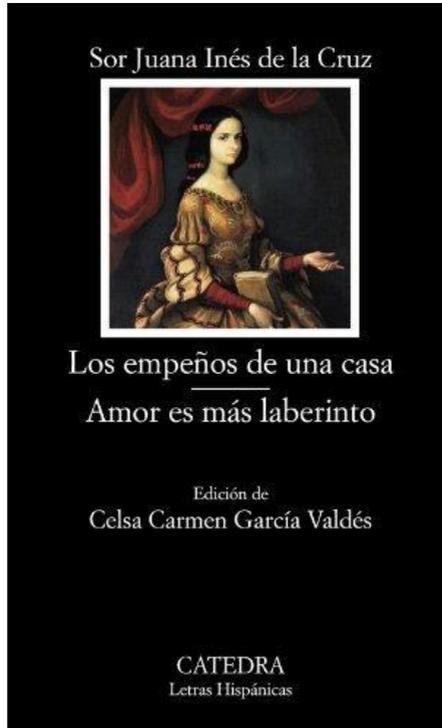


Figura 07 - Capa do livro que contém o texto fonte para a tese.

## ANEXO C

Frontispício do Segundo volume das obras de Sor Juana Inés de la Cruz, Sevilha, Tomás López de Haro, 1692, Biblioteca Nacional de Espanha, Madri. Desenho de Lucas de Valdés e gravura de Gregorio Fosman.



Figura 08 - Frontispício da Edição de 1692.

Disponível em: <<http://migre.me/uec1C>>. Acesso em 28 de maio de 2016.

## ANEXO D

Frontispício da edição Fama y Obras Posthuma (1700)

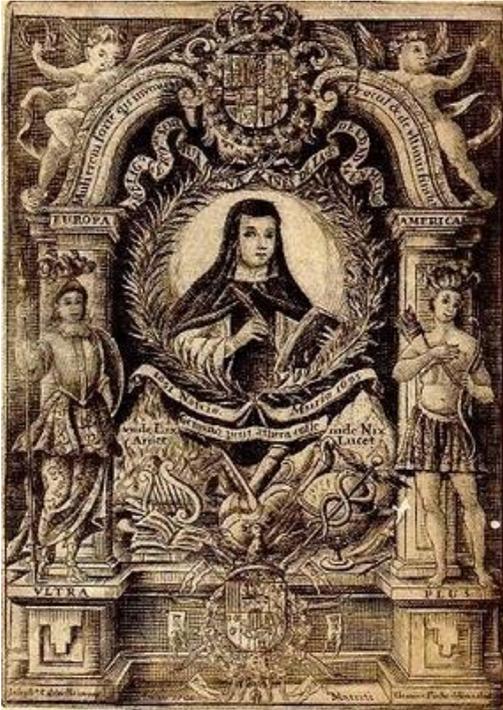


Figura 09 – Frontispício da edição Fama y Obras Posthuma (sic). (1700, Madrid). Disponível em: < <http://migre.me/uecbg> >. Acesso em 15 maio 2015.

## ANEXO E

O período colonial mexicano é datado entre 1521 a 1810.



Figura 10 – Imagem de México colonial. Fonte: Disponível em: <<http://migre.me/uects>>. Acesso em 15 maio 2015