



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

**O MITO DE FAETONTE EM PRIMERO SUEÑO DE SOR JUANA INÉS DE  
LA CRUZ: Alegoria e transgressão**

Vagner Luiz da Fonseca

Orientadora: Anna H. More

Brasília DF

2017



Vagner Luiz da Fonseca

**O MITO DE FAETONTE EM PRIMERO SUEÑO DE SOR JUANA INÉS DE  
LA CRUZ: Alegoria e transgressão**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Práticas Sociais do Departamento de Teoria Literária e Literaturas - TEL do Instituto de Letras da Universidade de Brasília - UnB, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre.

**Área de concentração:** Literatura

**Linha de Pesquisa:** Textualidades da leitura à escrita

**Orientadora:** Profa. Dra. Anna Herron More

Brasília DF

2017

Vagner Luiz da Fonseca

**O MITO DE FAETONTE EM PRIMERO SUEÑO DE SOR JUANA INÉS DE  
LA CRUZ: Alegoria e transgressão**

Banca examinadora

---

Prof. Dra. Anna Herron More – TEL/UnB

(Orientadora e Presidenta da Banca)

---

Prof. Dr. Gilson Charles dos Santos – LIP/UnB

(Membro Externo)

---

Prof. Dr. Erivelto da Rocha Carvalho – TEL/UnB

(Membro Interno)

---

Prof. Dr. José Luís Martinez Amaro – TEL/UnB

(Membro Suplente)

Dedico este trabalho aos meus familiares, amigos, professores, e a todos que de alguma forma acreditaram que fosse possível mais esta etapa.

## AGRADECIMENTOS

Palavras não são o suficiente para agradecer a todos aqueles que, de diferentes maneiras, contribuíram para que este trabalho chegasse à finalização, e acompanharam minha caminhada até este momento.

Agradeço aos meus pais, José Antônio da Fonseca e Maria de Lourdes da Fonseca, pelo maior presente que poderiam me dar: a vida.

Ao professor Erivelto Carvalho, por despertar em mim o interesse pelo tema desta pesquisa, e por mostrar aos seus alunos que é possível pesquisar.

Aos colegas do Poslit pela presença, pela ajuda quando faltava bibliografia e por não haver me deixado sozinho.

Aos professores doutores Gilson Charles dos Santos, Erivelto Carvalho e José Luís Martinez, pela aceitação do convite para comporem minha banca.

De modo especial às amigas Elizabete Barros de Sousa Lima e Maria Aline Andrade por serem incentivadoras e por contribuírem com a revisão do texto. Pelo carinho e pela paciência de sempre, e por me motivarem a seguir em frente.

São muitos os amigos que gostaria de mencionar, entretanto os chamarei amigos. Eles se reconhecerão nestas palavras e se lembrarão das minhas ausências e dos esforços que fizeram para estar comigo. A vocês minha eterna gratidão.

Finalmente, à minha orientadora, professora Anna Herron More, pelo acolhimento da proposta, pelo incentivo e pelo acompanhamento firme e humano no transcurso da pesquisa e pelo equilíbrio das orientações.

□ À CAPES pelo incentivo financeiro que possibilitou o desenvolvimento desta pesquisa.

*“Todo pasa y todo queda,  
pero lo nuestro es pasar,  
pasar haciendo caminos,  
caminos sobre el mar.  
Nunca perseguí la gloria,  
ni dejar en la memoria  
de los hombres mi canción;  
yo amo los mundos sutiles,  
ingrávidos y gentiles,  
como pompas de jabón.  
Me gusta verlos pintarse  
de sol y grana, volar  
bajo el cielo azul, temblar  
súbitamente y quebrarse...  
Nunca perseguí la gloria.  
Caminante, son tus huellas  
el camino y nada más;  
caminante, no hay camino,  
se hace camino al andar.  
Al andar se hace camino  
y al volver la vista atrás  
se ve la senda que nunca  
se ha de volver a pisar.  
Caminante no hay camino  
sino estelas en la mar [...]”*

*Antonio Machado*

## **RESUMO**

Primero sueño é o poema mais importante da poetisa mexicana Sor Juana Inés de la Cruz, devido à presença de elementos poéticos que dão maior expressão ao trabalho do que a outros que escreveu, e por elementos semânticos que tornam visível o contraste das idéias, reforçada pelos paradoxos contidos no poema. Esta dissertação examina o caráter intertextual que é o lema do trabalho da escritora, especialmente a interação entre sua poesia e a do poeta espanhol Luis de Gôngora. A pesquisa centra-se na desacralização do mito à medida que se move através da história e é incorporada às artes e pensamento de diversos períodos. Como consequência desta pesquisa, a dissertação se concentra em temas mitológicos à medida que são desenvolvidos no poema Primero sueño. Dialogando teoricamente com as reflexões de Octavio Paz e Alejandro Soriano Vallés sobre o trabalho de Sor Juana, bem como os estudos de Walter Benjamin, entre outros. Através deste diálogo, a dissertação argumenta que a chave interpretativa do texto de Sor Juana é o uso alegórico do mito de Faetonte em relação à construção do poema.

Palavras-chave: Sor Juana. Primero sueño. Mito. Alegoria. Intertextualidade. Metapoética.

## **ABSTRACT**

Primero sueño is the most important poem of the Mexican poet Sor Juana Ines de la Cruz, because of presence of poetic elements that give greater expression to the work than to others she wrote, and because of semantic elements that make visible the contrast of ideas, reinforced by the paradoxes contained in the poem. This dissertation examines the intertextual character that is the motto of the writer's work, especially the interaction between her poetry and that of the Spanish poet Luis de Góngora. The research focuses on the desacralization of myth as it moves through history and is incorporated into the arts and thought of the diverse periods. As a consequence of this research, the dissertation focuses on mythological themes as they are developed in the poem Primero sueño. It dialogues theoretically with Octavio Paz's and Alejandro Soriano Vallés' reflections on Sor Juana's work as well as Walter Benjamin's studies of, among others. Through this dialogue the dissertation argues that the interpretive key of the Sor Juana's text is allegorical use of the myth of Phaeton in relation to the construction of the poem.

Keywords: Sor Juana. Primero sueño. Myth. Allegory. Intertextuality. Metapoetics



## SUMÁRIO

<b>Introdução .....</b>	<b>11</b>
<b>1 Mito, transgressão e alegoria .....</b>	<b>22</b>
1.1 Mito, mitologias e seus percursos.....	23
1.2 Das narrativas míticas e seu funcionamento nas sociedades ancestrais .....	27
1.3 Mito ou literatura .....	34
1.4 Mito e literatura no século XVII – A poesia .....	39
1.5 O mito e alegoria .....	44
<b>2 Metamorfoses de Ovídio no século XVII .....</b>	<b>52</b>
2.1 Do mito na antiguidade grega ao ovidianos e a produção literária do século XVII..	53
2.2 Ovídio em <i>Primero sueño</i> de Sor Juana: Alegoria e intertextualidade .....	59
2.3 Traços poética entre Sor Juana e Luís de Gôngora .....	65
<b>3 Corpos transformados .....</b>	<b>71</b>
3.1 Dos corpos míticos ao mito dessacralizado em <i>Primero sueño</i> .....	72
3.2 Entre corpos transformados, corpos mortos e liberdade .....	81
3.3 De Ícaro a Faetonte em <i>Primero sueño</i> .....	91
3.4 A crítica sobre Faetonte no poema sorjuanino .....	98
3.5 Faetonte: uma nova leitura .....	101
<b>Conclusão .....</b>	<b>104</b>
<b>Referências .....</b>	<b>108</b>

## **Introdução**

Sor Juana Inés de la Cruz é um dos nomes mais importantes da poesia de língua espanhola do século XVII. Ela foi e continua sendo motivo de polêmicas no mundo, teológico, cultural, artístico e literário. Esteve envolvida com polêmicas na igreja devido ao seu caráter atrevido. Ela não tinha medo de escrever o que pensava, e o fazia com destreza. Sendo monja e poetisa, sua dedicação e seu amor às letras chamavam a atenção e seus escritos despertavam os interesses dos eruditos de sua época. Seu interesse precoce pelo conhecimento a levou a produzir poesias desde muito cedo. Na infância aprendeu as letras aos três anos de idade. Anos mais tarde, a língua latina em apenas vinte lições. Esteve na corte virreinal a serviço de Dona Leonor, marquesa de Mancera, período em que despertou a curiosidade dos frequentadores do ambiente cortesão.

O caráter libertador da produção da poetisa, que iremos apresentar no decorrer desta pesquisa, justifica a biografia que proporcionou a produção de romances, filmes, peças teatrais e, mais recentemente, uma série televisiva. Ademais, sua produção poética também é motivo de outras produções artísticas, como peças teatrais, espetáculos de dança, performances, filmes e documentários. Fruto de um contexto social que não privilegiava as mulheres, a escritora revela em sua escrita – marcada pela complexidade e as polêmicas, que evidenciam uma profunda afinidade com as ciências naturais, por tratar de assuntos, como política, religião e mitologia – uma diversidade de temas que não se restringem ao campo poético, mas também estão presentes nas cartas, nas peças teatrais, dentre outras produções.

Na tessitura textual sorjuanina o leitor desavisado pode se deparar com temas que vão do afã pelo saber à alusão a elementos astrológicos, arquitetônicos, assim como a temática profana, o amor humano, a rebeldia, os mistérios e os dogmas da religião. Tanto a condição feminina, quanto o papel de monja e poetisa, que exercia Sor Juana - e principalmente sua dedicação às letras e a sua produção literária -, revelam uma postura

ousada para os parâmetros sociais do século XVII marcadamente patriarcalista. Sor Juana Inés de la Cruz é considerada como grande intelectual<sup>1</sup> de seu tempo.

Um dos primeiros textos a fornecer uma leitura biográfica da vida da Décima Musa Mexicana, o *Aprobación Del Reverendissimo Padre Diego Calleja, de la Compañia de Jesus*, publicado em 1700 no livro *Fama y Obras posthumas del Fenix de Mexico, Decima Musa, Poetisa Americana, Sor Juana Ines de la Cruz*. Sobre a vida de Sor Juana, o padre Diego Calleja narra: "Quarenta e quatro anos, cinco meses, cinco dias e cinco horas, ilustraram sua duração de tempo a vida desta mulher, que nasceu no mundo a justificar, prodigiosa, a natureza das vaidades." (Calleja, 1700). A respeito do texto do jesuíta Paz (1983) argumenta que este é um dos dois textos básicos, junto com a famosa carta *Respuesta a Sor Filotéa de la Cruz*, para o entendimento do universo de Sor Juana, ou seja, estes documentos ajudam a elucidar questões importantes, quando na verdade o que se tem são muitas lacunas acerca da vida e obra da poetisa.

Seu trânsito pela corte virreinal da Nova Espanha (1644-1647)<sup>2</sup>, as relações com os marqueses de Mancera<sup>3</sup> e com os letrados mexicanos de sua época conferiam ao ambiente palaciano grande reputação, devido à precocidade intelectual da jovem, sua erudição e sua beleza<sup>4</sup>. Dessa forma, sua estada no palácio era vista como “uma

---

<sup>1</sup> - Em seu artigo *La lucha por libertad en Sor Juana Inés de la Cruz*, Marie-Cécile Bénassy-Berling, denota esse fervor pelo conhecimento em Sor Juana: "La poeta es más que una intelectual. Ella piensa que el uso de la inteligencia es la nobleza del ser humano, incluso si da pocos resultados y sirve más bien de tormento que de otra cosa. Ejercela es a la vez un derecho y un deber [...]" (BENASSY\_BERLING, 1941, p.104).

<sup>2</sup> - Conforme se pode observar, no texto introdutório do Sor Juana Inés de la Cruz: antologia poética, edição de José Miguel de Oviedo (2004). No referido texto o autor apresenta esta data como sendo o período em que Juana Inés de Asbaje, abrilhantou a corte de Antonio Sebastián de Toledo, marquês de Mancera, e sua esposa Leonor Carreto (a quem Sor Juana chamava em seus poemas com o nome de Laura).

<sup>3</sup> - Virreis de Nueva España, atual Cidade do México, de outubro de 1664 a novembro de 1673.

<sup>4</sup> - Em seu livro, *Juana Inés de la Cruz: ¿Hagiografía o autobiografía?*, Margô Glantz (2005), diz que a fama de Juana Inés aumentava na corte à proporção que seus feitos intelectuais causavam espanto. Era a preferida na corte da marquesa de Mancera. É justa a observação que faz Glantz quando argumenta que, "Borges não aceitaria as exagerações do Barroco e descartaria de entrada qualquer dos substantivos y qualificativos que para definir a Sor Juana Inés de la Cruz se usavam antes e agora com grande prodigalidade". (GLANTZ, 2005, p. 4). A autora pergunta como seria possível investigar uma escritora como Sor Juana Inés de la Cruz sem cair de bruços nessa figura paradigmática do barroco? e Ainda se não imitaríamos Diego Calleja, seu biógrafo, quando muito assombrado exclama: "Como fazer sem hipérboles verossímil [...] sua habilidade antes nunca vista?" (Calleja, 1700, apud Glantz, 2005, p. 4).

presença ideal para realçar ainda mais a refinada corte do virrei”, informa José Miguel de Oviedo (2004, p. 11 – tradução nossa).<sup>5</sup> Ao mesmo tempo, a corte teria em contrapartida propiciado a ela admiração e fama. Foi nesse espaço que Juana Inés viveu um dos episódios mais marcantes de sua vida, momento em que é interrogada por quarenta intelectuais da corte virreinal<sup>6</sup>.

Em 1667, Juana Inés encerra seu período na corte, ao ingressar na ordem das Carmelitas <sup>7</sup>Descalças, aí ficando por cerca de três meses. Ela não suportou a vida austera carmelitana<sup>8</sup>. Contudo, mesmo antes de sua vida conventual, que vai de 1669 até sua morte em 1695, é que possivelmente encontrou lugar menos austero para sua produção literária. Sua escrita, no muito das vezes, apresenta uma Sor Juana que não pede, mas que, ao contrário, reivindica a possibilidade de expressar-se, por meio de sua escrita, inclusive de poder escolher seus temas de estudo, como é observável na sua “*Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*”, documento que escreve em resposta à publicação de uma outra missiva, assinada por Sor Filotea de la Cruz, (PÉREZ-AMADOR ADAM, 2011, p. 20), que foi publicada junto à Carta Atenagórica, em Puebla, no final de novembro de 1690 (PAZ, 1998).

Em *Bibliografía y otras cuestiúnculas sojuaninas*, Margo Glantz (1995) comenta que, junto às preocupações pelas ideias religiosas, o fato do nascimento ilegítimo de Sor

---

<sup>5</sup> - “una presencia ideal para realzar más la ya refinada corte del virrey”. (OVIEDO, 2004, p. 11).

<sup>6</sup> - A respeito desse episódio, o jesuíta Diego Calleja (1700) comenta que o próprio virrei “el Señor Marques de Mancera” quis saber se a sabedoria de Juana Inés era infusa, adquirida, artifício, ou natural. Com a finalidade de averiguar a sabedoria da jovem teriam sido convocados cerca de quarenta homens, da Universidade e da Cidade do México, que eram estudiosos dos mais diversos assuntos.

<sup>7</sup> - “Nesse momento, justamente quando seu saber e talento conquistam a admiração dos doutos e cortesãos, adulada por ser linda e discreta, aos dezenove anos de idade entra no convento de San José de las Carmelitas Descalzas”, revela o poeta mexicano Otávio Paz(1998, p. 149). José Miguel Oviedo (2004), por sua vez, argumenta que como Sor Juana não menciona o motivo, que a fez abandonar o ambiente da corte, onde obteve tanto sucesso, fica aberta essa lacuna. O estudioso ainda especula que pudesse ser o desprezo ao “estilo frívolo da vida palaciana e uma repugnância às freqüentes intrigas internas para alcançar favores e privilégios” (OVIEDO, 2004, p. 13).

<sup>8</sup> - Otávio Paz (1998), discorre que Sor Juana teria abandonado o convento Carmelita, de acordo com informações de seus biógrafos católicos. Entretanto essa não seria uma informação verídica, pois, conforme o autor “não existe um único texto ou documento que prove essa suposição, salvo uma alusão, na verdade vaga, do padre Oviedo, o biógrafo de Nuñez de Miranda” (PAZ, 1998, p. 149).

Juana, suas relações com a corte virreinal e com o universo eclesiástico tem constituído largamente o foco dos recentes estudos sorjuaninos. Fontes biográficas dizem que, em San Miguel de Nepantla, aos doze dias do mês de novembro do ano de 1648, em uma fazenda próxima ao que hoje é a Cidade do México, nascia Juana Inés. No livro *Sor Juana Inés da la Cruz obra selecta*, Maria Dolores Bravo Arriaga (1994, p. 567) organiza uma cronologia em que marca esta data como sendo a do nascimento. Decidimos não explorar esta questão, uma vez que até quanto a data de nascimento Sor Juana se nos apresenta de forma controversa.

Em importante estudo intitulado *Humanismo y religión en Sor Juana Inés de la Cruz*, Marié-Cécile Benassy-Berling (1983) reconhece a importância do texto de Calleja, porém observa que o jesuíta erra na data de nascimento de Juana Inés. Ela argumenta que o dia 12 de novembro de 1651 não caiu numa sexta-feira. Outro erro que a autora expõe sobre o escrito do espanhol é o fato de que ele afirma que, "En edad de ocho años la llevaron sus Padres à Mexico, à que viviesse con vn abuelo suyo, donde cebò su ansia de saber en unos pocos libros, que hallò en su casa [...]" (CALLEJA, 1700). Sendo assim, apenas levantamos essa questão com o intuito de provocar também sobre a importância desses estudos.

A vida da autora foi marcada por polêmicas tanto na corte virreinal quanto no convento de São Jerônimo. Tal fato se evidencia no relato de quando a poetisa se atreveu a comentar o Sermão do Mandato do jesuíta português Antônio Vieira, proferido em Lisboa no ano de 1655, que acabou despertando na arquidiocese do México grande reboição, pelo teor de sua discordância em relação ao ponto de vista da teoria formulada por Vieira sobre a maior fineza de Cristo, conforme especula Paz (1998).

A crítica ao sermão de Vieira, na perspectiva de Paz (1998), ocasionou-lhe repreensão publicada no prólogo da Carta Atenagórica junto a outra missiva intitulada Carta de Sor Filotea de la Cruz. Filotea era, de acordo com Calleja, o Bispo de Puebla, Manuel Fernández de Santa Cruz<sup>9</sup>. No contexto em que vivia a monja mexicana, Paz (1998) discorre que a teologia servia como um disfarce para se fazer política, e que a

---

<sup>9</sup> - ADAM, Alberto Pérez Amador. (2011, p. 41).

carta de Sor Juana teria servido como uma provocação ao autoritarismo do arcebispo mexicano, incitada pelo bispo de Puebla.

Não foi um instrumento do bispo de Puebla. Foi sua aliada. Não sabemos se a ideia de humilhar Aguiar y Seijas por meio de uma crítica feminina a um sermão de seu admirado Vieira (...) -, foi de sóror Juana ou de Fernández de Santa Cruz; o que se pode dizer é que ela jamais teria escrito esse texto sem o apoio do bispo de Puebla – ele foi o destinatário da Carta, deu a aprovação eclesiástica para que fosse publicada, redigiu o prólogo e bancou a edição. (PAZ, 1998, p. 563)

Essa postura da poetisa, ao comentar o sermão do renomado orador português, é um dos principais indícios da verve crítica e questionadora de outras posturas eclesiásticas de sua época. Princípios estes que sempre despertaram a atenção da poetisa, e que estarão presentes em suas obras enquanto aspectos centrais. A presença dos personagens mitológicos em suas obras são marcas do caráter “profano” advindo da tradição literária da época, influenciadora da escrita de Sor Juana. A poesia de Luis de Gôngora e de Francisco de Quevedo estava marcada por essa temática. Bem como a de outros poetas espanhóis que se inspiraram em Ovídio e em outros poetas latinos. O viés mitológico, que permeia os textos da poetisa, vem no sentido de reafirmar a ação transgressora contida nos personagens das fábulas mitológicas, ao mesmo tempo em que servem para situá-la dentro da tradição.

Dessa forma, um dos poemas mais conhecidos de Sor Juana, *Primero sueño* (1692), aponta esse caráter transgressor que vem compondo a biografia da escritora, compondo-se de personagens mitológicos transgressores, que tanto a colocam dentro da tradição literária dos séculos XVI e XVII, como apontam dentro de sua escrita, e das imagens poéticas apresentadas, a relação com importantes escritores de sua época, como é o caso de Ovídio. Nessa poética, percebemos que a presença dos mitos, em especial, os mitos de Ícaro e Faetonte, despertam um caráter alegórico dentro da obra da autora, e são essenciais para a compreensão da obra como um todo, bem como para o projeto estético da ficcionista.

Em seu estudo *Mito e realidade*, Mircea Eliade menciona a obra de Evêmero (século III a. C.) como um dos limiares no que tange ao emprego da mitologia. "Evêmero acreditava haver descoberto a origem dos deuses: estes eram antigos reis divinizados" (ELIADE, 1972, p. 110). O autor ainda comenta que esta seria uma

maneira "racional" que permitiu conservar os deuses homéricos. Sendo assim, eles teriam agora algo de "realidade" de cunho histórico. Na visão de Eliade, esses mitos "representavam a reminiscência confusa, ou transfigurada pela imaginação, dos gestos dos reis primitivos" (1972, p. 110). A narrativa mitológica dotada de caráter religioso, sobrenatural, divino, passa a ser questionada com o nascimento da filosofia grega, que reconhece, no mundo, o poder e as forças da natureza, entretanto seu conteúdo resiste ao tempo. A magia e o poder dos deuses gregos, os tesouros contidos nas fábulas mitológicas ancestrais, os dons sobrenaturais concedidos à humanidade e encerrados nessas histórias se conservaram, principalmente pela proliferação de textos literários, que em todas as fases da humanidade foram construídos e entretidos por alusão ou referência a personagens mitológicos. A crítica da filosofia grega aos mitos não os reduziu ou conduziu, de fato, à condenação e ao desaparecimento, contudo abriu para as narrativas mitológicas novas portas pelas quais histórias ancestrais continuam a iluminar o pensamento contemporâneo.

Em sua obra *Los dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*, Jean Seznec (1983) argumenta que a sobrevivência dos deuses e das fábulas mitológicas, no período medieval, foram possíveis devido ao amparo de tais interpretações. Estas eram feitas até mesmo pelos ancestrais, ou seja, na antiguidade grega. "Os gregos acabaram agregando a mitologia, à "crônica do mundo", à física, e à moral" (SEZNEC, 1983, p. 12 - tradução nossa). Sendo assim, essas narrativas se livrariam do esquecimento e resistiriam às investidas de seus opositores.

Seznec (1983) faz um longo traçado do percurso das narrativas mitológicas, destacando como foram incorporadas, transformadas e entendidas pela sociedade europeia, do período medieval ao renascimento. Ainda consta nessa obra a diferença de comportamento social e religioso frente ao conteúdo das fábulas mitológicas em ambos os períodos, e as distintas significações para a humanidade. Para Seznec (1983) as sociedades ancestrais desconheciam suas origens mais distantes e sua formação cultural, dessa forma também lhe escaparam como foram construídas suas lendas. O autor fala que no conjunto das fábulas mitológicas estão contidos "sistemas contraditórios que se confrontam" (SEZNEC, 1983, p. 12).

Seznec (1983) perpassa pelos vários estágios da evolução e da produção do conhecimento humano, que conservaram de uma ou de outra forma os conteúdos das fábulas mitológicas, e de como a religião, a filosofia e as artes se apropriaram destes conteúdos, garantindo sua sobrevivência. Tais conteúdos, inclusive, não só durante o período medieval, mas também renascentista, foram alvos de discussões e críticas por parte da teologia católica, entretanto muitos dos componentes mitológicos foram conservados principalmente através de trabalhos de clérigos que se propuseram a debater o assunto. Por outro lado, parte significativa da herança mitológica chega a ser incorporada à cultura cristã, de forma a atender interesses próprios da igreja católica, fundamentalmente quando esta se vale das narrativas míticas para retirar delas exemplificações de conduta moral (p.79).

Na perspectiva de Seznec o período medieval, embora conservando certos aspectos da tradição mitológica, acabou por dar-lhe matizes que a tornavam irreconhecíveis. Contudo, o renascimento resgata a tradição clássica das narrativas mitológicas. Ovídio ganha grande relevância durante a época renascentista, entretanto, adverte Seznec: os primeiros autores a tratarem das temáticas ovidianas o faziam sob a influência de leituras medievais que traziam um Ovídio moralizado. O autor ainda destaca que poetas como Virgílio e Ovídio eram fontes importantes para a cultura renascentista. As obras destes autores eram como bíblias profanas que influenciavam o pensamento dos eruditos (p.185).

No século XVI abundaram por toda a Europa, e em especial Itália e Espanha, traduções da obra de Ovídio, que acabaram por contribuir de forma preeminente às produções artísticas e literárias futuras, ainda que, uma vez que a igreja havia condenado o uso da alegoria. Seznec (1983) argumenta que a "crise da Contrarreforma trouxe à luz a incompatibilidade entre o espírito pagão e a moral cristã" (p. 223). Ele aponta para o fato de que nesse ínterim os eruditos renascentistas, sempre incomodados com essa questão, retomam as tentativas de reconciliação entre esses elementos, aparentemente, irreconciliáveis. Sem embargo, a própria igreja encontrou na mitologia recursos para atacar os reformistas. Na literatura espanhola, autores como Lope de Vega, Francisco de Quevedo, Luis de Gôngora, dentre tantos outros, incorporam o material mitológico em suas produções literárias. Nessa tradição é que Sor Juna Inés de

la Cruz compõe seu poema mais conhecido, *Primero sueño* (1692), que, conforme aparece em sua primeira edição, “que así intitulo y compuso la Madre Juana Inés de la Cruz imitando a Gôngora.” (PAZ, 1998, p.500).

*Primero sueño*, poema mais extenso de Sor Juana, conta com 975 versos, oferecendo-nos uma escrita particularmente densa e eloquente, quanto a seus matizes metafóricos e vastidão dos temas que figuram em seus versos. A leitura do texto sorjuanino requer, ao menos, algum conhecimento prévio de história, de mitologia clássica. Esta última esteve fortemente presente, como linguagem poética em grandes autores dos séculos XVI e XVII.

O poema começa com a imagem de uma “sombra piramidal” que revela a chegada da noite, e como essa domina os espaços terrestres, pretendendo até mesmo dominar e escurecer o espaço celeste. Entretanto, as luzes refletidas pelos astros celestiais impedem o domínio da sombra noturna. Seguindo essa passagem, os seres noturnos vão compondo o cenário narrativo do poema, geralmente evocados por meio da alusão de seu surgimento, conforme apresentados nas fábulas mitológicas. Trata-se de personagens transgressores, como Nictímene, las hijas de Minias, Ascáfalo, Almone, Acteón, Ícaro, Faetonte. Estes veem seus corpos transformados por intermédio da ação de alguma divindade que foi desrespeitada. São personagens cujo fato da transformação se veem punidos e obrigados a passar pelo constrangimento da transmutação que lhes fora imposta, ao mesmo tempo em que a consequência do processo metamórfico é o afastamento do convívio social do qual esses personagens da fábula mítica, presentes no poema, desfrutavam.

Em seguida é apresentado “o dormir humano”. É narrado como o corpo e seus órgãos se encontram em face do sono, e como, de maneira fisiológica, o sonho é produzido pelas reações químicas do processo digestivo. Estando o corpo em estado de sono, abre espaço para o ponto central do poema: a viagem intelectual empreendida pela alma, que, de uma só vez, pretende alcançar o conhecimento de todas as coisas. Essa é a primeira investida da alma, que resulta em fracasso. Segue a narrativa com a insistente busca pelo conhecimento. Dessa vez, ela busca, passo a passo, a compreensão de todas as coisas criadas, ainda assim se vê impossibilitada de compreender coisas aparentemente simples, como uma fonte de águas cristalinas e a beleza da composição

de uma flor. Ocorre outro fracasso. Então ocorre a alusão alegórica de Faetonte, que relacionamos ao fazer poético em *Primero sueño*. A narrativa termina com a chegada do dia, com a imagem do mundo iluminado.

A partir da perspectiva benjaminiana (2013), entendemos a alegoria como mecanismo de construção e interpretação literária esvaziada de significados, em que o alegorista não nos oferece um significado pronto, mas nos apresenta a ambiguidade como possibilidade na construção de sentidos. Autores, como Octávio Paz (1998) e Alejandro Soriano Vallès (2000), já realizaram trabalhos os quais se valem da interpretação alegórica para discorrer sobre o personagem Faetonte. Cada um, a seu modo, apresenta conclusões distintas, entretanto, convergem na leitura de fracasso evocada pela presença do personagem, atribuindo seu fracasso ao fracasso pessoal da escritora. Por sua vez, o que pretendemos com essa pesquisa é apresentar uma leitura divergente do mito de Faetonte em *Primero sueño*. Nosso ponto de partida é compreender o personagem como alegoria do fazer poético, ou seja, o poema falando de seu próprio processo de escrita.

Nesse sentido buscamos entender o personagem da fábula mitológica em seu emprego alegórico, extrapolando a possibilidade de representação simbólica da autora do poema, não aproximando seu fracasso a um possível fracasso da poetisa mexicana, mas ultrapassando essa camada de sentido, e abrindo possibilidades para a escritura se inscrever no tempo, esvaziada de sentido, podendo ser apenas uma metáfora do próprio fazer poético. Walter Benjamin ajuda a refletir sobre o assunto, destacando que:

a alegoria não está livre de uma dialética correspondente, e a calma contemplativa com que ela mergulha no abismo, que separa o Ser visual e a Significação, nada tem de auto-suficiência desinteressada que caracteriza intenção significativa, e com a qual ela tem afinidades aparentes.” (BENJAMIN, 1984, p. 187-188).

Dessa maneira, a alegoria consiste numa espécie de configuração de uma forma de síntese da imaginação dialética<sup>10</sup>. Na concepção de Benjamin, a alegoria é um

---

<sup>10</sup> 1- Por imaginação dialética Benjamin entende o processo de produção de imagens dialéticas, essas como compreendidas sob uma forma cristalizada. A imagem dialética concentra numa imagem estática, imóvel, o dinamismo de que se constitui o pensamento (BENJAMIN, 1994, p. 231). Vale ressaltar, contudo, que a imagem dialética só pode ser capturada sob o ponto de vista da história; sendo a captação

elemento revelador de novas possibilidades na esfera da significação, ao contrário de seu emprego clássico que insiste no emprego da alegoria como um “dizer outro”. Por outro lado, essa temática abordada por Benjamin é exposta ao lado da idéia de símbolo, que para ele é aquilo que “recebe o sentido em seu interior oculto e por assim dizer, verdejante.” (BENJAMIN, 1984, p. 187-188). Ou seja, o símbolo apresenta um fundo escuro e enigmático impossível de ser conhecido, ou que pelo menos leva a uma outra dimensão, própria ao entrecruzamento do espaço e tempo sagrados. E nessa imbricação entre esse espaço e tempo sagrado (míticos) tem lugar o nascimento do esforço interpretativo da alegoria.

O poema de Sor Juana está situado em um momento histórico intitulado pela crítica literária como seiscentista, e apresenta, nesse sentido, uma concepção distinta da arte clássica, em que a imagem da realidade é transferida para uma forma simplificada. Conforme observa Arnold Hauser (2003, p. 448), a homogeneidade desse tipo de arte “era meramente uma espécie de consciência lógica, e a totalidade em suas obras nada mais do que um agregado e a soma total dos detalhes, em que os diferentes componentes ainda eram claramente reconhecíveis”. O Barroco apresenta uma posição diferente desta, em que a arte não era bem estruturada, inscrita sob uma forma única e delimitada. Ela apresenta uma visão de mundo que vai do dinâmico e acidental ao contingente, estando sempre aberta, em um sentido de inacabado, imperfeita, transmitindo certa sensação de tumulto, confusão e morte. Talvez seja a linguagem o elemento fundamental da vida humana mais capaz de expressar essas imagens. É dessa forma, assim como a concepção benjaminiana de alegoria, que esta pesquisa encontra seu cerne não em uma visão simplificadora da obra, em que se torna imagem dos atos de sua criadora, mas se reveste do próprio elemento poemático para se inscrever enquanto movimento ambíguo, de possibilidades variadas de interpretação.

Nesse ensaio, no primeiro capítulo, intitulado *Mito, transgressão e alegoria*, abordamos algumas teorias críticas que refletem acerca do conceito de mito. A

---

das tensões presentes no pensamento ela não é dada empiricamente, mas construída – por meio da qual se torna um objeto histórico (BOLLE, 2000).

preocupação é relacionar a narrativa mítica com o sentido de transgressão. Também se verificou a presença desses mitos em outras obras literárias do período, dando ênfase à literatura do século XVII, bem como se estabeleceu uma relação com a alegoria, componente essencial de interpretação de *Primeiro Sueño*.

No segundo capítulo, cujo título é *Metamorfoses de Ovídio no século XVII*, apresentamos as relações existentes entre a literatura ovidiana, gongorina e sorjuanina, por intermédio da observação e análise de elementos culturais, e históricos e literários da tradição literária dos séculos XVI e XVII. Busca-se compreender como Gôngora e Sor Juana se apropriam do texto ovidiano, bem como as relações existentes entre o poeta cordobês e a poetisa mexicana.

No terceiro capítulo, intitulado *Corpos transformados*, desenvolvemos a análise da obra *Primero sueño* partindo do entendimento da teoria alegórica de Walter Benjamin. Nossa análise apresenta uma leitura do mito de Faetonte como alegoria da escrita poética do poema de Sor Juana, contrapondo as leituras recorrentes que insistem na simples ideia de Faetonte como símbolo do fracasso e como representação da própria autora.

Desta maneira, nossa pesquisa apresenta uma preocupação em argumentar sobre a possibilidade de uma leitura, dessa alegoria, que leve ao entendimento da alegoria de Faetonte relacionando-o com o trabalho exigente da escrita de *Primero Sueño*. As leituras apresentadas nessa pesquisa projetam sobre a alegoria de Faetonte um olhar para o exterior do poema, ou seja, essa alegoria estaria completamente voltada para a própria poetisa. Questionamos essa postura procurando entender o personagem alegórico de Faetonte como o sentido do fazer poético e escritural de *Primero Sueño*.

## CAPÍTULO 1 - Mito, transgressão e alegoria

*“O mito é o nada que é tudo  
O mesmo sol que abre os céus  
É um mito brilhante e mudo -  
O corpo morto de Deus,  
Vivo e desnudo.”*

*(autor desconhecido)*

## 1.1 Mito, mitologias e seus percursos

O homem desde o princípio, sempre sentiu a necessidade de contar histórias. No início da humanidade os mitos eram essas histórias. Por meio do mito o homem parece haver encontrado uma maneira de encontrar-se na natureza, com os outros homens e consigo mesmo. As mitologias conservam para nós a natureza trágica das coisas e da existência humana. De acordo com Marcel Detiene (1992), a mitologia anda por todos os lados, invadindo as gramáticas, entrando pela língua em forma de metáfora, derramando-se pela sintaxe.<sup>11</sup> No livro *O mito do eterno retorno* Mircea Eliade, ao falar dos mitos, expõe que eles

preservam e transmitem os paradigmas, os modelos exemplares, para todas as atividades responsáveis a que o homem se dedica. Em razão desses modelos paradigmáticos, revelados ao homem em tempos míticos, o Cosmos e a sociedade são regenerados de maneira periódica. (ELIADADE, 1954, p.9).

Ou seja, é possível dizer que o mito presente nas narrativas das sociedades ancestrais, e a atualização de sua narrativa, possibilitava a percepção das mudanças no comportamento social dessas comunidades. Na perspectiva sacralizante do autor, pode-se inferir que essas mudanças paradigmáticas se dão de modo, intrinsecamente, tradicional em um tempo em que o homem, por intermédio das justificativas sobrenaturais, podia compreender o universo do qual fazia parte. Entretanto, nem sempre o homem falou a linguagem sagrada dos mitos. Ele rompe com o caráter primevo dessas narrativas. Decherme (1905) (apud, DETIENE, 1992, p. 37) expõe que ao deixar de falar a língua mitológica, para gregos, sua “concepção de divindade não se difere essencialmente da nossa”.

O mito sacralizado primitivo carrega em si duas potências, o logos - formulador de juízo, e o mythos – o si da coisa, seu lado irracional, aparentado à arte – (GRIMAL, 1953, p. 8-9). Contudo, que é o mito? Para Hans Blumenberg (2003, p. 191), “o mito fundamental não é algo dado simplesmente de antemão, senão o que se vê que permanece ao final e que pode satisfazer às distintas recepções e expectativas”. Em seu artigo *Hans Blumenberg: mito, metáfora absoluta y filosofía política*, Antonio Rivera García comenta que o mais instigante para o ser humano moderno e contemporâneo, em

---

<sup>11</sup> - DETIENE, 1992, p.33.

relação ao mito, está na significação, em que o mito seria algo explicável, apesar de não podê-lo definir. (RIVERA GARCÍA, 2010).

Pierre Grimal explica que a palavra grega ( $\mu\tilde{\nu}\theta\omicron\varsigma$ ) - *mythos*- usada para designar o vocábulo mito podia ser aplicada a "qualquer história narrada, seja o assunto de uma tragédia ou a intriga de uma comédia, seja uma fábula de Esopo." (GRIMAL, 1973, p. 8). Antes que essas histórias, no mundo grego, tivessem seu registro materializado pela escrita, as comunidades gregas se encontravam permeadas por essas narrativas, as quais, até então, eram orais. O cenário das crenças no mundo grego era povoado por enorme quantidade de deuses e outros seres de aspectos sobrenaturais, ou ao menos fantasiosos. Eram esses elementos que formavam a mitologia<sup>12</sup> grega que Pierre Grimal (1953) denomina como "conjunto de relatos maravilhosos e de lendas de todo tipo, cujos textos e monumentos figurados nos mostram que sua ocorrência se deu nos países de língua grega, entre o século IX ou VIII antes de nossa era, [...]" (p.7). Jean Pierre Vernant (1973), em *Mito e pensamento entre os gregos*, apresenta a civilização grega dessa época, como sendo excepcionalmente de caráter oral. A educação era caracterizada "pela transmissão dos cantos poéticos, com acompanhamento musical, de geração em geração." (p. 478). O autor ainda destaca que:

Assim é armazenado, nas vastas composições épicas, o conjunto do saber, as narrativas lendárias que funcionavam como memória coletiva e enciclopédia de conhecimentos comuns. É nesses cantos que se encontra consignado tudo o que o grego deve saber acerca do homem e do seu passado - as façanhas dos heróis de outrora -, acerca dos deuses, das suas famílias, das suas genealogias acerca do mundo, da sua figura e das suas origens. (VERNANT, 1973, p. 478).

Por volta dos séculos VI e V a.C, na Grécia Antiga, começa a emergir a pessoa do filósofo, que aparece pela primeira vez na comunidade jônica de mileto, mesmo antes que a palavra filósofo fosse empregada, e ainda, que Tales, Anaximandro e Anaxímenes pudessem ser de fato considerados e reconhecidos por este nome. Ocorre, porém, que esses três homens inauguram no cenário grego o surgimento do pensamento racional. Jean Pierre Vernant cita John Burnet que diz: "os filósofos jônios abriram a via que a ciência, desde então, só fez seguir" (BURNET, 1919, apud VERNANT, 1973, p. 476.) Quanto ao termo *philosophos* (filósofo), Vernant (1973) o atribui a Heráclito no

---

<sup>12</sup> - Pierre Grimal (1953, p.7).

século VI, e discorre que é em Platão e Aristóteles que o termo ganha "direito de cidadania". Todavia, que implicação isso teria para o contexto das narrativas de cunho mitológico? Acontece que, antes dos filósofos, o Mythólogo, narrador de fábulas e das histórias contadas pelas avós, conservava em seu ofício o poder de perpetuar a tradição.

O discurso racional dos gregos passara, então, a apartar-se do universo das narrativas mitológicas como uma forma de saber. Se antes *mythos* e *logos* tinham o mesmo significado, com a nova forma de pensamento ocorre uma distinção entre os termos. Danilo Marcondes (1997) em *Iniciação à história da filosofia: dos pré-socráticos a Wittgenstein*, explica que *logos*, conforme encontrado em Heráclito de Éfeso, denota discurso, opondo-se a *mythos*, que ele define como "narrativa de caráter poético que recorre aos deuses e ao mistério na descrição do real". (p.26). Para ele:

O logos é fundamentalmente uma explicação, que as razões são dadas. É nesse sentido que o discurso dos primeiros filósofos, que explica o real por meio de causas naturais, é um logos. Essas razões são frutos não de uma inspiração ou de uma revelação, mas simplesmente do pensamento humano aplicado ao entendimento da natureza. O logos é, portanto, o discurso racional, argumentativo, em que as explicações são justificadas e estão sujeitas à crítica e à discussão. (Daí deriva, por exemplo, o nosso termo 'lógica'. Porém o próprio Heráclito caracteriza a realidade como tendo um logos, ou seja, uma racionalidade [...] que seria capitada pela razão humana. Portanto, um dos pressupostos básicos da visão dos primeiros filósofos é a correspondência entre a razão humana e a racionalidade do real, o que tornaria possível um discurso racional sobre o real. (MARCONDES, 1997, p. 26).

Tomás Mendonça da Silva Prado (2014, p. 43) lembra que para Heráclito o logos "é o-que-é com". Para ele trata-se do "espaço definido essencialmente como ser-com que na linguagem é ainda traçado." Com essa mudança de paradigma do pensamento no seio da civilização grega, os mitos que compunham, em especial, a Teogonia de Hesíodo, que apresenta uma proposta de origem do mundo e uma genealogia dos deuses, ou as obras homéricas, passam a ser questionados, principalmente pela notoriedade de atributos humanos, que são identificados nos personagens míticos, em especial as próprias características dos deuses do Olimpo. Ao conjunto de pensamento contido da obra do poeta grego era visível a oposição dos filósofos. Sobre essa contraposição, Vernant (1973) discorre: "Se as realidades naturais apresentam uma ordem regular não pode ser porque, um belo dia, o deus soberano, ao fim dos seus combates, impôs-se às outras divindades como um monarca que reparte em

seu reino os encargos, as funções, os domínios." (p. 479). Vernant ainda acrescenta que para esses filósofos milésios (de Mileto) a ordem deveria ser pensada, de modo que fosse inteligível, como sendo "uma lei imanente à natureza e presidindo, desde a sua origem, à sua ordenação." (p. 479).

Com o trabalho desses filósofos que procuravam, de acordo com Vernant (1973), formas racionais de compreensão do universo, as narrativas míticas, matizadas por elementos sobrenaturais, passam a dividir a cena no mundo grego, com um novo conjunto de saberes. O caráter sagrado que envolvia o mundo grego passa a ser entendido e enxergado a partir da natureza das coisas – da *phýsis*. "É a força da *phýsis*, em sua permanência e na diversidade de suas manifestações, que toma o lugar dos antigos deuses; pelo poder de vida e princípio de ordem que encobre, ela assume todos os caracteres do divino." (VERNANT, 1973, p. 479). Os fenômenos naturais, que antes eram resultados das ações sobrenaturais, das vontades dos deuses, tornam-se analisáveis desde uma perspectiva diferente. Conforme o autor, o aparato mitológico, as antigas teogonias que estavam atreladas à soberania dos gregos, agora se encontram confrontados pela estranheza do pensamento dos filósofos que começam a enxergar as relações da cidade-estado a partir de uma perspectiva política. O mundo grego passa a ser visto a partir do aspecto social.

A forma de um cosmo circular, centrado na ágora, a praça pública onde, semelhante a todos os outros, cada cidadão obedecendo e comandado alternadamente, deverá ocupar e ceder todas as posições simétricas que compõe o espaço cívico, seguindo sucessivamente a ordem do tempo. (VERNANT, 1973, p. 480)

Para o autor eis aí "a imagem de um mundo social regulamentado pela isonomia, a igualdade em relação à lei que, encontramos em Anaximandro, projetada no universo físico." (VERNANT, 1973, p. 480). A realidade do grego, antes entendida pelo viés teogônico-sagrado, agora dá lugar às percepções das relações políticas no seio da cidade-estado. Antes dessas transformações impostas por essas rupturas de paradigmas, o homem se via integrado ao cosmos, conforme explica o autor: "em sua presença num cosmos repleto de deuses, o homem grego não se separa, como se fossem dois domínios opostos, o natural e o sobrenatural. Estes permanecem intrinsecamente ligados um aos outros" (VERNANT, 2006, p. 5).

Entretanto, tal ruptura com a mitologia, como forma de justificar e compreender o mundo, é motivo de abalo para os mitos em sua forma, antes elementar para a vida grega. Tal como apareciam na Teogonia de Hesíodo e na obra de Homero, não constitui fundamento para que houvesse desaparecimento da mitologia. Sem embargo, revela a evolução engendrada no cerne intelectual da sociedade grega que renova seu modo de existir e de compreender o cosmos. A ruptura com a mitologia enquanto pensamento é evidente. O pensamento racional surgido em Mileto divide o cenário com novos sistemas filosóficos que, cada vez mais, fortalecem essa ruptura, "o pensamento racional engaja-se, sistema após sistema, em uma dialética cujo movimento gera a história da filosofia grega." (VERNANT, 1973, p.484).

## **1.2 Das narrativas míticas e seu funcionamento nas sociedades ancestrais**

Gabriele Cornelli (2007) apresenta as relações entre o desenvolvimento intelectual do filósofo e a alegoria da caverna platônica. O vocábulo grego *katábasis*, conforme se pode observar, no estudo *La katábasis como categoría mítica en el mundo greco-latino*, de Roberto Morales Harley (2012), significa um movimento de descida ao Hades, presente não apenas nas tradições gregas. Cornelli, em seu trabalho, procura demonstrar que a alegoria de Platão demonstra um confronto com "tradições da *katábasis* que utilizavam a caverna como o lugar da iniciação e da sabedoria. O autor propõe que o filósofo grego em seu mito da caverna ultrapassa a "reverência" ao saber dos gregos. Para ele, quando Platão propõe o movimento contrário, o de *anábasis* (subida) - a saída da caverna, o filósofo desmascararia o teatro, a enganação. Em seu entendimento no movimento inverso, "à *katábasis* do ponto de vista gnosiológico: a verdade está na subida, não na descida." (CORNELLI, 2007). O professor sugere a caverna como um lugar político, espaço contíguo, que:

uma contínua *katábasis* e *anábasis*, rituais da construção de uma pólis bela, porque justa e boa, de uma *kallípolis*, que é o grande objetivo ético e político de Platão. Mas a verdade parece ser ainda, de alguma forma, resultado de um frequentar de sombras e cavernas; e o filósofo, de alguma forma, ainda amante de verdades que somente nas sombras é possível encontrar. (CORNELLI, 2007).

A explanação de Cornelli oferece uma visão específica do texto platônico. A preocupação com a verdade e com a revisitação ao mundo das sombras parecem constituir parte do labor dos filósofos, ou dos amantes do conhecimento, como Sor Juana, que procuram sempre no saber suas verdades. A alegoria da caverna de Platão aponta o seguinte: no diálogo entre Sócrates e Glauco, o primeiro interpela o outro narrando uma série de fatos partindo do exemplo de homens que viviam numa morada subterrânea em formato de caverna. Estes homens estavam aí desde a infância com os corpos atados sem poder movimentar as pernas e o pescoço. Por detrás deles, estava, à entrada da caverna, um muro que os impedia de ver o que se passava do lado de fora. Dentro da caverna, num ponto mais alto, um fogo lhes fornecia alguma claridade, e entre o fogo e o muro havia um caminho por onde pessoas transitavam carregando todo o tipo de objetos, estátuas, figura de animais, pedra, dentre outras coisas. Enquanto passavam por ali em silêncio ou falando alguma coisa, devido à luz daquele fogo, sombras daqueles objetos por sobre o muro eram projetadas na parede do fundo da caverna. Essa era a única realidade daqueles homens. Esses homens aprisionados a essa realidade estavam condenados a ficar ali imóveis, sequer moviam a cabeça ou viam a própria sombra ou mesmo seus vizinhos. Sócrates ainda diz que, naquelas condições, aqueles seres humanos não poderiam considerar nada real, além das imagens projetadas e dos ruídos que um ou outro passante emitia. (PLATÃO, 1956).

O filósofo então apresenta outra inquietação: se um daqueles homens saindo do aprisionamento, ao deparar-se com a nova realidade, percebendo-a teria um grande sofrimento, e ainda, saindo da caverna, poderia contemplar todas as coisas, mas observa que, se fosse interrogado sobre o que elas eram, aquele homem teria um enorme embaraço e pensaria que as imagens do fundo da caverna eram mais reais do que aquilo que ele pode ver agora. Pelo discurso Sócrates retira aquele homem do interior da caverna, ainda que a luz de início o ofuscasse, o confundisse.

O filósofo usa a imagem de um caminho íngreme, montanhoso, o da saída da caverna para a luz. Essa imagem do caminho pode ser de grande importância para significar os esforços humanos para a libertação da caverna interior e individual de cada um. Saindo da caverna, era preciso habituar-se à nova realidade para que as coisas do

alto pudessem ser vistas. Depois disso ele poderia raciocinar sobre o sol e sobre as coisas do mundo visível.

Tal contemplação, de acordo com Sócrates, geraria naquele homem a capacidade de chegar às conclusões sobre as coisas, mas o filósofo argumenta que se o homem, lembrando de sua antiga realidade, não queresia mais viver ali, suportaria qualquer provação para não viver mais naquela realidade, mas se voltando à caverna e considerando como se davam as relações quanto à percepção daquelas imagens, o homem, conhecedor da nova realidade, encontraria em seus ex-companheiros a zombaria e o descrédito. O filósofo acrescenta que, se aqueles homens fossem desatados, se alguém tentasse retirá-los para a luz, aqueles prisioneiros poderiam até mesmo agarrá-lo e executá-lo.

A alegoria da caverna de Platão soa como um convite para olhar para além das sombras projetadas no interior da gruta. Se numa esfera sentimental, no que toca às relações pessoais, - com o mito da caverna - o filósofo grego adverte para a necessidade de mirar além das coisas a que se está acostumado. Ao final do diálogo, Sócrates discorre que é preciso entender essa alegoria; aquele mundo apreendido pela vista aprisionada deve ser assimilado: " Agora, meu caro Glauco, é preciso aplicar, ponto por ponto, esta imagem ao que dissemos atrás e comparar o mundo que nos cerca com a vida da prisão na caverna, e a luz do fogo que a ilumina com a força do Sol. " (PLATÃO, 1997, p. 270). Com relação à subida e a contemplação das coisas existentes no alto (coisas do mundo sensível), o filósofo trata como a ascensão da alma ao mundo do inteligível, mundo que, em sua concepção, é possível encontrar tudo que é reto e belo, onde se encontra a ideia do "Bem": "No mundo visível, ela engendrou a luz e a soberana da luz; no mundo inteligível, é ela que é soberana e dispensa a verdade e a inteligência; e é preciso vê-la para se comportar com sabedoria na vida particular e na vida pública." (PLATÃO, 1997, p. 270).

Esse texto de Platão é comumente interpretado como representação do dualismo metafísico platônico. O dualismo deste filósofo consiste na questão do mundo como duplo e do homem também como esse duplo. O homem do interior da caverna não tem a liberdade para enxergar outras imagens senão sombras, nem podia escutar outros sons que não fossem os dos transeuntes que por ali passavam. O mundo da caverna

representa o mundo das visões limitadas e deformadas pela opacidade do interior da gruta. A natureza de seu conhecimento não é outra senão essa. A metáfora do mito da caverna enuncia uma das principais alegorias do ser no mundo, a constante busca do sujeito pelo conhecimento, e o deslocamento de olhar diante do mundo que esse espaço desconhecido propicia no retorno. Para André Simha (2009, p. 30), “a filosofia de Platão é assim, por seu intuito constante, a orientação da vida pelo pensamento, e essa orientação que privilegia a forma mais alta de intelecção regula o olhar sobre as formas.”.

O mito em Platão, “o mito da caverna”, trata-se do mito alegorizado, conforme será exposto a seguir na abordagem do mito e da alegoria. Grimal (1982) expõe que na tradição grega, algumas gerações encontraram em Homero o "educador por excelência". (p. 103). Conforme o estudioso, Platão procurou estabelecer uma quebra de paradigma dessa tradição e dos seus respectivos métodos, por classificar o mito e os poetas como degeneradores do pensamento, pretendendo até mesmo a expulsão dos poetas da "cidade ideal", pois "as 'verdades' que formulam dirigem-se às paixões e ao coração." (p. 103). Contudo, os poetas eram lidos, e a "iniciação aos mitos" continuou ocorrendo como um exercício primário às crianças, até o fim da Antiguidade, sem que Platão de fato houvesse vencido (1982, p. 103).

Izabela Bocayuva, em *A segunda navegação: um estudo sobre a relação entre mythos e logos em Platão*, diz que o cerne do problema para o Platão consiste na “recepção da poesia por parte do cidadão comum que já não estaria à altura da verdade do mythos, bem como há problema também com a realização de uma poesia que já não estaria à altura da verdade simplesmente autêntica. (BOCAYUVA, 2010, p. 15). Ao tratar das relações do mito nas sociedades antigas, Jean-Pierre Vernant (1973) expõe que o princípio *mythos* e *logos* não se contrapunha ao afastamento entre o pensar mítico e o lógico, pois só ocorre entre os séculos VIII e IV a.C. Mircea Eliade (1972) afirma que Xenófanes teria sido o primeiro a fazer críticas e rechaçar as concepções mitológicas empregadas por Homero e Hesíodo. Este filósofo grego considerava que "um Deus verdadeiro jamais poderia ser concebido como injusto, vingativo, adúltero, ciumento" (XENÓFANES, 480 a.C., apud BRANDÃO, 1986, p. 27). E ainda reforça: "No dizer de Homero e Hesíodo os deuses fazem tudo quanto os homens considerariam

vergonhoso: adultério, roubo, trapaças mútuas." Brandão acrescenta: "Repele a concepção de que os deuses tenham tido um princípio e se semelhem aos homens: 'Mas os mortais acreditam que os deuses nasceram, que usam indumentária e que, como ele, têm uma linguagem e um corpo'" (1986, p. 27-28).

Observa-se que o filósofo começa a reparar a proximidade dos deuses gregos quanto às características próprias do ser humano. Logo dessas aproximações, os gregos passaram a distanciar-se do *mythos* e de sua acepção religiosa e metafísica. O *logos*, então, passa a representar a palavra escrita, "a organização do discurso escrito é paralela a uma análise mais cerrada, um ordenamento mais estrito da matéria conceitual" (VERNANT, 1992, p.173). O autor também afirma: "Na e pela literatura escrita instaura-se esse tipo de discurso onde o *logos* não é mais somente palavra como o *mythos*, onde ele assumiu o valor de racionalidade demonstrativa e se contrapõe, nesse plano, tanto pela forma quanto pelo fundo, à palavra *mythos*" (VERNANT, 1992, p.174).

Junito de Sousa Brandão (1986), em seu trabalho *Mitologia Clássica Volume 1*, menciona o comportamento racional diante da questão do mito, com destaque para o dos filósofos Pré-Socráticos, que em grande parte se dispuseram a desmitizar ou dessacralizar o mito, segundo o autor; em detrimento do *logos*, da razão. E em seguida cita Eliade;

Em nenhuma outra parte vemos, como na Grécia, o mito inspirar e guiar não só a poesia épica, a tragédia e a comédia (e acrescentaríamos o lirismo), mas também as artes plásticas; por outro lado, a cultura grega foi a única a submeter o mito a uma longa e penetrante análise, da qual ele saiu radicalmente 'desmitizado'. A ascensão do racionalismo jônico coincide com uma crítica cada vez mais corrosiva da mitologia 'clássica' tal qual é expressa nas obras de Homero e Hesíodo. Se em todas as línguas européias o vocábulo 'mito' denota uma 'ficção', é porque os gregos o proclamaram há vinte e cinco séculos. (ELIADE, 1972, p. 130).

Na antiguidade, o mito, intimamente atrelado à natureza, justificava a existência das coisas por meio de uma simbologia alegórica que tirava o homem das trevas do desconhecimento para a luz; eles davam significado aos elementos culturais de uma comunidade; dessa forma, as festas, as crenças, os esportes, o conhecimento científico, a arte, as leis, os costumes, a agricultura, ou seja, às atividades que davam identidade a determinado grupo social ganham significação a partir da representação dessas

categorias sociais da vida. Dentro desse conjunto, a relevância do mito se dá pela abrangência com que, de modo profundo, contribuem para os processos complexos da formação das consciências coletivas.

Carlos Byington, no prefácio no livro *Mitologia grega* (1986), de Junito de Sousa Brandão, ressalta que os mitos desempenham a ampla função de delinear os padrões que conduzem ao imaginário coletivo, pois cabe considerar as diferentes culturas e suas práticas na perspectiva da formação de consciências coletivas plurais. Por intermédio da imagem e da fantasia, eles funcionam como possibilidade de abertura da consciência para o entendimento do inconsciente coletivo; dessa forma são geradores de padrões de comportamento humano, para que se viva criativamente, e também por intermédio da história mantêm-se como referência, as quais a consciência pode retornar a fim de reabastecer-se, de reconstruir-se. O pensador também argumenta que, a relevância desses mitos se apresenta não apenas nos ensinamentos que devem guiar determinada consciência coletiva nos processos formativos de determinada cultura, como também servem de marcos referenciais, aos quais é possível retornar em dado momento para dar continuidade a processos de expansão cultural. (BYINGTON, 1986). A respeito da cultura e da importância do mito o autor discorre:

Os pais ensinam os filhos como é a vida, relatando-lhes as experiências pelas quais passaram. Os mitos fizeram a mesma coisa num sentido muito mais amplo, pois delineiam padrões para a caminhada existencial através da dimensão imaginária. Com o recurso da imagem e da fantasia os mitos abrem para a Consciência o acesso direto ao Inconsciente Coletivo. Até mesmo os mitos mais hediondos e cruéis são da maior utilidade, pois nos ensinam através da tragédia os grandes perigos do processo existencial. (BYINGTON, 1986, p.9).

Sob uma ótica mais interiorizada do mito Joseph Campbell (1990) afirma que por meio do conhecimento dos mitos é possível você voltar para dentro de si. Segundo ele o mito abre caminho para colocar "sua mente com a experiência de estar vivo." Qualquer que seja o mundo habitado e em quaisquer épocas e independente de que ocasião os mitos humanos sempre têm aparecido. Tais mitos representam o vívido estímulo para a existência do restante, dos prováveis produtos resultantes dos desempenhos do corpo e da mente humanos. (CAMPBELL, 1997).

Atentando-se para os povos primevos, as sociedades arcaicas em que o mito encontra espaço para seu aparecimento, os estudos de Mircea Eliade ajudam a aclarar

esse momento inicial. Em seu livro *Imagens e símbolos*, Eliade (1972) diz que as sociedades arcaicas tradicionais compreendem seu mundo, seu entorno como uma espécie de microcosmos. Para ele:

Nos limites deste mundo fechado, começa o domínio do desconhecido, do não-formado. De um lado existe o espaço cosmisado, portanto habitado e organizado - de outro lado, no exterior deste espaço familiar, existe a região desconhecida e terrível dos demónios, das larvas, dos mortos, dos estrangeiros; numa palavra: o caos, a morte, à noite. (ELIADE, 1972, p.38).

Esse cenário descrito pelo autor é o espaço de desenvolvimento dos mitos. Para ele, o mito no mundo arcaico evoca o real, pois se encarrega de relatar "as manifestações da verdadeira realidade: o sagrado." (ELIADE, 1972, p.40). Real no sentido de que, o mito justifica o surgimento de atividades do cotidiano. Por exemplo, como um ser sobrenatural transmite determinado conhecimento a um povo, e esse conhecimento é incorporado ao conjunto de suas práticas. Conforme o autor, para o homem das sociedades ancestrais, o mito assume lugar privilegiado em detrimento dos contos e das fábulas. "O mito lhe ensina as 'histórias' primordiais que o constituíram existencialmente, e tudo o que se relaciona com sua existência e com o seu próprio modo de existir no Cosmo o afeta diretamente. (ELIADE, 1972, p.13). Entretanto Pierre Grimal chama a atenção para a ideia de mito como 'forma primitiva', que do seu ponto de vista não é algo alcançável. Em seu entendimento "um mito grego é sempre, para nós, em certo grau, uma elaboração complexa, já que a reflexão sobre ele começou bastante cedo e tendeu incessantemente a modificá-lo" (GRIMAL, 1982, p. 97).

Seguindo a observação do autor, nota-se não apenas a complexidade de entendimento do mito em sua "forma primitiva", mas também com relação à complexidade dos processos de transformações que se deram no transcurso da história. O mito das narrativas orais populares é encontrado, e logo modificado pelo labor do poeta. Na tradução que faz da Obra *Theogonía* de Hesíodo Jaa Torres (1995) discorre sobre a influência exercida pelo aedo nas sociedades arcaicas;

Nesta comunidade agrícola e pastoril anterior à constituição da polis e à adoção do alfabeto, o aedo (i.e., o poeta-cantor) representa o máximo poder da tecnologia de comunicação. Toda a visão de mundo e consciência de sua própria história (sagrada e/ou exemplar) é, para este grupo social, conservada e transmitida pelo canto do poeta. É através da audição deste canto que o homem comum podia romper os restritos limites de suas possibilidades físicas de movimento e visão,

transcenderem suas fronteiras geográficas e temporais, que de outro modo permaneceriam infranqueáveis, e entrar em contato e contemplar figuras, fatos e mundos que pelo poder do canto se tornam audíveis, visíveis e presentes. (TORRES, 1995, p. 11).

Nota-se então a maneira como o mito vai passando das realidades interiores das famílias, para fazê-lo artístico do poeta, ainda na fase da poesia oral, para, posteriormente, ganhar outros matizes dentro do cenário das artes gregas e, principalmente, da literatura por intermédio da qual é consolidado e difundido, penetrando no seio do pensamento e da história, preservando-se e mantendo-se importante pelos séculos a fora. Grimal (1982) argumenta que, os estudos de Max Müller sobre a literatura hindu, e mesmo sobre os Vedas, apontam para as relações dos homens 'primitivos' com a natureza. Como a partir das forças naturais surgiam, para aqueles homens, as divindades. O autor considera as ideias de Müller simplistas, uma vez que este, em seus estudos, reduziu toda a mitologia "a nada mais do que uma ampla meditação 'sobre a chuva e o tempo'". (p.114). Grimal argumenta que "mesmo as interpretações alegóricas que aplicam os mitos a fenômenos astrais ou meteorológicos estão longe de ser primitivas." (p. 115).

Contudo, vale-se da trajetória percorrida por Mircea Eliade, com a finalidade de reconhecer o importante papel exercido pelo mito na história das sociedades antigas, de como essas narrativas orais ocupavam lugar destacado na vida social dos mais variados povos. O trabalho do autor contribui também para que se dê segmento à discussão do material mitológico que se vê defrontado com um projeto de dessacralização, já mesmo na Grécia antiga, em que o personagem da narrativa mitológica vai deixando de ser considerado como elemento que participa do sagrado, para, então, ser entendido e encarado como um personagem que revela feitos de seres humanos. As relações sagradas do mito passam a ser consideradas a partir do elemento humano, de características humanas.

### **1.3 – Mito ou literatura**

Pierre Grimal (1982, p. 15) aponta que os mitos não surgem como um conjunto organizado, mas que crescem naturalmente como plantas; o mitólogo é que deve

descobrir "famílias, espécies e variedades". Para ele o mito também não se organiza de modo sistêmico, como é o caso dos sistemas filosóficos, teológicos ou científicos. E em seu entendimento: "o mito não é uma realidade independente, mas algo que evoluiu segundo as condições históricas e étnicas; e que, em alguns casos, conserva testemunhos inesperados sobre situações que, se não fosse o mito estariam, esquecidas." (GRIMAL, 1982, p. 15). Ou seja, a narrativa mítica conserva, de modo fabuloso, como algo passa a ser incorporado em uma dada cultura. O autor ainda relata que, distintamente do que se fazia há um ou dois séculos em matéria de estudo dos mitos, as investigações atuais procuram trazer à tona "o que se conserva do tempo em que surgiu" (p. 15).

Se tomada a ideia de Eliade, de que o mito representa "sempre a narrativa de uma 'criação': ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser" (p. 11). Trata-se de entender o mito como elemento que representa, talvez, até em certo sentido histórico, o momento primordial para as sociedades ancestrais. Como se o mito conservasse, "de forma ficcional", fragmentos culturais sensíveis à determinada cultura. Leila Borges Dias Santos (2006) comenta que indiferente a distância de tempo ou cultura que apartam as sociedades ancestrais das contemporâneas, o mito será sempre para uma cultura ancestral, "o que a ficção é para o as sociedades atuais". (SANTOS, 2006, p. 172). Na concepção da autora é mister ao mito possibilitar "conexões ou sentido entre a narrativa e a realidade".

Vicente Cristóbal (2000) afirma que é preciso desassociar mito e literatura para então dizer como ocorreu uma confluência entre ambos. Para ele antes de haver chegado a compor o mundo literário e das artes como um todo o mito era uma manifestação folclórica. O autor ressalta que "apesar de sua ocasional simbiose e casamento, não só sua origem não é simultânea, mas que, além disso, sendo proveniente de culturas ancestrais - e às vezes não só remotas no tempo, mas também na geografia, mantém uma radical discrepância com a literatura que lhe serve de veículo". (CRISTÓBAL, 2000, p. 29 e 30; tradução nossa).

De acordo com Cristóbal (2000), essa distância inicial entre mito e literatura, torna necessária a reinterpretação e a atualização do mito, possibilitando que ele se torne compreensível nos novos ambientes em que se instaura aos quais se adéqua, ou seja, tal

dissociação e tal confluência precisam estar claras, uma vez que, necessariamente se deve acessar de modo efetivo o ajuste que se dá entre ambos. Para o estudioso:

esse velho avô que é o mito, talvez por dita constante necessidade de adaptação aos signos dos tempos e das culturas, adquiriu um especial vigor que apesar de sua velhice, o afasta sempre da caducidade. Poderia dizer-se dele - como do Caronte virgiliano (Aen. VI 304) - que es iam senior, sed cruda deo uiridisque senectus. (CRISTÓBAL, 2000, p.30, tradução nossa).

Brandão (1986) afirma que os mitos gregos são conhecidos por meio da escrita e da arte figurada, ressaltando que isso também é comum entre outras mitologias. Para ele, a forma escrita retira do mito características basilares, permitindo que ele se perpetue de modo definitivo, também, afastando-o do momento narrativo e dos elementos que lhe conferiam caráter de ação em que se reflete o sagrado. No seu ponto de vista, “um mito escrito está para um mito ‘em função’, como uma fotografia para uma pessoa viva” (p.25). Notamos, com isso, que a escrita e a arte foram importantes meios de conservação das mitologias.

Eliade (1972) fornece um exemplo da narrativa mítica sagrada, citando um exemplo de Timor, em que alguém que conhece a tradição mítica em relação ao arroz dirige-se ao arrozal, por ocasião da germinação da plantação, e pernoita numa cabana a recitar as lendas que narram como o arroz é dado como posse aos homens. Eliade destaca que os que cumprem tal prática não são sacerdotes. E acrescenta; "recitando o mito de origem, obriga-se o arroz a crescer tão belo, vigoroso e abundante como era quando apareceu pela primeira vez" (p.15). O autor explica que não é com o sentido de educar ou de mostrar-lhe como prosseguir em seu comportamento que o praticante empreende a recitação da lenda, mas é como um modo mágico de retorno às origens, uma aproximação com a criação modelar do arroz. A diferença proposta por Brandão (1986) encontra-se justamente aí. Para o homem primevo o mito assume esse caráter ritualístico sagrado, o aproxima do mágico, do sobrenatural, ao passo que o mito grego difundido pela literatura (poesia) é desprovido dessa característica mágica. O mito grego, argumenta Brandão (1986), é apresentado de forma artística, ele é transformado pelo poeta.

O autor expõe que a literatura, a arte figurativa e a religião mantiveram um vínculo, consideravelmente forte, entretanto, os poetas e artistas gregos, ao "plasmam o

material mitológico", não se preocupavam em obedecer apenas os aspectos religiosos, eles seguiam também a ditames estéticos. Para Brandão, entre a narrativa do mito, "práxis sagrada" e a composição de uma "obra de arte", ainda que embasada no mito, há um grande distanciamento. (BRANDÃO 1986). De acordo com ele:

A famosa lei das três unidades (ação, tempo e lugar), embora de formulação tardia, como a teoria poética, está presente na tragédia clássica. Tal lei não é válida para o mito, que se desloca livremente no tempo e no espaço, multiplicando-se através de um número indefinido de episódios. Para reduzir um mitologema a uma obra de arte, digamos, a uma tragédia, o poeta terá que fazer alterações por vezes violentas, a fim de que a ação resulte única, se desenvolva num mesmo lugar e "caiba" num só dia. (BRANDÃO, 1986, p. 26).

A arte grega, mais notadamente a literatura, encarregou-se de disseminar sua mitologia. BALDRY (1956 apud Brandão, 1986) defende que foi a poesia, a arte figurativa e a literatura erudita que transportaram até nós essa mitologia, por meio de escritos profanos – o vocábulo aqui é usado no sentido de apartado da religião grega. O autor explica o emprego do termo em seu texto: "se bem que *profano* aqui no caso deva ser tomado em sentido muito lato, uma vez que poesia, arte figurativa e literatura erudita tiveram por suporte o mito". (BRANDÃO, 1986, p. 26) Jean Pierre Vernant (2009), no capítulo *Mito, ritual, imagem dos deuses*, fala da voz dos poetas. Se antes os mitos eram parte de uma tradição oral e seu conhecimento era disseminado por intermédio das contadoras como avós mães, amas, etc; ou seja, no ambiente íntimo do seio familiar, em que as crianças aprendiam desde a mais tenra idade, em um segundo momento são os poetas que levam para a cena social o mito. Acompanhados de algum instrumento musical o mito passa a ocupar espaços públicos, sendo cantados em banquetes e em festas ilustres, e também jogos e grandes concursos (p. 15). O autor ressalta que a atividade literária, ao recuperar pela escrita as tradições pertencentes à poesia oral, passa a ter papel central em âmbitos sociais e espirituais da Grécia. Veja-se o que aponta Torrano (1995) no tocante a essa poesia, que grosso modo era a difusora da matéria mítica, e que, porém, em seu formato oral, já se encontrava vinculada ao âmbito espiritual;

Durante milênios, anteriores à adoção e difusão da escrita, a poesia foi oral e foi o centro e o eixo da vida espiritual dos povos, da gente que reunida em torno do poeta numa cerimônia ao mesmo tempo religiosa, festiva e mágica - a ouvia. Então a palavra tinha o poder de tornar presentes os fatos do passado e os fatos futuros (Teogonia, vv. 32 e

38), de restaurar e renovar a vida (idem, vv. 98-103). (TORRANO, 1995, p. 14)

No que concerne à passagem do mito do relato oral para o mito escrito, como são conhecidos hoje ao redor do mundo e mencionados, principalmente, pela literatura ocidental, as epopéias homéricas ocupam um lugar histórico e central. Cristóbal (2000) sublinha que a fusão do mito com a literatura, na cultura helênica, se dá de modo extraordinário. Ele destaca que os heróis de *Ilíada* e *Odisséia* já eram conhecidos pelos relatos tradicionais antes mesmo de assumirem o papel destacado nas obras de Homero. Esses heróis compuseram parte do folclore da literatura oral dos gregos, antes da sua propagação pela escrita. Bem como aconteceu na literatura romana, que segundo o estudioso "levou a cabo a adaptação e a transculturação do mito grego, passando apenas algumas poucas lendas romanas a ser matéria das obras escritas." (CRISTÓBAL, 2000, p. 30, tradução nossa).

Brandão (1986) discorre sobre as conseqüências dessa passagem, do mito tomado como conteúdo artístico, poético. Ele entende que, a redução do mito a uma obra de arte, no que compete à "documentação mitológica", só pode apresentar uma de suas variações. De acordo com Brandão, o mito "vive em variantes" e a "obra de arte", de natureza mitológica, apenas deve apresentar uma delas. Em conseqüência da grande notoriedade da poesia grega, uma variante exposta por um poeta destacado dominava a consciência pública. Conforme o autor: "tornando-se um *mito canônico*, com esquecimento das demais variantes, talvez artisticamente, menos eficazes, mas, nem por isso, menos importantes do ponto de vista religioso." (Brandão, 1986, p.27). Levando em consideração essas transformações sofridas pelo mito, cabe citar Grimal (1982) que expõe que mesmo despidos do caráter prestigioso de "verdade revelada", ainda assim os mitos continuam a gerar problemas no espírito. (113). É o mito presente na arte literária esse gerador de inquietações no espírito que seguirá observado no transcorrer deste trabalho, uma vez que dessacralizado, despido do caráter sagrado, integra-se ao fazer artístico em diferentes épocas e artistas, poetas e escultores.

O que se percebe com relação à mitologia, ou seja, a forma como era empregada na antiguidade grega, pode-se apontar uma ruptura no campo epistemológico do qual a narrativa mítica era o cerne e a justificativa de todo o conhecimento da época. Muda-se a episteme. Novos saberes passam a ser compreendidos na sociedade grega. A busca por

formas racionais para a compreensão do universo, da natureza e das relações humanas estabelece um novo campo epistemológico que dispensa, como um todo, o conjunto das narrativas míticas, enquanto método cognitivo.

#### **1.4 - Mito e literatura no século XVII – A poesia**

A poesia espanhola que foi produzida entre os séculos XVI e XVII apresenta marcante presença dos temas mitológicos, seja na paródia, em que o motivo mítico provoca o riso, remete-se ao burlesco, ou na lírica, em que essa temática, por intermédio do tratamento poético, parece trazer uma reflexão mais intimista da mensagem mítica. Vicente Cristóbal (2000) reforça que com o Renascimento a forma passa a ser de grande importância para o fazer do artista, e os mitos passam a servir como matéria na tentativa de se atingir essa perfeição formal. O autor ainda salienta que a literatura, no período medieval, havia se afastado do legado clássico, que é redescoberto de modo nostálgico pelo pensamento renascentista que passa a revitalizar aquele mundo greco-latino. Segundo ele: "Por imitação à literatura antiga, em consequência, é renovado, fervorosamente o cultivo do mito literário em sua beleza nua e liberta de todo aditamento ou interpretação. (CRISTÓBAL, 2000, p.37, tradução nossa).

Nota-se, então, que o Renascimento italiano traz a baila para o seio das artes a mitologia greco-romana. A literatura, em especial, não escapa de incorporar tais temáticas em sua composição. A utilização dos mitos clássicos passa, então, a compor o cenário das artes, mantendo-se vigente por um período extenso de tempo.

A Idade Média, sem consciência da ruptura com a Antiguidade, foi desenvolvendo e, simultaneamente, deformando o legado clássico. Só quando se impõe no Renascimento a consciência da distância com respeito à Grécia e Roma é quando nasce nostalgia por aquele passado e o movimento revitalizado daquele mundo. (Cristóbal, 2000, 37, tradução nossa).

Antonio Alatorre, em seu artigo *Tiempo y poesía*, em que trabalha com a temática do tempo na poesia, desde Ovídio a poetas do século XVII em Portugal e Espanha, menciona que "os poetas italianos do Renascimento fizeram 'renascer' não só as regras da antiguidade clássica para fazer poesia, mas também muitos dos temas e dos

recursos que os antigos utilizaram". (ALATORRE, 2011, p.23). Manuel Morillo Caballero (2000) menciona que, já no século XV, a estética renascentista começou a ser incorporada na literatura espanhola devido às proximidades com a Itália. Segundo ele, Dante havia sido imitado nos cancioneros por diferentes poetas. O estudioso também aponta que foram compostos pelo Marquês de Santillana quarenta e dois "Sonetos Hechos al Itálico modo", título de considerável expressão. O autor ainda acrescenta que em 1442 a coroa aragonesa havia anexado Nápoles a seu território, o que teria propiciado ainda mais as influências renascentistas no reino de Aragão.

Em seu artigo, Alatorre traça um panorama da temática do tempo na poesia, partindo de poemas da *Ars amatoria* de Ovídio, passando por poetas renascentistas italianos, como Girolamo Angeriano, Vincenzo Colli chamado "il Calmeta" e Panfilo Sasso, e pelo português Camões, até chegar em poetas espanhóis como, Lope de Vega, Pedro Soto de Rojas, Francisco de Quevedo y Luís de Gôngora. O que isso implica na poesia espanhola e a poesia hispano-americana é que são fortes referentes para os poetas espanhóis, notadamente Luis de Gôngora e Quevedo, que por intermédio de suas obras passam a influenciar a literatura mexicana do século XVII, por exemplo.

Seguindo os caminhos de Cristóbal (2000) é possível perceber como a reverberação da cultura greco-latina passa a ocupar os espaços com a difusão de autores gregos, mesmo que, normalmente, em língua latina. O estudioso ainda ressalta que são Virgílio e Ovídio os focos do interesse pela mitologia, e que tais autores passam a servir de modelo e se tornam as fontes mais comuns, servindo de premissa para a literatura da época. Sendo que, devido às várias traduções de *Metamorfoses* de Ovídio na Espanha do século XVI, tal obra teria sido a mais consultada nas versões populares. "Várias traduções foram feitas na Espanha (especialmente conhecidas são as de Bustamante [1541], Pérez Sigler [1580], Felipe Mey [1586] e Sánchez de Viana [1589]), além das italianas de Ludovico Dolce [1554] e Andrea Anguillara [1571], muito conhecidas também entre os homens cultos - a fonte mais consultada no Siglo de Oro. (CRISTÓBAL, 2000, p. 37; tradução nossa). São eles poetas, Juan Boscán, Garcilaso de la Vega, Calderón de la Barca Jorge Montemayor, Francis de Aldana, Francisco Figueroa, Francisco de Rioja, Luis Carrilho de Sotomayor, Lope de Vega, Luis de Gôngora, Francisco de Quevedo, dentre outros. O autor ainda separa três terrenos, por

meio dos quais teriam adentrado na literatura da Espanha dos séculos XVI e XVII, os temas míticos antigos, em grande parte os ovidianos:

Em primeiro lugar, o soneto, ao qual se recorre seja como matéria monográfica - ao estilo de Dafne de Garcilaso o de los muchos de Juan de Arguijo -, ja como elemento ejemplar exemplar - ou ao modo de alguns de Garcilaso e muito de Lope de Vega. Em segundo lugar a fábula mitológica, que tira seus temas quase sempre da inesgotável fonte ovidiana. [...] E em terceiro lugar, o teatro mitológico, com a comédia devida à pluma de Lopes [...] e Calderón e também de seus discípulos [...], como o auto-sacramental, subgênero que tem seus melhores espécimes nos escritos de Calderón. (CRISTÓBAL, 2000, p. 37-38, tradução nossa)

Caballero (2000) comenta que foi no gênero lírico onde mais se deram novidades. Conforme o estudioso:

Boscán e, sobretudo Garcilaso de la Vega conseguiram introduzir na Espanha os metros da Itália, constituídos principalmente de versos heptassílabos e hendecassílabos, e suas estrofes (o soneto, o terceto, a oitava real, a estância, a silva e a lira), e com eles uma nova atitude poética. Foi a partir desse momento que ficou configurada uma poesia destinada à leitura individual, em lugar da transmissão oral própria da Idade Média. (CABALLERO, 2000, p. 22)

O autor ainda observa que a renovação da poética renascentista na Espanha se inicia no ano de 1526, de acordo com os comentários de Boscán no prólogo de suas obras. É neste ano que entra triunfalmente Carlos V na cidade de Granada. Nesta ocasião Boscán, de acordo com o autor, teria encontrado o embaixador de Veneza, Andrea Navagero, que também era poeta erudito e instiga o poeta espanhol a tentar novos metros, empreitada na qual o acompanha outro espanhol e seu amigo Garcilaso de la Vega.

A respeito do Renascimento, Manuel Morillo Caballero (2000) explica que há uma tradição que considera tal período como uma quebra em relação à Idade Média. Ele argumenta que essa observação vem dos "próprios humanistas", que consideram que a referida época se opunha à anterior. Tais humanistas "com desprezo qualificaram de "média" porque os separava da antiguidade clássica, de que se proclamavam continuadores, e que consideravam como uma idade dourada em que o homem intentou conhecer a realidade sem mais auxílio que o de suas faculdades humanas." (CABALLERO, 2000, p. 19). O autor ainda discorre:

Não obstante, as novidades renascentistas não surgiram tão de improviso como à primeira vista pode parecer, mas em boa parte podiam ser percebidas ao longo da Baixa Idade Média, como consequência das alterações sociais que o auge da burguesia havia gerado no sistema feudal. Assim, o século XV é já plenamente renascentista nas cidades italianas, enquanto na Espanha o Renascimento coincide basicamente com o século XVI. (CABALLERO, 2000, p.19).

O estudioso considera que por suas bases teológicas, no Renascimento, há uma grande tendência intelectual em rechaçar o conhecimento medieval. A sociedade renascentista representa um tipo diferente de sociedade, e buscava nos estudos o conhecimento e o domínio da realidade. Os estudos da linguagem passam a ocupar espaço privilegiado, não compreendido mais apenas pelas regras gramaticais, mas ocupando-se da sua boa utilização, seja com relação à parte oral com a retórica, ou na literária com a poética, que atreladas a outras disciplinas, a saber, história e filosofia moral, passaram a formar os pilares das humanidades. Tais estudos apresentavam claramente uma predisposição moral, pois oportunizavam os princípios para a persuasão e indução ao agir. (CABALLERO, 2000).

Caballero esclarece que o humanista é um filólogo especializado em lidar com textos clássicos. Dessa forma argumenta que:

como o estudo de humanidades era principalmente um meio para alcançar o protótipo do homem renascentista, resultou que em sentido amplo o humanismo perseguia um saber enciclopédico que assegurasse o lugar predominante do indivíduo como centro do universo, de acordo com os interesses e aspirações da ascendente classe burguesa. Daí que o humanismo sempre mantenha certo caráter laico, relativista e prático que o contrapõe ao mais rígido saber medieval. (Caballero, 2000, p.20)

No Artigo “*La estela del Polifemo*” Mercedes Blanco (1995), recorrendo aos estudos de José María Cossío, destaca, por intermédio da crítica de tal autor sobre o poema de Carrillo, *Fábula de Acis y Galatea* de 1611, e o poema de Gôngora *Polifemo y Galatea* de 1613, que a publicação conjugada de tais poemas proporcionou uma renovação radical da matéria mitológica na poesia do século XVII. Ela ainda ressalta “se foram escritas, então, a partir daí numerosas fábulas foram, sem dúvida, por consequência do atrativo da fábula gongorina” (tradução nossa). A autora cita (1995; p.

42) Dámaso Alonso que, segundo ela, demonstrou ser difícil atribuir ao poema de Carrillo a capacidade de mudar a orientação global da poesia de seu tempo. E discorre: "Seu evidente caráter de exercício juvenil lhe torna impróprio para desempenhar um papel revolucionário, ainda que, talvez tenha constituído um estímulo externo para a redação do Polifemo, como sugere a comum dedicatória ao Conde de Niebla" (BLANCO, 1995, p.42 Tradução nossa). A crítica contemporânea a Gôngora já fazia distinção quanto ao valor da fábula deste em detrimento da fábula de Carrillo;

Pero vengamos ya al estilo aliñado, que tiene más de ingenio que de juicio, atiende a la frase relevante, al modo de decir florido. Fue Fénix dél, no tanto por primero, pues ya en el latín Apuleyo y en el español don Luis de Carrillo lo platicaron, cuanto porque lo remontó a su mayor punto don Luis de Gôngora, especialmente en su Polifemo y Soledades. (GRACIÁN, 2001, Tomo II, p.251).

Para Mercedes Blanco (1995) Gôngora é o responsável pelo reavivamento das temáticas ovidianas na poesia barroca. E Cristóbal (2000) afirma que é com o poeta codobês e seus seguidores que a matéria mitológica se torna ferramenta de estruturação dessa linguagem poética especial. Segundo ele, "alambicada e tortuosa, característica da arte barroca em sua variedade cultista." (CRISTÓBAL, 2000, p.39). Atento a essa poética, assim se refere Dámaso Alonso ao poema gongorino:

Lo sereno y lo atormentado; lo lumínico y lo lóbrego; la suavidad y lo áspero; la gracia y la esquividad y los terribles deseos reprimidos. Eterno femenino y eterno masculino, que forman toda la contraposición, la pugna, el claroscuro del Barroco. En una obra de Gôngora se condensaron de tal modo que es en sí ella misma como una abreviatura de toda la complejidad de aquel mundo y de lo que en él fermentaba. Se condensaron – luz y sombra; norma e ímpetu, gracia y malaugurio – en la Fábula de Polifemo, que es, por esta causa, la obra más representativa del Barroco europeo (ALONSO, 1994, p. 174).

Um aspecto que cabe frisar a respeito da literatura seiscentista é a tradição poética que norteia essa época. Dámaso Alonso argumenta que Gôngora pertence a uma época que representa uma "linha cruzada, conflito, dos contrários em um sujeito". Ele aponta para essa época como uma extensão da época renascentista. Para o autor:

este momento, complicado, torturado, retorcido, reelabora os elementos renascentista. [...] Houve toda uma tradição de tratadistas no século XVI que não fizeram senão repetir, em fórmula mais ou menos variada: "não pode ser bom poeta quem não imitar aos antigos. Isso diz Brocense e o repete Herrera, e chega ao século XVII em Carrillo, y com Pedro de Valencia, e é também doutrina prevalente para Marino na Itália, e é a que defendem os comentaristas gongorinos. (ALONSO, 2009, p.244).

Conforme expõe Alonso, no fragmento acima, então nota-se que o poeta seiscentista segue uma normativa para seu fazer poético. As teorias em voga no século XVII, como apresentadas pelo autor são: "o valor de uma obra se mede por sua grandeza, a valentia e a perfeição em imitar" (ALONSO, 2009, p. 244). Os aspectos apresentados pelo autor no parágrafo antecedente e as teorias exposta nestes são exemplos do desejo de ruptura com a tradição medieval. Dámaso Alonso argumenta que Gôngora é devotado ao seu tempo, imitando-o insistentemente. Ele ainda complementa que em seu Polifemo sobremaneira o poeta cordobês imita a Ovídio. (p. 245).

Mercedes Blanco (1995), ao discorrer sobre a linguagem de Gôngora, aponta para o fato de que o poeta cordobês escreve não na língua popular, mas numa língua forasteira. Quando se refere ao uso da fábula mitológica na produção poética ela concebe esse fenômeno como "uso da língua dentro da língua" uma espécie de idioleto poético (p.43), conforme a autora Gôngora e seus seguidores criaram uma escrita própria, uma espécie de extensão (dialeto) do castellano. A respeito dessa linguagem particular advinda do dialeto mitológico, da predileção pelo uso de arcaísmos, a inversão sintática (uso do hiperbatón) é o que para Blanco diferencia o poeta do vulgo.

### **1.5 Mito e alegoria**

Enxergando o poeta como "um cultor de memórias (no sentido religioso e no da eficiência prática)" (TORRES, 1995, p. 12), nos tempos da poesia oral, o estudioso relata que o alfabeto teria solapado o poderio mágico da força que os povos ágrafos sentiam no poder da palavra. Poder este que, "se instaura por uma relação quase mágica entre o nome e a coisa nomeada, pela qual o nome traz consigo, uma vez pronunciado, a presença da própria coisa." (pp.11-12) O estudioso aponta também que a poesia de Hesíodo antecede a prosa e a diversidade dos gêneros poéticos. Nas palavras do autor,

"o aedo canta sem que ao exercício de seu canto se contraponha outra modalidade artística do uso da palavra." Para o autor os versos hexâmetros de Hesíodo nasciam numa fluidez contínua, como modo único da própria palavra apresentar plenamente as forças ontofônicas, do modo mais proeminente demonstração da "vida, dos Deuses, do mundo e dos seres." (p.12).

O surgimento da polis, a reforma hoplítica e o uso do alfabeto forneceram condições para novas manifestações da palavra. Arquíloco de Paros, após a Hesíodo, introduz a poesia lírica, que em versos variados, quanto à métrica, constitui nova manifestação poética, em que figuram as temáticas do "aqui e agora, os sentimento e atitudes do poeta." (p. 12). Os acontecimentos desse período de formação da polis, o registro da palavra por meio da escrita, a reforma hoplítica, que modificou as táticas de guerra, traz para o contexto grego uma série de modificações sociais e políticas. A esse respeito o estudioso disserta:

Ao mesmo tempo e solidariamente ao nascimento da lírica, os primeiros pensadores jônicos e os logógrafos (autores de registros de fundações de cidades-colônias e de genealogias da nobreza) começam a elaboração da prosa; a língua grega começa a adquirir palavras abstratas (sobretudo pela substantivação de adjetivos no neutro singular); e o pensamento racional começa a abrir novas perspectivas a partir das quais imporá novas exigências. Com os pensadores a linguagem põe-se a caminho de tornar-se abstrato-conceitual, racional, hipotética e desencarnada (na perfeição do processo, o nome se torna um signo convencionado para a coisa nomeada, cf. Crátilo de Platão). (TORRES, 1995, p 12).

O autor ainda sublinha que: "linguagem perscruta a realidade do indivíduo humano, examina seus sentimentos, valores e motivações, até começar a transmutá-los e transportá-los, de forças divinas e cósmicas que eram (v.g. Êros, Éris, Aidós, Apáte, Áte, Lyssa, etc.) para um interiorizado páthos humano (amor, rivalidade, pudor, engano, loucura, furor, etc.)." (TORRES, 1995, p.12). Para o estudioso esses poetas, concomitantemente com os pensadores nos séculos VII e VI, foram os responsáveis pela elaboração da "linguagem abstrato-conceitual, que passa a ser ferramenta para a análise do cosmos e da realidade do ser humano. Para ele a "sinopse dos mitos" apresentadas na Teogonia de Hesíodo, como esforço de ordená-los segundo o poderio de Zeus, consiste num primeiro traço do pensamento racional. Em consonância com o pensamento de Michel de Foucault (2000) – o exposto anteriormente – é forma oposta ao conhecimento

científico, e, no caso dos gregos, representa o conjunto primordial de seu pensamento, ou seja:

Os códigos fundamentais de uma cultura - aqueles que regem sua linguagem, seus esquemas perceptivos, suas trocas, suas técnicas, seus valores, a hierarquia de suas práticas - fixam, logo de entrada, para cada homem, as ordens empíricas com as quais terá de lidar e nas quais se há de encontrar. (Foucault, 2000, p. XVI)

Como se observa, até aqui, em decorrência desse pensamento racional, surgem reações a respeito das concepções primordiais sobre mito - esses “códigos fundamentais” da sociedade grega -, que passam a ser questionadas. Brandão (1986) comenta que a crítica dos filósofos jônicos não incidia exatamente na questão do pensamento mítico, o cerne do mito. A preocupação deles centrava-se no comportamento dos deuses, ou seja, no que praticavam e como agiam de acordo como eram apresentados nas obras de Homero e Hesíodo. Era a 'ideia' cada vez mais elevada, de Deus", o alvo basilar de tal crítica. Injustiça, vingança, adultério, ciúmes, não podiam ser premissas o se conceber um "Deus verdadeiro". E cita Xenófanes de Cólofon (576 - 480 a.C), na Ásia Menor "No dizer de Homero e Hesíodo os deuses fazem tudo quanto os homens considerariam vergonhoso: adultério, roubo, trapaças mútuas" (Frgs. B11, B12). De acordo com Brandão o filósofo Xenófanes rejeita o modo como os deuses são apresentados, que o advento deles e suas características sejam parecidas as dos seres humanos. Novamente cita Xenófanes; "Mas os mortais acreditam que os deuses nasceram que usam indumentárias e que, como eles têm uma linguagem e um corpo" (Frg. B 14).

Na ótica de Brandão, Xenófanes entendia a ideia de Deus com muito mais seriedade. Para o pensador grego haveria de existir um deus que estivesse acima dos demais deuses, destituído de qualquer forma de pensamento ou coisa que o aproximasse dos humanos. (p. 28). O estudioso relata que com o crescimento da crítica racionalista o mito sofre outro grande impacto, Demócrito de Abdera reduzira "tudo a um entrechoque de partículas insecáveis, ingêntas, denominadas de *átomoi*, e de átomos, indivisível. E cita Leonel França "Por necessidade da natureza, os átomos movem-se no vácuo infinito com um movimento retilíneo de cima para baixo e com desigual velocidade. Daí entrechoques atômicos e formação de imensos vórtices ou turbilhões de que se originam os mundos, "" (FRANÇA, 1952, apud BRANDÃO, 1986, p.28) os seres, a

alma, os deuses, mas tudo, porque tudo é matéria, está sujeito à lei da morte. Dessa forma o autor argumenta que para Demócrito, tais coisas são produto da imaginação popular. "Os Deuses existem, mas são entes superiores ao homem, embora compostos de átomos e, portanto, sujeitos à lei da morte. "Deus verdadeiro e natureza imortal não existem". (p.28)

Brandão (1986) também expõe a questão da politização do mito. Tal fato encontra seu exemplo no mito dos heróis, como exemplo. Ele aponta para o caso de Atenas que era tida "como ponto obrigatório de convergência" de tais heróis, para o estudioso um indício das intenções políticas; para o autor, o modo de manter a hegemonia política de Atenas. O avanço do pensamento racionalista da época fez com que os eruditos o adotassem ou o rejeitassem, como é o caso de Heródoto que o emprega e Tucídides que o rechaça, usando-o com o sentido de fabuloso. (pp. 29-30) Nota-se, então, que o mito vai sofrendo transformações no transcurso das mudanças da sociedade grega, seja em decorrência dos câmbios no âmbito da linguagem, da filosofia (ciência) ou na política.

O mito sofre todos esses impactos no século V a.C, conforme menciona Brandão (1986), mas não acaba por aí a crise. No século IV a.C o epicurismo aparece com seu atomismo materialista, querendo livrar os homens do poderio exercido pelos deuses. "Os epicurianos, por exemplo, que negavam a intervenção nas questões humanas, encontravam nos mitos uma fonte de reflexão moral. Brandão relata que no século IV a.C inrompem duas novas maneiras de interpretação do mito, que são o "Alegorismo" e o "Evemerismo", que para ele são formas responsáveis por conservar determinada mitologia, e que viria a se reproduzir no cristianismo do ocidente. Eliade alerta que, "mais do que uma crítica devastadora do mito, é uma crítica a qualquer mundo imaginário, empreendida em nome de psicologia simplista e de um racionalismo elementar". (p. 110).

O autor chama atenção para que, mesmo sendo do interesse das elites do mundo helênico, já não se dava mais a compreensão literal dos mitos. Contudo, procuravam neles, agora, significados ocultos, coisas subentendidas "(hyponoiiai); o termo alegoria foi empregado mais tarde)." (idem, p. 110). Para Brandão, decorrente de problemas nas questões interpretativas da mitologia durante aquele período histórico, surgiu a alegoria.

O autor argumenta que é por meio da alegoria que se dá a descoberta de que a nomeação dos deuses gregos estava atrelada aos fenômenos da natureza.

Já que os mitos não eram mais compreendidos literalmente, buscavam-se neles as [...] (hypónoiai), isto é, as suposições, as significações ocultas, os subentendidos. Foi isto que, a partir do século I p.C, se denominou alegoria, que significa etimologicamente, 'dizer outra coisa', ou seja, o desvio do sentido próprio para uma acepção translata, ou mais claramente: alegoria é 'uma espécie de máscara aplicada pelo autor à ideia que se propõe a explicar'. Teágenes de Régio, já no século VI a.C, tentara fazer uma exegese da poesia homérica com base na [...] (hypónoia), mas somente no século IV a.C. é que a alegoria descobriu que os nomes dos deuses representavam sobretudo fenômenos da naturais. (BRANDÃO, 1986, 31).

Vale complementar com o sentido que apresenta Cesar Mora Rios (2010, p.14), que explica o termo da seguinte maneira:

Hypónoia, que tem em sua origem etimológica hypo (debaixo) e nous (mente, inteligência), além do sentido específico de “sentido mais profundo”, o que traduzo comumente por “subentendido” ou “sub-sentido”, apresenta um sentido mais amplo de “conjectura”, “suspeita”.

Eliade alude ao fato de Teágenes que já argumentava que os deuses das obras de Homero tanto apresentavam tendências humanas, como os componentes da natureza. Segundo o autor foram os estóicos que deram seguimento à explicação do mito de modo alegórico, seja da mitologia homérica, ou das presentes nas "tradições religiosas". A saber desta postura estóica seguiu-se a redução dos deuses gregos a "princípios físicos ou éticos". (idem, p.110). A respeito dessa questão Grimal (1982) discorre que no século III a.C a filosofia passou a dominar cada vez mais o pensamento, contribuindo para que o mito acompanhe a "evolução". Os filósofos estóicos questionam os mitos, cobrando deles uma demonstração acerca da natureza do mundo. Tais filósofos passam a considerar o mito como "uma forma encoberta e simbólica das verdades racionais." (GRIMAL, 1982, p. 109). Para os estóicos o *logos* é a força criadora evocada pela *physis*, diferentemente da perspectiva de Heráclito que o entendia como representação da realidade.

Por volta do século IV a.C, Evêmero, um filósofo grego, na tentativa de racionalizar o mito, escreve o que Grimal (1982) chama "um longo romance", em que a verdadeira natureza de deuses e heróis era apresentada de forma reveladora. Nessa obra, o filósofo entendia esses seres como "mortais divinizados, sobretudo reis benfazejos,

que seus súditos, como reconhecimento, haviam concedido essa honra." (GRIMAL, 1982, p. 111). O livro de Evêmero, *História Sacra* (Hicra anagraphe), segundo Eliade (1972, p. 110) "escrito em forma de viagem filosófica", logo foi considerado de grande importância, em seguida sendo inclusive traduzido para o latim por Ênio. O autor argumenta que com Evêmero a história dos deuses e heróis ganha "uma 'realidade': realidade de ordem histórica (mais exatamente, pré-histórica); seus mitos representavam a reminiscência confusa, ou transfigurada pela imaginação, dos reis primitivos." (idem, p. 110). Embora o evemerismo tenha representado mais um momento de desmistificação do mito, no entanto, Brandão (1986, p.31) reforça; "Homero e Hesíodo estão 'salvos'; salva está a poesia e a arte, que poderão continuar a beber na fonte inesgotável do mito, embora alegorizado."

Adentrando mais profundamente no universo da alegoria, verifica-se que Zahira Souki (2006, p.93), ao buscar as raízes etimológicas da palavra alegoria, aponta que sua origem se dá quando do encontro das palavras gregas; "allos - outro e agorium - falar na ágora, usar linguagem pública." Para a autora esse tipo de "falar" remete a um modo de expressar acessivelmente, possibilitando a que todos compreendam, mesmo que esta fala remeta a "outro nível de significação", ou seja, é quando se diz uma coisa e se expressa outra. (idem). E ainda pondera que, "quando se fala em alegoria, é comum defini-la como uma figura de linguagem capaz de exprimir, de forma concreta, uma ideia abstrata." (idem) Para a estudiosa há uma associação entre alegoria e os "recursos expressivos que evidenciam a contraposição existente entre a ideia e a materialidade, através da personificação de uma abstração." (SOUKI, 2006, p.96). João Adolfo Hansen (2006), em sua obra *Alegoria, Construção e Interpretação da Metáfora*, argumenta que "o verbo grego állegorein, quer dizer 'tanto falar alegoricamente' quanto 'interpretar alegoricamente'." (pp. 1-2).

Antoine Compagnon (1999, p. 56) em seu livro *O demônio da teoria: literatura e senso comum* exprime que a alegoria, para os gregos, servia para conferir "significação aceitável àquilo que se tornara estranho e para desculpar o comportamento dos deuses, que parecia doravante escandaloso." Para o autor, por meio da alegoria outros sentidos são criados, sejam eles cosmológicos, psicomânticos, admissíveis "sob a

letra do texto: ela sobrepõe uma distinção estilística a uma distinção jurídica." (idem, p 56).

Pensando no entendimento do texto, por meio da observação deste recurso interpretativo, Compagnon (1999, p. 56) expõe que, "A interpretação alegórica procura compreender a intenção oculta de um texto pelo deciframento de suas figuras" [...] A alegoria, no sentido hermenêutico tradicional, é um método de interpretação dos textos, a maneira de continuar a explicar um texto, uma vez que está separado de seu contexto. (COMPAGNON, 1999, p. 56). Cesar Mora Rios (2010) explica que Compagnon expõe que a alegoria é usada pelos gregos para denotar um "sentido mais profundo de um texto, contudo, não é o único. O outro termo é justamente aquele que deu origem às palavras usadas nas línguas européias modernas: (allegoría). Relacionando-a com a "retórica antiga Hansen (2006) propõe que a alegoria, enquanto um uma modalidade da elocução, funciona como ornamento do discurso." (p. 01). Hansen apresenta a concepção de Lausberg sobre alegoria: "A alegoria é a metáfora continuada como tropo de pensamento, e consiste na substituição do pensamento em causa por outro pensamento, em que está ligado, numa relação de semelhança, esse mesmo pensamento." (LAUSBERG, apud Hansen, 2006, p. 1).

Não obstante, a preocupação de Compagnon parece estar centrada no risco de atualização do texto literário, por intermédio da exegese alegórica, no tocante ao fato de que estamos distantes do texto que pretendemos manejar, por questões de distancias temporais e aquelas relacionadas aos costumes. Ainda com relação ao texto, o autor argumenta que: "Nós nos reapropriamos dele, emprestando-lhe um outro sentido oculto, espiritual, figurativo, um sentido que nos convém atualmente." Para ele, más e boas interpretações, que são separadas por meio da norma da interpretação da alegoria, são possíveis se há um *decorum*, e não por uma conveniência atual. O autor especula que a alegoria se trata de uma forma anacrônica do passado, em que o antigo é lido de acordo com o "modelo do novo". Em suas palavras é "um ato hermenêutico de apropriação" (idem pp. 56 - 57). Em seu ponto de vista, a interpretação alegórica parece uma forma arriscada de exegese do texto literário, seja por questões da intencionalidade desconhecida do autor, ou seja, pelas separações temporais e culturais já apresentadas.

Walter Benjamin, em seu livro *Origem do drama trágico alemão* argumenta que,

uma tal obra de arte serve a dois objetivos ao mesmo tempo, a expressão de um conceito e a expressão de uma ideia, mas é só este último pode ser um objetivo artístico, o outro é estranho à arte, um deleite frívolo que pretende que um quadro possa fazer as funções de inscrição ou hieróglifo... (BENJAMIN, 2011, p. 172)

Assim como Compagnon, o pensamento benjaminiano toma como ponto de partida “a ideia expressada na obra de arte”, o “objetivo artístico”. (idem, p. 172). Benjamin destaca que uma imagem alegórica pode ser a causa de uma “viva impressão na alma”, entretanto, o mesmo efeito poderia ser gerado por eventuais similaridades em relação a uma “simples inscrição”. (idem, p.172).

Benjamin chama atenção para a dificuldade que a maioria dos autores apresenta no que concerne “aos modos de ver alegóricos modernos”, que, se encontram documentados pelo patrimônio dos “emblemas barrocos”, seja em seus aspectos literários ou gráficos. (idem, p. 172). Ao opor a noção de símbolo à de alegoria, o autor expõe que “esta significa apenas um conceito geral, ou uma ideia, diferentes dela mesma, enquanto aquele é a própria ideia tornada sensível, corpórea. Ele acrescenta que em se tratando da alegoria ocorre uma troca, ao passo que, em relação ao símbolo, “o próprio conceito desce e integra-se no mundo corpóreo, e a imagem fornece-o em si mesmo de forma não mediatizada.” (idem, p. 175).

Nesse sentido, para esta pesquisa consideramos a visão de Benjamin sobre a alegoria, pois compreendemos que a ambiguidade de sentido que o autor expõe como caracterizadora do objeto alegórico é o que possibilita uma leitura diferente da obra de Sor Juana. A alegoria, nessa perspectiva, seria a responsável pela atribuição dos sentidos que se encontram ocultos na obra de arte, diferentemente da visão simbólica, que está centrada na imagem dada como pronta ao espectador/leitor.

## CAPÍTULO 2 - Metamorfoses de Ovídio no século XVII

*“A cultura do século XVII foi simbólica e emblemática. É a época de Julián Gallego, do triunfo na pintura da alegoria sobre a mitologia.”*

*Octavio Paz*

## **2.1 Da Mitologia na antiguidade grega a Ovídio e a apropriação do conteúdo ovidiano no século XVII.**

A forte propagação da cultura cristã no período medieval não extingue os elementos da antiguidade clássica, mas, ao contrário, vai apropriando-se deles. Assim ocorre com a mitologia. "A Idade Média tirou da antiguidade clássica grande parte de seus problemas estéticos, mas conferiu a tais temas um novo significado, inserindo-os no sentimento do homem, do mundo e da divindade típicos da visão cristã" (ECO, 2010, p. 17). Talvez seja justo entender esses problemas estéticos como a forma de construção da tradição cristã, por meio do contato com os elementos da cultura clássica, os quais vão sendo transformados, ou adaptados sob o ponto de vista cristão, nesse período da história, ficando impactados por essa assimilação: as produções medievais, sejam elas artísticas, literárias, filosóficas, etc.

Atualmente, temas, problemas e soluções poderiam ainda ser entendidos também como depósito verbalista, assumido à força de tradição, vazio de ressonâncias efetivas no ânimo tanto dos autores como dos leitores. Foi observado como, no fundo, ao falar de problemas estéticos e ao propor regras de produção artística, a antiguidade clássica tinha o olhar voltado para a natureza, enquanto os medievais, ao tratar dos mesmos temas, tinham o olhar voltado para a antiguidade clássica; e, por um lado, toda a cultura medieval é, efetivamente, mais do que uma reflexão sobre a realidade, um comentário da tradição cultural (ECO, 2010, p. 17-18).

Atualmente, deve-se retornar a Evêmero, para então expandir o assunto no período medieval, uma vez que foi esse autor que, no século III a.C, expôs com mais veemência sua visão crítica acerca dos seres mitológicos. Evêmero aponta esses personagens como sendo humanos que os poetas divinizaram. As qualidades, os feitos grandiosos, as virtudes, os vícios de homens notáveis da antiguidade, provavelmente ganharam na voz dos poetas, talvez por temor, ou quem sabe por alguma espécie de admiração, a conotação sagrada, da qual esses personagens quase sempre divinos encontravam-se revestidos. Seznec destaca a propagação que teve a História Sagrada de Evêmero traduzida por Enio<sup>13</sup> ao latim.

---

<sup>13</sup> - Jean Seznec argumenta que a obra de Evêmero alcançou êxito rapidamente sendo um dos livros que tiveram tradução muito cedo para o latim. Para o autor: "a tese evemerista tranquilizou durante um tempo aos espíritos mais refinados, sempre incômodos diante da mitologia; incapazes de aceitá-la tal

Em edição que realiza da *Fábula de Polifemo y Galatea*, de Luis de Gôngora, Alexander A. Parker expõe que os filósofos estóicos em seus intentos de interpretação dos “deuses pagãos como símbolos do mundo físico, e para ver os mitos e fábulas como alegorias portadoras de lições morais, permitiram que estas histórias antigas sobrevivessem ao advento do cristianismo e perdurassem durante o período medieval até o século XVII” (PARKER, 1983, 23 – tradução nossa)<sup>14</sup>. É isso que se verá mais adiante com Jean Seznec, sobre essa forma de sobrevivência.

Parker observa também como a mitologia é abarcada no período renascentista, em detrimento do período histórico que o antecede. Bem como no seio cultural do momento em que é grande o florescimento de novas ideias, a mitologia adentra o cenário das produções artísticas. De acordo com o autor,

mesmo que o Renascimento não tenha esquecido a alegoria e a moralização, nem muito menos, o simbolismo, restabeleceu os deuses em sua forma original e lhes permitiu penetrar na literatura e na arte do século XVI. O acervo comum dos relatos mitológicos pode servir para dar dignidade ao sensual, ao dotá-lo com a sanção da antiguidade e uma certa, ainda que, remota, aura do ‘divino’ (PARKER, 1983, p. 23 – tradução nossa).<sup>15</sup>

A respeito do que disse anteriormente Parker, Jean Seznec apresenta visão semelhante. Não obstante, chama a atenção para outro lado da mitologia, não menos interessante que aquele trazido por Parker. Seznec chama a atenção para a parte em que, segundo ele "reinam os deuses planetários, os heróis, as alegorias" (SEZNEC, 1983, p. 13). O autor argumenta que "são encontrados, sobretudo, na arte monumental, nas abóbadas dos palácios, nas cúpulas das capelas, e é comum confundir seu papel,

---

qual, se recusavam também rechaçá-la como um monte de mentiras a essas histórias veneráveis que tinham a Homero como garantia" (SEZNEC, 1983, p.19).

<sup>14</sup> - La tentativa por parte de los estoicos para interpretar los dioses paganos como símbolos del mundo físico, y para ver los mitos y fábulas como alegorías portadoras de lecciones morales, permitió que estas historias antiguas sobrevivieran el advenimiento del Cristianismo y perduraran durante la Edad Media hasta el siglo XVII (PARKER, 1983, p.23).

<sup>15</sup> - Aunque el Renacimiento no olvidó la alegoría y la moralización, ni, mucho menos, el simbolismo, restableció los dioses en su forma original y les permitió filtrar-se en la literatura y el arte del siglo XVI. El acervo común de los relatos mitológicos pudo servir para dar dignidad a lo sensual, al dotarlo con la sanción de la antigüedad y una cierta, aunque remota, aura de lo “divino” (PARKER, 1983, p. 23).

acreditando-se tratar de pura decoração" (SEZNEC, 1983, p.13 - tradução nossa).<sup>16</sup> Na perspectiva do autor, para se chegar a compreender o significado que eles encerram, e "o seu caráter, é preciso vinculá-los a seus antecedentes imediatos: os deuses da Idade Média, os que sobreviveram, porque encarnavam ideias" (idem).

Contudo, antes que a mitologia chegasse nesse estágio de relacionar-se com a pintura, a escultura, a poesia e o drama, quer dizer, com o conjunto das produções no campo da arte renascentista, cabe voltar ao percurso histórico, por ela percorrido, para que viesse a ocupar esse lugar de destaque no trabalho dos artistas no século XVI, tendo passado pelo cristianismo medieval. O estudo de Seznec (1983) apresenta de forma cuidadosa e preocupada como se transmitiu essa herança mitográfica de século em século. Para o autor, os importantes tratados mitológicos sobre os deuses do paganismo que aparecem na Itália do século XV são devedores das compilações que foram realizadas no período medieval. Conforme seu ponto de vista, estas compilações estão carregadas do espírito daquela época medieval. São aqueles tratados anteriormente citados que, na percepção de Seznec, vão alimentar toda a Europa no que tange ao humanismo e às artes dos séculos XV e XVI.

Alexandre Parker (1983) destacou bem sobre a posição dos estoicos diante da mitologia. Esse é mais um item que contribuiu para entender como chegava para a Europa medieval esse conteúdo. Os apologistas, como sublinha Seznec (1983), e mais tardiamente os padres da igreja, tomam o Evemerismo como uma espécie de argumento oferecido pelos próprios gregos, ou seja, pelos próprios pagãos, para posicionarem-se contra o politeísmo. É importante lembrar, aqui, o fato de o Evemerismo encontrar-se difundido no mundo romano por intermédio da versão latina da obra de Evêmero. De Clemente de Alexandria com seu *Protrepticus*, no século II d.C, a Santo Agostinho com *Cidade de Deus*, no século V d.C, por exemplo, os deuses pagãos são duramente atacados. Seznec (1983) comenta que na ótica de Clemente aqueles deuses não passavam de homens comuns, argumento aparentemente fundamental da crítica do pensador católico.

---

<sup>16</sup> - Se topa con ellos sobre todo en el arte monumental, en las bóvedas de los palacios, en las cúpulas de las capillas; y se suele confundir su papel, que se cree de pura decoración (SEZNEC, 1983, p.13).

Conforme Seznec (1983), o evemerismo aportou aos polemistas cristãos a condição necessária para argumentar contra a existência dos deuses pagãos. Clemente parece ter se debruçado mais enfaticamente sobre a temática no intuito de atrair fiéis ao cristianismo. Agostinho<sup>17</sup>, pelo que consta, era grande conhecedor das obras de Platão, Virgílio, Terencio, Cícero e de vários outros. Isso demonstra de como inicialmente os conteúdos da antiguidade iam sendo difundidos no pensamento do período medieval. Seznec (1983) expõe que o mais significativo disso é o fato de "os apologistas cristãos haverem deixado em herança à Idade Média uma tradição evemerista reforçada, principalmente pelos comentaristas de Virgílio, e especialmente por Servio, cujos erros a Idade Média aceitará como artigo de fé" (SEZNEC, 1983, p.20).

Jean Seznec, na primeira parte de seu livro, discorre sobre um conjunto de tradições que possibilitaram a sobrevivência dos deuses pagãos: a tradição histórica, a física, a moral e a enciclopédica. No conjunto da tradição histórica é forte a influência dos padres da igreja, e de exegetas católicos que, conforme mencionado em parágrafos antecedentes, tentavam aproximar cada vez mais os personagens das narrativas mitológicas a homens que "de fato teriam existido". Seznec (1983) argumenta que, por intermédio de São Jerônimo, teria se conservado uma teoria de Eusébio que apresenta, do ponto de vista da religião, a ideia de que povo escolhido era anterior à mitologia pagã. O autor destaca o equívoco dessa questão: "o paradigma desses sincronismos grosseiros que, desde o nascimento de Abraão até a era cristã, concentram em alguns períodos essenciais todos os acontecimentos e todos os personagens da história humana - incluindo-se os deuses" (SEZNEC, 1983, p.21 -tradução nossa).<sup>18</sup>

É possível averiguar como, até os séculos IV e V d.C, as histórias mitológicas passaram a ser disseminadas pelo viés da interpretação evemerista. No século VII,

---

<sup>17</sup> - Gilmar Henrique da Conceição em, Santo Agostinho e a política – elementos introdutórios, argumenta que Agostinho “familiarizou-se com o pensamento da antiguidade, sobretudo com os neoplatônicos, neopitagóricos e estoicos, com os epicureos e acadêmicos. [...] Santo Agostinho fundamentou-se filosoficamente no pensamento socrático-platônico.” (CONCEIÇÃO, 2007, p. 1).

<sup>18</sup> - "el paradigma de esos groseros sincronismos que, desde el nacimiento de Abraham hasta la era cristiana, concentran en algunos períodos esenciales todos los acontecimientos y todos los personajes de la historia humana - incluidos los dioses" (SEZNEC, 1983, p.21).

Isidoro de Sevilla volta a fortalecer a aplicação do evemerismo. Sez nec (1983) considera que aí se encontra o ponto mais interessante dessa expressão. Em sua obra *Etimologias*, Isidoro pretende apresentar uma espécie de história do mundo dividida em seis momentos ou idades. Como observa o autor, o clérigo de grande erudição<sup>19</sup>, querendo situar esses deuses na ordem dos tempos, formula uma ordem cronológica<sup>20</sup> em que os deuses pagãos, da forma que aparecem ao lado de personagens bíblicos, podem recuperar nova importância. O nosso objetivo é demonstrar a trajetória da mitologia no transcorrer da história, ainda que de forma modesta.

Seznec acrescenta que Isidoro teve continuadores, como Adão de Viena, século IX, e Petrus Comestor (Pedro el Tragón), século XII. Na obra deste último, "o material mitológico que lhe ofereciam Isidoro e seus predecessores, Osório e São Jerônimo: o paralelismo das duas histórias, sagrada y profana, é apresentado com um estranho rigor" (SEZNEC, 1983, p. 22). Aqui o autor chama a atenção para a linhagem distinta dos personagens da fábula e os da bíblia, embora sejam tratados de forma semelhante por estes autores. Observa Sez nec que Pedro el Tragón assentiu as qualidades superiores daqueles homens, considerando-os talentos. Seres possuidores de "uma sabedoria misteriosa e profunda" (idem).

Zoroastro inventou as artes mágicas e escreveu as sete artes sobre quatro colunas (Gen. XXXIX); Isis ensinou aos egípcios as letras do alfabeto e a escrita (LXX), Minerva várias artes y sobretudo o tecido (LXXVI); Prometeu, sábio insigne, passa por criador dos homens, seja porque instruiu a ignorantes, [...] Todos estes espíritos poderosos são veneráveis, a título semelhante aos patriarcas: eles foram os guias da humanidade, e seus professores; são os antepassados comuns da civilização (SEZNEC, 1983, p. 22).

Conforme vai desenvolvendo seu texto, Sez nec demonstra como os pensadores do período medieval reconhecem o valor dos personagens da fábula mitológica, ou como ele prefere: dos deuses pagãos. Ao final do século XII, aqueles que tinham um

---

<sup>19</sup> - Para Sez nec, o conhecimento de Isidoro, tornava capaz que seu plano pudesse ser engrandecido "com as mais maravilhosas precisões sobre as idades primitivas do Egito, da Assíria, da Grécia e de Roma, remontando, por meio de Lactancio até Varrón, inclusive até Ennio, reencontrava grupos, dinastias mitológicas [...] Sobretudo, reencontrava nessas idades primitivas, civilizadores - destrutores de monstros, fundadores de cidades, inventores de artes- desde Prometeu" (SEZNEC, 1983, p. 21).

<sup>20</sup> - Em conformidade com Sez nec (1983), as idades propostas por Isidoro de Sevilha são: "da Criação ao Dilúvio; do Dilúvio a Abraão; de Abraão a Davi; de David ao Cativo na Babilônia, do Cativo na Babilônia ao Nascimento de Cristo; e a partir do nascimento de Cristo" (p.21).

grau significativo de erudição, de alguma forma exprimiam determinada consciência de suas origens culturais, ou seja, suas "origens greco-romanas" (SEZNEC, 1983, p. 23). Outro aspecto interessante da visão que se tinha a respeito dos deuses pagãos é o fato de esses clérigos terem buscado neles uma espécie de origem, considerando-os antepassados<sup>21</sup>. Isso pode ser notado pelo fato de que os francos descendiam do troiano Francus, e os romanos eram descendentes de seu compatriota Eneas, como destaca Seznec (1983). Não apenas os francos, mas também os romanos, apresentam essa origem fabulosa. Em Portugal, sua capital Lisboa tem suas origens fundacionais em Ulisses, o herói da Odisseia de Homero.

O pensamento cristão, ao invés de suprimir o conteúdo das fábulas mitológicas, parece muito mais ter encontrado modos específicos de enriquecer historicamente a cultura do povo europeu, encontrando nessas fábulas elementos que justifiquem suas origens do que de fato depreciar esse conteúdo. "Entre a Idade Média e o Renascimento não se descobre ruptura alguma neste ponto: as mesmas razões que protegeram os deuses continuam assegurando sua sobrevivência" (SEZNEC, 1983, p. 25). Inclusive durante o Renascimento, o autor chama a atenção para igual movimento dos povos europeus em afirmar suas origens histórico-mitológicas. Mas o fato mais curioso é que durante esse período a continuidade da tradição evemerista aparece refletida, principalmente, no trabalho dos artistas que retratavam os membros da nobreza como deuses, ou eram retratados em algum tipo de relação com alguma divindade.

Se por um lado os deuses pagãos, no fim das contas, eram homens que tiveram grande relevância para a humanidade de sua época e foram divinizados, conforme o argumento de Evêmero, os corpos celestes também eram tidos como deuses. Para Seznec, "a imaginação mítica dos gregos, que haviam criado os deuses sobre a terra,

---

<sup>21</sup> - Jean Seznec (1983) diz que as "enciclopédias do século XIII acreditavam-se com direitos particulares em relação a herança antiga, e de fato fazia muito tempo que os povos disputavam essa herança" (p.24). Esses clérigos, a exemplo de Isidoro de Sevilla, conforme o autor, "acreditavam, frente aos "bárbaros", pertencer a nações privilegiadas. Este orgulho de raça, que nunca está ausente nas obras dos clérigos da Idade Média, acarreta esta curiosa consequência: para justificar suas pretensões, os clérigos vão buscar no passado fabuloso da Antiguidade testemunhos, antepassados, progenitores. Tal é a origem de dessas fábulas "etnogênicas", como as chamava Gastão de Paris, que dão por antepassado a toda uma nação um herói ou um semideus" (idem).

facilmente voltava a encontrá-los no céu" (SEZNEC, 1983, p.40 - tradução nossa).<sup>22</sup> Entretanto, o autor comenta que esse processo de mitologização ocorreu de forma complicada no que concerne ao percurso de evolução gradual pelo qual passou, até que se chegasse ao final da era pagã. Ele aponta para a época homérica em que as constelações começavam a apresentar sua face mitológica. Os planetas foram consagrados a uma divindade correspondente. Sez nec (1983) discorre que foram os estóicos um dos primeiros grupos a favorecer essa fusão entre os astros e os deuses. Segundo ele, o pensamento estóico "reconhecia sob de cada mito um sentido físico". (p.43).

## 2.2 Ovídio em Primero sueño de Sor Juana: Alegoria e intertextualidade

Entendemos que é da leitura de *Metamorfoses* de Ovidio, em especial, que Sor Juana toma emprestado o personagem mitológico Faetonte e seus traços de encorajamento e ousadia do ser diante da impossibilidade das coisas. Diante disso, ressaltamos que há um trabalho intertextual que percorre a obra pelo nível das ideias, evocadas por meio do uso de diversos personagens ovidianos no poema sorjuanino. Percebemos o contraste nas imagens poéticas, típicas do barroco, que mesmo perante a escuridão, que remete ao desconhecimento do futuro do homem, evidencia o constante contraste entre o claro e o escuro, entre o possível e o impossível, a obediência e a desobediência. Esses paradoxos se exacerbam ao longo do poema, reafirmando o caráter intertextual tanto com a obra de Gôngora como com *Metamorfoses* de Ovídio. A presença dos mitos na poética seiscentista é recorrente, não sendo estranha a alusão a Faetonte no texto sorjuanino. É dessa forma que Tiphaine Samoyault alerta:

A literatura se reescreve com lembrança daquilo que é, daquilo que foi. Ela a exprime, movimentando sua memória e a inscrevendo nos textos por meio de certo número de procedimentos de retomadas, de lembranças e de re-escrituras, cujo trabalho faz aparecer o intertexto. (SEMOYAUULT, 2008, p. 47).

---

<sup>22</sup> - La imaginación mítica de los Griegos, que había creado a los dioses sobre la tierra, fácilmente volvía a encontrarlos en el cielo. (SEZNEC, 1983, p.40).

Por sua vez, o texto de Sor Juana também pode ser lido como um intertexto, ou seja, o dialogismo parte de uma ideia anterior para a construção de uma nova forma literária: do mito ao poema são perceptíveis as transformações e a construção de *Primero sueño* por meio das ideias imbricadas em Faetonte, o que possibilitou um trabalho linguístico exacerbado da poetisa.

O caráter intertextual que aparece de maneira explícita no poema de Sor Juana valida e justifica-se por meio de alguns elementos, como a alma que dá movimento à narrativa do poema. Esse é o mote que enlaça o mito e o poema, ou seja, o ser diante da possibilidade do conhecimento, mas esse nada, que é escuridão, pode ser o tudo, e é essa força motivadora que possibilita alçar novos desafios, buscar novas possibilidades, mesmo na iminência do erro.

Para Gerárd Genette, não existe obra literária que, segundo as leituras, não evoque ou tenha evocado alguma outra, o que para ele justifica que todas as obras sejam hipertextuais, (GENETTE apud, SAMOYAUULT, 2008). Talvez o que faz Sor Juana valer-se de seus conhecimentos na escritura de seu poema seja exatamente isso: mostrar a gama de conhecimentos por ela adquiridos, sendo ela mulher estudiosa no século XVII, cujos costumes da época não eram propícios aos estudos femininos - uma transgressão para seu tempo, seja por sua condição de mulher, seja por ser monja. Como Faetonte, Sor Juana transgride por possuir um vasto conhecimento, se comparado principalmente à grande parte da sociedade de seu tempo. Consciente e corajosamente, diante dos obstáculos sociais e eclesiásticos que lhe são impostos e que muitas das vezes são para ela motivo de “fracasso”, de desânimo, esta mulher estaria desamparada com relação aos seus desejos de estudar e, sendo religiosa, estava estritamente sujeita às leis de seus superiores<sup>23</sup>. Enclausurando-se e tornando-se monja, devia obediência à

---

<sup>23</sup> - Asunción Lavrin em seu Artigo Sor Juana Inés de la Cruz: obediencia y autoridad en su entorno religioso (1995) analisa as relações que envolviam religiosas e, de modo especial a poetisa mexicana, em correlação com o meio político-religioso no qual estavam inseridas. Lavrin observa que essas personagens "se vieron ente el binomio autoridad-obediencia como relación personal con sus confesores y como comunidad frente a órdenes de sus superiores religiosos o los representantes de la autoridad civil actuando en nombre del estado." (p.606). a autora destaca que o prelados mantiveram um vasto poderio sobre "suas filhas espirituais". Percebe-se no texto de Lavrin uma problemática ainda maior, que consiste no cenário religioso em que monjas y confesores são partes integrantes. Concernente a este aspecto percebemos o problema na seguinte fala: "pero el mismo (poderio) implicaba la responsabilidad de guiarlas hacia el objetivo claramente definido de la salvación de sus almas y no un mero ejercicio de poder." (idem).

“igreja”, um dos motivos pelos quais seja possível que ela devesse abster-se de expressar grande parte dos conteúdos profanos manifestos em seus textos. Deste ambiente cercado, cheio de impedimentos, advém sempre a necessidade de sonhar, de alçar voos, galgar degraus, em outras palavras: transgredir, conforme pensamos.

Entretanto, o que mais importa neste momento da pesquisa é estabelecer as conexões entre a tessitura do poema e a obra ovidiana. O caminho mais indicado e coerente é Gôngora. Se buscarmos na “biblioteca”<sup>24</sup> de Sor Juana encontraremos uma série de autores que mantiveram algum contato com o material mitológico e deles intentaram proveito para o desenvolvimento de suas obras. Quando argumentamos que o poeta cordobês, talvez, seja o caminho mais acessível para se chegar ao material mitológico no poema sorjuanino, nos referimos ao fato tanto de sua produção poética, no que se refere ao estilo de seu verso, quanto do próprio contato com as fábulas mitológicas que motivam sua produção.

Ao pensar a obra poética da fênix mexicana, Ermilo Abreu Gomez (1934), em seu texto *Sor Juana Inés de la Cruz: bibliografía y biblioteca*, argumenta que "no que corresponde ao verso se adverte que não é estranha nele a concisão latina e o conceitualismo dos autores castelhanos que cita (Gracián y Calderón), se bem se nota, de modo esporádico, a imitação que lhe sugeriu a leitura de Gôngora" (p.336). Andrés Sánches Robayna, em seu estudo *La recepción de Góngora en Europa y su estela en América*, alega que "quase não houve poeta de língua espanhola cuja sintaxe e cujo vocabulário não estiveram, de um modo ou de outro, contaminados pela língua pódica gongorina. Foi tal o poder de impregnação dessa língua que inclusive os mais extremados inimigos de Don Luis sucumbiram em maior ou menor grau à sedução que este exercia poeticamente" (SÁNCHEZ ROBAYNA, 2012, p.172 - Tradução nossa). Além disso, o autor chama a atenção para o caráter da expressão refinada de Gôngora e a sutileza das transformações experimentadas pela revolução italianista iniciada por Garcilaso e Boscán" (SÁNCHEZ ROBAYNA, 2012, p.172 - Tradução nossa).

Com o estudo apresentado por Sánches Robayna (2012), notamos dois pontos importantes para situarmo-nos dentro da tradição literária dos séculos XVI e XVII, que

---

<sup>24</sup> - O vocábulo biblioteca aparece entre aspas, por tratar-se de uma hipótese de composição de acervo que encontramos no artigo de Ermilo Abreu Gomez (1934), cujo título é *Sor Juana Inés de la Cruz: bibliografía y biblioteca*.

seja a forte presença do estilo gongorino na produção literária de sua época e depois dele, e algumas de suas referências para o aperfeiçoamento de seu fazer poético. A referência é a própria obra de Ovídio, que de acordo com o texto de Abreu Gomes<sup>25</sup> consta na lista dos volumes que compunham a biblioteca da poetisa.

À página 344 do estudo de Abreu Gomez (1934) encontramos Ovidio no seguimento de poesia junto de autores como Ênio, Homero, Horácio, Juvenal, Marcial, Menandro, Petrarca, Sérvio, Virgílio e outros. Percebemos então que a vertente mitológica da poetisa, ainda que fortemente ovidiana, não tem apenas Ovídio como fonte, mesmo que nos seja conveniente considerá-lo fonte principal. Além do mais, o conhecimento mitológico, ou de questões que fazem referências à mitologia em Sor Juana, não estão restritas à arte da poesia, nem tão somente à poesia ovidiana ou à gongorina.

Seznec (1983), ao falar da sobrevivência dos deuses pagãos, cita uma série de autores que penetraram no seio dessa temática, principalmente homens da igreja como Santo Agostinho, São Jerônimo, Eusébio de Cesareia, Lactancio, Santo Isidoro de Sevilla, sem contar filósofos, historiadores, oradores e retóricos que trabalharam essa temática. Entretanto é nos tratados de Mitologia de Vincenzo Cartari, *Le imagine colla sposizione degli Dei degli Antichi*, e Natale Conti, *Mythologiae sive explicationum fabularum libri decem*, que de acordo com López Poza (2003), Sor Juana Inés tem suas principais referências. No artigo, *La erudición de Sor Juana Inés de la Cruz seu Neptuno alegórico*, López Poza argumenta que, em seu *Neptuno alegórico*, Sor Juana cita muitos outros mitógrafos, além de grande número de poetas clássicos, dentre eles, Ovídio e Gôngora, seu contemporâneo (p.260).

---

<sup>25</sup> - Assim como observa Ermilo Abreu Gomez (1934), em seu texto Sor Juana Inés de la Cruz: bibliografía y biblioteca, coloca que como São Jerônimo, o fundador de sua congregação religiosa, a poetisa mexicana se dispôs a compor uma biblioteca no intuito de atender sua demanda e desejo pelo conhecimento. O autor em sua pesquisa segue uma série de 5 critérios para se aproximar do volumes que formavam a biblioteca de sor Juana: o primeiro deles é: "pelos citações e alusões a livros e autores, de que se tem notícias em sua obra; o segundo está estabelecido "pelos títulos que aparecem em seus retratos antigos; seguido "pela nominação dos autores incluídos nas obras enciclopédicas que conheceu; o quarto "pela evidente influência que alguns autores exerceram em seus escritos; e por último "pelos livros que, por acaso, foram possíveis de ser encontrados com provas reais de que lhe pertenceram ou estiveram em suas mãos" (ABREU, 1934, p. 335). Dos volumes que constavam em seu acervo muitos eram de ciência, comédia, erudição, ficção, filosofia, história, música, história, música, oratória, poesia, religião e retórica. Era conhecedora de autores latinos, gregos, espanhóis, italianos, franceses, portugueses, alemães, holandeses, judeus, mexicanos, dentre outros.

Não causa estranheza que Otávio Paz (1982) classifique *Primero sueño* como um poema intelectual, uma vez que ele está composto do vasto conhecimento de que dispunha a poetisa - o conhecimento das obras de mitologia é parte desse saber. É relevante que se considere *Las Transformaciones* (1586) de Ovídio a referência principal e o estilo de Gôngora como elemento exemplar do fazer poético. Todavia, seguindo o apontamento de Otávio Paz quanto ao caráter intelectual do poema, é justo considerar que o conhecimento concernente às questões de mitologia extrapola os limites da obra ovidiana, ou da gongorina em conformidade com as referências que trazemos no parágrafo anterior. Leonardo Venta (2016), em artigo intitulado "El uso de las figuras mitológicas en *Primero sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz", expõe que "para uma aproximação adequada do poema é necessário considerar a relação existente entre os mitos, a religião e o pensamento filosófico que lhes deram forma, e também as diferentes evoluções que estes seguiram depois de sua origem" (p.17).

O autor argumenta ainda sobre a pertinência de considerarmos a possibilidade de que Sor Juana tenha combinado de maneira intencional um amplo e complexo sistema simbólico e mitológico atrelado às "complicadas estruturas sintáticas e retóricas que caracterizam o poema" (p.17). Para ele há nesse feito a intenção de "estabelecer uma mensagem que burlasse o cerco da censura que lhe impunha a sociedade inquisitorial e patriarcal em que lhe coube viver" (p.17). Nesse sentido, estamos tocando em dois pontos já mencionados: na tradição mitológica que percorre eras, e no estilo empregado na tessitura do poema. Notamos também um terceiro ponto, em que o autor nos apresenta a intencionalidade na produção poética de Sor Juana como resultado da combinação dos dois primeiros mencionados acima, gerando um efeito para ele primordial, para o funcionamento do poema. Não entraremos nessa seara por questões práticas e pelos riscos que essa vertente nos apresenta neste momento da construção da pesquisa.

É importante ressaltar o destaque que teve a obra de Ovídio na Europa, como vimos no início deste capítulo, principalmente no período renascentista. Alberto Sánchez (1998), em seu artigo "*Historia y poesía: el mito de Píramo y Tisbe en el Quijote*", expõe esse fato, destacando a utilização da fábula mitológica nesse período da história. Para ele "a partir do Renascimento; tanto nas artes plásticas como no orbe literário e poético" (p.9), nota-se o quão está latente esta presença. O autor sublinha a

relevância em termos de inspiração poética que estas fábulas produziram, tanto na poesia espanhola quanto europeia a partir do século XVI. Não apenas na particularidade da poesia, mas também na da prosa, isso marcou a literatura de autores proeminentes como Garcilaso de la Vega, Aldana, Juan de Arguijo, Gôngora, Quevedo, dentre outros.

Cristina Torres Barrado (2012), no artigo "Quevedo y la mitología Clásica", discorre sobre importantes traduções que ocuparam papel de destaque nos séculos XVI e XVII, como por exemplo "dois tratados mitográficos: *De deis gentium varia et multiplex historia* de Lilio Georgio Giraldo e *Mytologiae sive explicationum fabularum libri X* de Natale Conti" (p.135), que, conforme a autora, serviram de inspiração para que fossem publicados dois manuais bastante difundidos à época: o *La Philosophia secreta* del Bachiler Juan Pérez de Moya (1585) e *El Teatro de los dioses de la Gentilidad* de Fray Baltasar de Victoria, publicado em Salamanca nos primeiros anos da segunda década do século XVII. "Orientaram também o gosto de nossos literatos, sobretudo no relato de mitos amorosos, as traduções de *A Odissea* de Homero por Gonzálo Pérez y *Las Metamorfosis* de Ovidio realizadas por Jorge Bustamante y por Sánches Viana" (idem, p. 135). Além da tradução da obra ovidiana feita por Jorge Bustamante (1586), outras tantas foram realizadas no mesmo período, conforme apontamos no capítulo anterior, por meio de artigo de Mercedes Blanco.

Parece razoável quando Leila Taboza (2009), em sua dissertação de mestrado intitulada *O Barroco Hispano-americano: Primero sueño ou Sor Juana Inés de La Cuz*, aponta os mitos como um dos elementos "responsáveis pela dinamicidade barroca do poema, [...]. Os mitos são ressaltados como vetores de transformação, que conferem à obra um caráter dinâmico" (p18). Para ela há no poema uma espécie de cenário pagão que tem como objetivo oferecer ao olhar dos leitores uma amplitude de imagens que invadiria seus olhares. Entretanto, é mais válido enxergar o uso do material mitológico na tessitura de *Primero sueño* como fundo cultural, como subsídio para o fazer poético. Os mitos clássicos, principalmente em Ovídio, "são peça fundamental da poética dos séculos áureos, até o ponto de que se dá com frequência a confusão entre o mundo forjado pelos poetas e o mundo da "fábula" (BLANCO, 2010, p.35).

Apesar da beleza metafórica com que demonstra seu pensamento em relação ao poema, parece justo concordar com o ponto de vista de Sor Juana, afinal, como observa Venta (2016), "o mito é uma forma estética de cuja acepção tradicional faz referência

primordialmente a relatos e tradições que vinculam o ser humano com o universo" (p.17). É de fundamental relevância destacar o uso do material mitológico, conforme é possível notarmos na tradição literária do século XVII. Outro argumento coerente de Leila Tabosa (2009) é o fato de que enxerga que na abertura do poema "a transformação dos mitos se sobressai com um duplo sentido, assim como a noite, que, ao mesmo tempo é cenário de pavor e possibilidade de sabedoria por meio do sonho" (p. 39). Para ela o primeiro sentido é o de adornar o poema por meio das imagens que se sobrepõe no início da narrativa do poema; o segundo centra-se na sensação de movimento que provocam na "poética estrutural do poema" (idem), propiciando o prosseguimento da noite.

O movimento que sugere Tabosa, mais do que movimento de continuidade, de fruição da narrativa é um movimento que sempre vai evocar mudança, transformação, desestabilidade. O cosmos representado no poema, considerando-se como elementos que avivam a narrativa, os personagens mitológicos que compõem o poema denotam um cosmos instável. Entre citações diretas e indiretas, são vinte e sete personagens desse tipo que figuram no texto sorjuanino, sendo dezesseis delas de caráter masculino e onze femininos, relata Venta (2016). Chama a atenção como Leila Tabosa em sua dissertação restringiu-se apenas aos mitos iniciais, não se estendendo aos que aparecem ao findar o poema.

### **2.3 Traços poéticos entre Sor Juana e Luís de Gôngora**

A poetisa mexicana tem como um de seus maiores primores o trabalho intertextual com a linguagem, sua dedicação aos estudos, sua ganância pela aquisição do saber. E nos arriscamos a afirmar que em "*Primero sueño*" essa característica se exacerba devido à diversidade extraordinária do conhecimento que se apresenta na feitura escritural do poema. É desse modo que a viagem empreendida pela alma, parte central da narrativa de *Primero sueño*, desperta mais a atenção do que grande parte de outros elementos que aparecem no mesmo.

Tendo em vista estar Sor Juana inserida em um complexo contexto da história literária, boa parte da crítica relaciona sua escrita à de Luís de Gôngora (PAZ, 1998);

(ROBAYNA,2012); (LEZAMA LIMA, 1988); (BLANCO); (PARRA, 2010); (SARRE, 1951). Octávio Paz ao chamar atenção para o fato de que “a linguagem de Sor Juana é intelectual” (PAZ, 1983, p.470 – Tradução nossa), o faz contrapondo ao poema do poeta cordobês. O sentido de intelectual, empregado por Paz, talvez seja justamente uma espécie de reafirmação do nível de erudição da monja, em decorrência de sua paixão pelos textos, seus estudos e pelo conhecimento, mas também uma ressalva no que pensamos que Paz encontra para distanciar o texto de Sor Juana do poema *Soledades* de Luis Gôngora (1561-1627). Entretanto, o que Paz aproveita de *Primero sueño* para enaltecer a Sor Juana é exposto de outra forma por Andrés Sanchés Robayna (2012), que acaba destacando e enaltecendo ainda mais a poetisa. O autor aponta para o aspecto inovador do trabalho poético de Sor Juana. Para ele a poetisa mexicana "aplica aos ensinamentos gongorinos uma matéria poética nova, em que se combinam o gosto pela ciência astronômica e a fisiologia com o interesse pela filosofia sobre o pano de fundo cultural da mitologia clássica" (ROBAYNA, 2012, p. 185).

Por sua vez, entendemos que *Primero sueño*, dentro da tradição literária, conforme o próprio título do poema: *Primero sueño, que aí tituló y compuso la Madre Juana Inés de la Cruz, imitando a Gôngora*<sup>26</sup>, renova a tradição pelo tratamento que combina os elementos do saber, da erudição. A sintaxe latina do poema de Gôngora é um traço marcante do texto<sup>27</sup> de Sor Juana. É o traço mais evidente para validar o caráter gongorino impresso no poema da poetisa mexicana. Elias L. Rivers (1996), em *Soledad de Gôngora y Primero sueño* de Sor Juana, chama a atenção para o Hiperbatón que abre o poema sorjuanino e para os versos escritos em forma de silva, traços do estilo gongorino. Lezama Lima (1988) argumenta em favor do poema sorjuanino, para

---

<sup>26</sup> - A referência é o poema *Soledades*, do poeta cordobês de D. Luis de Gôngora y Argote, poeta espanhol. A professora Leila Tabosa (2009), traduziu o título do poema da seguinte forma: "Primeiro sonho, obra assim intitulada e composta pela Madre Juana Inés de la Cruz, imitando a Gôngora" ( p.83). Elias L. Rivers (1996), em “Soledad” de Gôngora y “Sueño” de Sor Juana, problematiza a questão desta epígrafe, uma vez que, é desconhecido de fato quem a escreveu, mas argumenta que é possível pensar em alguém com certa autoridade, e que de alguma form conhecesse o sentido daquele poema. Para ele, sendo assim, *Primero sueño* aparenta ser uma alusão ao poema de Gôngora.

<sup>27</sup> - Arias de la Canal (1998), em seu estudo *Las fuentes profanas de "Primero Sueño" y otros ensayos Sor Juanistas*. Expõe um pouco da face dessa aproximação entre ambos os textos, o caráter da composição métrica em silva, por exemplo. Entretanto toca no mesmo ponto, que os demais autores, nas diferenças que existem no poema de Sor Juana. Matérias áridas, conforme o autor, mas que Sor Juana “conseguiu fazer florescer” (ARIAS DE LA CANAL, 1998, p.50).

ele trata-se mais “de uma humildade encantadora do que de uma verdade literária” (p.95). O autor vê uma oposição ao poema de Gôngora, pois em seu ponto de vista, *Primero sueño* é o que notamos “como mais oposto a um poema dos sentidos” (p.95).

Os argumentos que aproximam as obras dos escritores se reafirmam devido às imagens mitológicas, ao trabalho minucioso que tem seus pés fincados na poesia clássica e ao conhecimento exacerbado que une os poetas. Gôngora foi um escritor muito apreciado devido aos constantes paradoxos presentes em suas obras, bem como a aproximação à sintaxe latina (SARRE,1951), marcadamente presente pelo uso recorrente do hipérbato. Esse paradoxismo do período seiscentista foi essencial para o nascimento do novo estilo poético, uma vez que os escritores exacerbaram em seu labor poético: não era mais só o estranhamento de figuras contrárias presentes na obra de Gôngora, o leitor podia agora se deparar com o extremo exagero nas imagens poéticas.

Mercedes Blanco explica a poética de Gôngora valendo-se da teoria de Gracián, principalmente ao conceito objeto da *imitativo*: o conceito é "retruécano y jugar del vocablo" (BLANCO, 2012, p. 37). A autora argumenta que de acordo com o entendimento de Gracián "uma palavra é como uma hidra, um monstro com muitas cabeças que voltam a brotar ou se multiplicam depois de terem sido cortadas" <sup>28</sup>(p.37). Essa questão nos leva a pensar as relações entre Gôngora e Sor Juana<sup>29</sup>, ou melhor, entre os textos de ambos os autores.

Mercedes Blanco discute que a mesma coisa poderia ser dita a respeito do conceito. Ou seja, seria possível lidar com o conceito da mesma forma que com as palavras, resultando no jogo conceitual. De acordo com Blanco (2012), a *imitatio* praticada pelos poetas seiscentistas se orienta justamente pela intuição do agudo. O que "se imita são os conceitos dos poetas e escritores clássicos ou modernos" (p.37). Na concepção da autora, o "imitar" resulta numa acomodação a uma outra situação. Sendo

---

<sup>28</sup> - Blanco cita Diretamente a Baltasar Gracián. Vejamos: “Es como hidra vocal una dicción, pues a más de su propia y directa significación, si la cortan o la trantruecan, de cada sílaba renace una sutileza ingeniosa y de cada acento un concepto” (Agudeza, discurso XXI, II, 360) In: Mercedes Blanco (2012).

<sup>29</sup> - Gracián era conhecido pela monja poetisa do século XVII, conforme é possível observar na *Respuesta*, o que em questão de estilo pode reforçar ainda mais a ligação direta de Sor Juana o momento literário em que vive. "Das obras de Gracián não há nenhuma citação direta na poesia de Sor Juana Inés de la Cruz. Se sabe, entretanto, que as obras deste formavam parte de sua biblioteca, e o estilo do grande conceptista espanhol pode haver influído em algumas das agudezas da poetisa e na concisão da linguagem que às vezes a faz obscura" (SARRE, 1951, p. 49).

assim, o poeta que pratica a *imitatio* reinventa, e ao reinventar outros poetas potencializa a sua agudeza, seu processo engenhoso, nas palavras de Blanco: "seu caráter paradoxal e hiperbólico" (p.37). Para a pesquisadora, Gôngora é exemplo e "mestre da arte de engenho para tantos poetas que, na verdade, raramente conseguem superá-lo" (p. 39).

De forma geral, a presença poética de Gôngora na obra de Sor Juana salta aos olhos do leitor, devido ao labor conceituoso que preenche as páginas poéticas de ambos os autores. Reconhecendo o diálogo intertextual entre ambas as obras, é importante ressaltar as palavras de Paz (1983) quando o pesquisador salienta que a mexicana se sobrepõe no trabalho poético ao agregar caráter filosófico a seus versos apoiados sempre em figuras de linguagem. Salientamos com Blanco (2012), no que se refere à questão da *imitatio* e do jogo conceitual, e com Robayna (2012) quando sugere a inovação que Sor Juana traz em *Primero sueño* enquanto a matéria empregada, que não se trata exatamente de tentar sobrepor o texto sorjuanino ao gongorino, conforme tem sugerido Paz. É mais convincente a ideia exposta por Robayna. *Primero sueño*, dessa forma, vale-se do estilo gongorino, mas apresenta um caráter escritural que se vale da temática do conhecimento como matéria para o fazer poético.

Poeticamente percebe-se o reconhecimento dos traços da obra Gongorina na composição poemática de Sor Juana, em especial pelas dificuldades de leitura de ambos os poemas, a aproximação da linguagem, o uso acentuado do *hipérbaton*, mas também o uso recorrente de material mitológico e o tipo de estrutura poética: observe os versos abaixo de um dos poemas mais conhecidos do escritor espanhol, *Fabula de Polifemo y Galatea*:

Mudo la noche el can, el día, dormido,  
De cerro em cerro y sombra em sombra yace.  
Bala el ganado; al mísero balido,  
Nocturno el lobo de las sombras nace.  
Cébase; y fiero, deja humedecido  
en sangre de una lo que la otra pace.  
Revoca, amor, los silbos, o a su dueño.  
el silencio del can siga, y el sueño. (GÔNGORA, 1883, p. 140)

Nas linhas poéticas sobressai tanto o ambiente tenebroso como o contraste de imagens, o que corrobora para a constituição do ambiente bucólico que atravessa a estrofe do poema. No que concerne à comparação entre os autores, a crítica relata que a obra que mais se aproxima de *Primero sueño é Soledades*, devido às marcas textuais sintáticas exacerbadas que compõem as obras. Verónica Grossi (2007) alude a Calleja como o primeiro a enxergar os traços gongorinos de *Primero sueño*, coincidindo com Pascual Buxó (2006), que, por sua vez, aponta que o mesmo jesuíta, também, apresenta "as profundas diferenças existentes entre ambos os textos, particularmente no que toca às matérias tratadas em cada um deles" (p.344). Tanto que seus primeiros editores foram categóricos ao destacar que Sor Juana escreveu seu poema "imitando a Gôngora". Mas uma vez retornamos a Octávio Paz (1983), pois o escritor reconhece a semelhança entre os poemas, contudo é tenaz ao estabelecer diferenças entre eles para com o intuito de apontar que o poema sorjuanino supera o gongorino. Em seu capítulo "*Regreso del Barroco*" Rodríguez de la Flor (2002. p, 20) aponta ambos os poemas como o "*éon barroco, en su mejor expresión*".

Gôngora, em contraposição ao ideal canônico de sua época, primava por reproduzir a sintaxe voltada para a poesia latina clássica, em que um de seus principais interlocutores se vestia do nome de Ovídio. O jogo de sintaxe era uma das formas primordiais de sua composição poética, o que o afastou bastante do público leitor do período, devido à complexidade de seus versos poéticos e à dificuldade que impunha ao leitor para a compreensão de suas obras e, como resultado, o desprezo nos anos iniciais de sua carreira. Por sua vez, Alexander A. Parker (1983) relata que "No que sus admiradores y defensores lo quisieran, éstos reconocían sus serias meta artísticas artísticas, y su reputación creció firmemente sobre todo entre la generación jovem." (p. 38-39). O reconhecimento do escritor, e sua instituição como clássico, é desde a sua época um tema controverso, mas é patente que as imagens profundas que sua obra introduziu no seio da literatura espanhola passaram a ser fios primordiais nas obras que o seguiram. Seu estilo denso e inovador, causava desde à admiração, como observamos na *Agudeza y arte de ingénio de Gracián*, ao *Antídoto de Jáuregui*. A admiração a Gôngora foi tão forte quanto às críticas, mas nem por isso deixou de ser imitado por seus coetâneos (BLANCO, 2010).

O estilo gongorino, que retorna à literatura clássica latina, faz parte da sintaxe incorporada aos textos de Sor Juana, e a erudição que integra suas linhas poéticas são marcas nodais na realização dessa interlocução. É por isso que boa parte da crítica que se dispõe a estudar os textos da autora não foge a relacionar as obras desses autores. Contudo, o trato de Sor Juana em relação ao material mitológico é muito mais sutil que o de Gôngora, pois o poeta cordobês aprofunda nessa temática, como se pode observar na fábula Polifemo y Galatea, ao passo que em *Primero sueño* o emprego que a poetisa mexicana confere ao mito se dá em forma de alusões muito rápidas.

Por sua vez, o que percebemos no entrelaçamento poético entre as obras desses dois autores está refletido na ideia de intertextualidade expressa por Julia Kristeva: “[...] todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade instala-se a de intertextualidade, e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla”. (KRISTEVA, 2005: 68). O que fica expresso do pensamento da autora é a impossibilidade de uma obra não fazer referência a outra, pois mesmo que essa não seja o objetivo de seu produtor, as marcas das leituras realizadas são inerentes à própria vontade, e o leitor reconhecerá os fios que unem essas poéticas.

### CAPÍTULO 3 - **Corpos transformados**

*“A desobediência é aos olhos de qualquer estudioso da História, a virtude original do homem.*

*É através da desobediência que se faz o progresso,*

*através da desobediência e da rebelião”.*

*Oscar Wilde*

### 3.1 Os corpos míticos ou mito dessacralizado

A narrativa de *Primero sueño* começa com a visão da chegada da noite, que vai tomando conta dos espaços alcançados pelo olhar humano. Junto a essa descrição nos são apresentados uma série de personagens mitológicos transgressores que reforçam a densidade da escrita poética neste poema. Estes personagens sugerem em seu caráter subversivo, em relação ao próprio cosmos do poema, o ato arriscado do fazer poético, quanto à tessitura de um texto sobre o desejo espiritual pelo conhecimento. A narrativa se dá no espaço dual entre as sombras da noite e a luz do dia. No entremeio encontramos - após a alusão aos personagens mitológicos - um corpo humano neutro. O sono toma conta de todos os seres. A partir do corpo são feitas uma série de descrições fisiológicas e em seguida uma alma, também neutra, assume o desenvolvimento da narrativa. Apartada do mundo físico, esta pode realizar sua busca desejante pelo conhecimento, mas como Ícaro, que se lança à luminosidade e ao calor do sol, fracassa, cegada diante de tamanha claridade. Relutante em sua teimosia retoma sua empreitada e novamente fracassa diante da impossibilidade de compreender aquilo que considera simples.

Então a narrativa remete às figuras mitológicas de Atlante e Alcides aludindo à dificuldade de sua tarefa. Entretanto, foca-se em Faetonte, outro personagem mitológico que denota a ousadia da escritura de *Primero sueño*, que ganha sentido no desejo incessante da alma no poema. Entendemos o mito de Faetonte como recurso utilizado pela poetisa para justificar a ousadia empreendida pela alma, que não se detém frente aos obstáculos que surgem, mas que, mesmo diante do insucesso, busca na investida, a glória do fracassar, sem deixar de empreender por si só a tentativa de atingir determinado objetivo. Assim se dá com a escrita de *Primero sueño*. No poema se materializa esse desejo incessante, quando ao final da narrativa nos deparamos com um "yo despierta" e o poema acabado.

Aparece, no universo da obra de Sor Juana, a figura de diversos personagens mitológicos. Tais imagens, mais do que um caráter metafórico – em vistas de retratar seres noturnos, o que corrobora com a construção da atmosfera sombria -, evocam uma espécie de corporeidade na tessitura textual, ou seja, revelam os corpos dos personagens míticos em um constante fazer, o que evidencia o caráter do trabalho, da labuta cotidiana. É de se observar que os temas das narrativas mitológicas aproximam de

forma notável a narrativa mítica às ações sociais e particulares do homem na antiguidade, formalizando, dessa forma, o caráter alegórico que demarca esse estilo de narrativa.

Foi por meio da imaginação que os seres supremos se aproximaram das ações do homem comum, do cotidiano de uma sociedade, em vista que as narrativas mitológicas passaram a doar ao herói caracteres humanos. Tais realizações foram possíveis a partir do momento em que os filósofos, da Grécia antiga, passaram a criticar os deuses – estejam eles nas narrativas populares ou na religião –, e apontaram as características do defeito humano nesses seres superiores. Passou-se a perceber, nesse sentido, o caráter alegórico nas narrativas mitológicas a partir do momento que foram se tornando mais integradas ao conjunto de características ou de práticas comuns aos homens e mulheres dessas comunidades ancestrais, ou seja, o personagem mítico aproxima-se mais do ser humano grego em suas práticas socioculturais. Essa união entre o mitológico e o humano será possível inferir ao longo de *Primero sueño*. De acordo com Vivalda "Sor Juana instaura no texto um monumento profano da subversão, nomeando no processo a uma série de figuras cuja ressonância simbólica interfere e obstaculiza a simples interpretação punitiva da audácia desgraçada" (VIVALDA, 2010, p. 104)

Na escritura da poetisa percebemos inicialmente uma grande diferença no que diz respeito à tradição mitológica grega, pois esta afincava-se no ideário sagrado, corporificado em imagens que se diluíam no sobrenatural. Por sua vez, os personagens míticos que integram poema de Sor Juana se apresentam muito mais familiarizados a uma leitura da natureza humana do que como presentificação do sobrenatural. Sacralizado ou não, no mito paira a atmosfera densa daquilo que não é revelado por completo. Domingo Plácido Suárez (1997) destaca que a matéria mitológica, atinente ao universo do imaginativo, ao mesmo tempo em que pretende demonstrar certa "realidade", pode também a encobrir e mascarar-la, de tal modo que seja transposta a um cenário em que seus constituintes mais conflitivos possam ser assumidos e exaltados, de maneira que sejam convertidos em uma espécie de catarsis.

Há de se concordar com Nicolás M. Vivalda (2010) que o poema sorjuanino jamais dá a noção de um cenário para a apresentação com o intuito moralizante da transgressão. Para o autor o poema de Sor Juana, por meio do uso dos personagens

mitológicos, expõe sinais vivos da capacidade de desvios "que acabam configurando indícios textuais voltados para uma lógica alternativa de leitura e apreço à contravenção. (VIVALDA, 2010, p. 106).

Antes de falar propriamente acerca de alguns mitos que aparecem no poema sorjuanino, destacamos que com os versos: Piramidal, funesta, de la tierra / nascida sombra, al cielo encaminaba / de vanos obeliscos punta altiva, [...] Sor Juana inicia seu poema apresentando não apenas a chegada da noite, como todo ser humano comum a percebia, mas como quem olhava analiticamente, ou seja, como quem conhece as razões científicas que produzem o período noturno. De acordo com Antonio Alatorre, a poetisa apresenta na abertura do poema “uma imagem muito precisa, uma definição diríamos ‘científica’ do fenômeno Noite”<sup>30</sup>, entretanto chamamos a atenção de que ela se utiliza desse conhecimento como matéria poética, para, então, construir seu poema. (ALATORRE, 2010, p. 125 – tradução nossa). O autor chama a atenção para o fato de Sor Juana não dizer “Cae la noche”, mas sim “Sube la noche”. Os versos que seguem apontam para a descrição de uma guerra empreendida pela sombra noturna que pretende chegar às estrelas sem ao menos atingir a lua.

*Y en la quietud contenta  
de imperio silencioso,  
sumisas sólo voces consentía  
de las nocturnas aves,  
tan oscuras tan graves,  
que aún el silencio no se interrumpía.  
(INÉS DE LA CRUZ, PS apud ALATORRE, p. 157, vs 19-24)*

Para Alatorre (2010), os versos iniciais do texto sorjuanino “pintam” a vitória da noite sobre o dia. Nota-se nessa passagem do poema o império da noite que ao apossar-se do trono trata de impor a lei do silêncio, mas sem abster-se de exceções.

A noite pavorosa, que dá abertura à narrativa do poema, propicia a apresentação de uma série de animais noturnos, anteriormente mencionados. A presença destes animais causa uma impressão ambígua, provocada pela evocação dos mesmos, o que gera inquietação na abertura poemática. Aparentemente, a coruja, os morcegos, o cervo, ou quaisquer outros seres noturnos formam um conjunto zoológico, que em uma primeira leitura confere a eles uma característica ornamental. A noite magistral e

---

<sup>30</sup> Una imagen muy precisa, una definición diríamos “científica” del fenómeno Noche.

silenciosa que convida o leitor a se adentrar no poema parece ornada pela presença destes animais, assim como está presente no fragmento citado anteriormente.

Sem embargo, coruja, morcego, cervo são introduzidos e apresentados no poema pelo viés da narrativa mítica. Ora, se são dispostos, apenas em forma de ornamentos, esses animais notívagos talvez não carecessem de uma apresentação por meio da fabulação mítica que explicasse sua existência. Ao serem expostos desde sua origem mitológica, desde um outro logos, e diretamente daquilo que, a olhos nus eles não são, adquirem um outro tipo de projeção dentro da narrativa. Essas imagens extrapolam os limites de uma única percepção sensorial, rompendo com a ideia de simples ornamento, visando, dessa forma, um outro significado na tessitura poemática.

Antes de ser transmutada em coruja, Nictimene<sup>31</sup>, na narrativa mitológica, era a filha de um rei etíope Nictéo e esta teria cometido ato incestuoso com seu próprio pai, o que justificaria sua transformação em coruja, pela intervenção poderosa de Minerva como reprimenda ao ato transgressor da jovem princesa. Quanto a Alcítoe, Arsípe e Leuconoe, as três filhas do rei Minias, ou as minieides<sup>32</sup>, foram castigadas por Baco porque ousaram não participar das festividades em sua honra. As três princesas

---

<sup>31</sup> - Na obra, *El precipio de Faetón: Edición y comento de Primero sueño de Sor Juana Inés de la Cruz*, Alberto Pérez-Amador Adam explica que além, dessa, há outras versões do mito. Outra seria de que, Nictimene seria filha de Epopeo rei de Lesbia, e que cometeu incesto com seu pai. O autor diz que uma primeira variante asseguraria o ato transgressor da princesa, mas no texto ovidiano, fonte de Sor Juana, esse ato aparece como realização do livre arbítrio da jovem. E que, por isso, Minerva a teria punido transmutando-a em coruja. Outra possibilidade, segundo o autor, é que a poetisa mexicana estivesse utilizando-se de uma tradição medieval que diz que as corujas tentavam adentrar nos templos sagrados para beber o azeite consagrado. (ADAM, 2015, p. 188-189 – tradução nossa).

<sup>32</sup> - A respeito das minieides, Alberto Pérez-Amador Adam, ademais de considerar a observação de Olivares Zorilla que atribui como fonte de Sor Juana o *Emblematum Liber*, de Alciato ou Alciati, publicado em Augsburg, em 1531, o autor aponta para a proximidade entre texto de Ovídio e o verso de Sor Juana: “(p. ej. *Non illas pluma leuauit / aves sin pluma aladas.*)” (ADAM, 2015, p. 197). O autor considera ainda que Sor Juana possa ter ponderado essa passagem no momento de escrever seus versos.

\* No tocante aos livros de emblemas, Alfredo Grieco em seu artigo "Pequeno roteiro de Alciati à Iconologia de Cesare Ripa", diz que estes formam um acervo riquíssimo, seja para o estudo cotidiano da vida nos idos dos séculos XVI e XVII, bem como uma "fonte de intuições sobre o que os intelectuais desses séculos julgavam ser uma continuação necessária dos mundos da heráldica, da vida em sociedade, da política, filosofia, e comportamento moral. Os emblemas ainda jogam luz sobre a história da produção gráfica e do livro, sobre a criação e utilização das alegorias, e sobre a questão lingüística da relação entre palavra e imagem. (GRIECO, 2003, p. 81).

preferiram, segundo a lenda, ficar em casa fiando e narrando histórias míticas. Adam (2015) comenta que, as filhas de Minias, ao findar a narrativa das fábulas míticas, deram-se conta de que a casa em que viviam e os panos em que teciam se transformavam em flores e em plantas, e elas também se viam transmutadas em morcegos.

*Con tardo vuelo, y canto, de él oído  
mal, y aún peor del ánimo admitido,  
la avergonzada Nictímene acecha  
de las sagradas puertas los resquicios  
o de las claraboyas eminentes  
los huecos más propicios,  
que capaz a su intento le abren la brecha,  
y sacrílega llega a los lucientes  
faroles sacros de perenne llama,  
que extingue, sino inflama  
en licor claro la materia crasa  
consumiendo; que el árbol de Minerva  
de su fruto, de prensas agravado,  
congojoso sudó y rindió forzado.  
Y aquellas que su casa  
campo vieron volver, sus telas yerba,  
a la deidad de Baco inobedientes  
ya no historias contando diferentes,  
en forma si afrentosa transformadas  
segunda forman niebla,  
ser vistas, aun temiendo en la tiniebla,  
aves sin pluma aladas:  
aquellas tres oficiosas, digo,  
atrevidas hermanas,  
que el tremendo castigo  
de desnudas les dio pardas membranas  
alas, tan mal dispuestas  
que escarnio son aun de las más funestas:  
(INÉS DE LA CRUZ, PS apud ALATORRE, p. 157 - 158, vs 25-52)*

A ave de rapina conhecida como *búho*, e assim mencionada no poema, trata-se de uma outra espécie de coruja. Esta ave era Ascáfalo<sup>33</sup>, servo de Plutão, único que viu

---

<sup>33</sup> - No livro *El Primero sueño de Sor Juana Inés de la Cruz: bases tomistas*, Alejandro Soriano Vallès menciona que, de acordo com Méndez Plancarte, este Ascáfalo (búho), juntamente, com as minieides compunham “la no capilla pavorosa”. (VALLÈS, 2000, p. 73). Alberto Pérez-Amador Adam (2015) chama a atenção para o fato de que Sor Juana, novamente, cita este mito nos versos (712-729). O autor relata também que, em outra versão deste mito, proveniente da obra de Apolodoro, Ascáfalo receberia o castigo não de Prosérpina, mas de sua mãe Demeter que o aprisiona debaixo de uma pedra da qual não seria libertado até que Hércules baixara ao inferno. O autor conta que este mito bastante menos conhecido não fora empregado por Sor Juana. (pp. 201-202).

Prosérpina colher uma romã e comer suas sementes. Então, ele dedura a jovem a Plutão, que não permite que sua amada regresse à terra. Devido a sua delação, Prosérpina o transforma nesta ave de penas e cabeça grandes, com bicos e unhas afiadas. Em *El Sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz, ao comparar os versos da poetisa mexicana aos do poeta Trillo, que também menciona as aves noturnas, Georgina Sabat de Rivers (1997) distingue como estas são apresentadas nos versos de ambos os poetas. A autora destaca que a poetisa mexicana, depois de mencionar as aves, as nomeia e as apresenta a partir de suas características, ao passo que Trillo<sup>34</sup> apenas as enumera.

*Estos<sup>35</sup>, con el parlero  
ministro de Plutón un tiempo, ahora  
supersticioso indicio agorero,  
solos la no canora  
componían capilla pavorosa,  
máximas negras, longas entonando  
y pausas, más que voces, esperando  
a la torpe mensura perezosa  
de mayor proporción tal vez que el viento  
con flemático echaba movimiento  
de tan tardo compás, tan detenido,  
que en medio se quedó tal vez dormido.  
Este, pues, triste son intercadente  
de la asombrosa turba temerosa,  
menos a la atención solicitaba  
que al suelo persuadía;  
antes sí, lentamente,  
si su obtusa consonancia espaciosa  
al sosiego inducía  
y al reposo los miembros convidaba,  
el silencio intimando a los vivientes,  
(INÉS DE LA CRUZ, PS apud ALATORRE, p. 159, vs 53-73)*

Conforme a narrativa mítica, o jovem Actéon<sup>36</sup>, neto de Cadmo, rei tebano, em uma caçada junto de seus amigos, ao perseguir um cervo, acaba afastando-se dos

---

<sup>34</sup> - *De gemidoras aues  
Broncas siempre y prolijas,  
que tardamente vuelan  
por todos los espacios esparcidas.  
(TRILLO, op. Cit, p. 231, apud SABAT DE RIVERS, 1977, p.49).*

<sup>35</sup> - Nas edições analisadas por Georgina Sabat de Rivers (1977), Alejandro Soriano Vellès e nas duas edições de *Primero sueño* estudadas por Alberto Pérez-Amador Adam, em lugar de “estos” (v. 53), é utilizado o demonstrativo feminino plural éstas. Diferente da versão de Antonio Alatorre que propõe o uso do demonstrativo masculino plural. Quanto ao uso do demonstrativo feminino plural Adam (2015, p. 198) remete ao seu antecedente encontrado os vv. 47-48: *Aquellas três oficiosas, digo, / atrevidas hermanas.*

companheiros e de sua matilha. Perdido, Actéon adentra um bosque onde se achava uma fonte de águas cristalinas. O lugar era o recanto de descanso da deusa da floresta. Diana sempre estava ali depois de suas caçadas. Desafortunadamente, aconteceu de o belo rapaz encontrar a deusa se banhando. Notado pelas ninfas que cuidavam de Diana durante o banho, sua presença provocou-lhes grande espanto. Elas tentaram proteger a deidade, contudo, como eram menores que sua senhora, Actéon logrou ver Diana que, surpreendida, corou-se como a aurora antes do raiar do dia, pois se encontrava nua. Furiosa, a deusa pragueja contra ele. Atirando-lhe da água de seu banho o afugenta dali. Enquanto corria transformava-se em cervo, e encontrando-se com sua matilha, por ela foi perseguido, e seu corpo despedaçado por seus próprios cães; enquanto isso seus companheiros de caça o procuravam gritando seu nome. Sor Juana no poema o apresenta da seguinte forma:

*El de sus mismos perros acosado,  
monarca en otro tiempo esclarecido,  
tímido ya venado,  
con vigilante oído,  
del sosegado ambiente,  
al menor perceptible movimiento  
que los átomos muda,  
la oreja alterna aguda  
y el leve rumor siente  
que aun le altera dormido.*  
(INÉS DE LA CRUZ, PS apud ALATORRE, p. 161, vs. 113-122)

Ao conjunto desses seres mitológicos que aparecem na primeira parte do poema, Adam (2015) os chama de “transgressores”. Alejandro Soriano Vallès fala que esses personagens, que antecedem ao verso 192 de *Primero sueño*, pertencem ao conjunto das divisões em que ele separa o poema, ao da parte da sombra externa, e que os mesmos permitiriam a passagem para a divisão da sombra interna. A tessitura escritural do poema conjuga a escuridão inicial com os seres transgressores. Sua escrita se dá pelo matiz subversivo de presença destes personagens, como se cada verso consistisse em uma falta cometida.

---

<sup>36</sup> - Alberto Pérez-Amador Adam (2015) comenta o fato de Sor Juana nomear a Actéon por monarca esclarecido. O autor menciona a falta de fonte que permita reconhecer ao jovem da narrativa mítica como tal.

Ao estudar o poema de Sor Juana, Soriano Vallès (2000, p.66) apresenta um esquema para entender a estrutura do poema, dividido em duas partes: ascensão e queda, que por sua vez se dividem em duas outras partes cada uma. Ascensão se parte em macrocosmos - Sombra externa (1-191), e sombra interna (192-266). Para o autor, nesta parte sombra externa refere-se ao início do poema com a chegada da noite. A sombra interna concentra os versos onde se dá o dormir humano e a descrição fisiológica. Quanto à queda, divide-se em microcosmos (827-886), onde se encontra o despertar humano; e macrocosmos (887-975), versos que retratam a fuga das sombras com a chegada da luz do dia. Entre essas duas frações, (267-826) notamos a porção mais importante do poema: o sonho. De forma pessimista, Soriano Vallès faz uma leitura dessas passagens como mostras de fracasso. “En suma: fracaso de las sombras cuyos signos negativos están puntualmente expresados en cada una de las metáforas particulares que las conforman. Fracaso del que se ha sobrestimado, fracaso del error y la soberbia”. (VALLÈS, 2000, p. 86).

Sob a perspectiva pessimista de Soriano Vallés, pode-se observar a tentativa de uma leitura tendenciosa aos preceitos da religião católica. O autor, ao salientar o fracasso nesses dois momentos, começa a deixar subentendido que o poema de Sor Juana é todo tecido com vistas a um fracasso que possa levar o eu poético a uma espécie de comportamento divergente daqueles encontrados nas duas partes iniciais do poema, de acordo com a divisão proposta pelo autor. O olhar lançado sobre os personagens míticos pode assumir, desse modo, um caráter moralizante, como se a imagem evocada por cada figura mitológica pudesse revelar apenas o afeto negativo e particular contido em cada uma delas.

Na *Poética*, Aristóteles propõe que a tragédia se trata de uma ação de natureza elevada, que é imitada. Tal imitação perpassa pelos elementos que compõem a tragédia, mas que para Aristóteles, todavia, não se dá na narrativa, e sim por intermédio da ação dos atores, pelas emoções que são capazes de provocar. Para isso as ações deveriam dar-se de forma natural, encontrando sua fortuna no exemplo dos homens. Se na tragédia essa é uma prática, na poesia tal aproximação com as formas naturais de apreensão e de registro daquilo que compõe o universo do ser humano tende a ser uma prática também

aceitável. As imagens evocadas em um poema, assim como as representações dos atores no palco, podem produzir, de igual modo, emoções.

O filósofo, ao pensar o mito no seio da tragédia, considera que este constitui uma espécie de “imitação das acções” (Aristóteles, p. 111 – 1450 a). Cabe ainda destacar: “por ‘mito’ entende-se composição dos actos; por ‘carácter’, o que nos faz dizer das personagens que elas têm tal ou qual qualidade; e por ‘pensamento’ tudo quanto digam as personagens para demonstrar o que quer que seja ou para manifestar sua decisão. Os componentes que possibilitam a construção da tragédia encontram-se na forma como Aristóteles define o mito, como “imitação de ações”, e de modo particular na tragédia, de composições de ações que são representadas pelos atores. O mito cumpre aqui com sua nobre função de formar e dar-se a conhecer o elemento que, para Aristóteles, seria o mais importante “a trama dos factos” que carrega não a missão de imitar o homem, mas as acções da vida (Aristóteles, p. 111 – 32.16).

As personagens míticas, na possibilidade de representarem ações da vida humana, ou mesmo da vida de outros seres, trazem para o poema exemplos de corpos constrangidos pela ação superior da vontade, ou do desejo de outrem. Essas imagens trazidas fazem alusão a cada personagem mítico, no poema, podendo apresentar algo de semelhante às imagens da tragédia, no que concerne à imitação de ações da vida, mas por meio da realização poética. Desse modo, na obra está contida a hipótese da expansão imagética provocada pelas imagens evocadas por cada personagem mítico.

Geralmente um deus ou uma deusa com seu poder soberano, forçosamente, infligi alguma pena, transmutando uma pessoa em outro tipo de ser, ou de coisa. Como corrobora Aristóteles (2003), ao falar sobre a tragédia, “os homens possuem tal ou tal qualidade, conformemente ao carácter, mas são bem ou mal-aventurados pelas ações que praticam.” (p. 111). Essa será uma das relações a serem observadas por intermédio da presença de alguns dos mitos que fazem parte de *Primero sueño*. Entretanto o poema de Sor Juana é escrito numa época que conforme indica Margo Glantz, em seu livro *Sor Juana Inés de la Cruz: ¿Hagiografía o autobiografía?*, era comum que religiosos e religiosas, em seus textos, privilegiassem assuntos eclesiásticos que estivessem voltados para uma vida de santidade, conforme entendia a igreja católica. Sobre esses textos a autora diz que:

é corrente encontrar muitos obituários e sermões da época barroca que utilizam termos arquitetônicos para definir uma vida ascética: as metáforas y alegorias construídas embasadas nesse vocabulário erguem monumentos verbais, a maneira de espelhos de escrita. – (GLANTZ, 1995, p. 185 - Tradução Nossa)<sup>37</sup>

O que a autora quer dizer é que, influenciados pelo pensamento religioso de Inácio de Loyola, homens e mulheres tinham suas vidas regradadas e mantidas sobre a égide do controle eclesiástico, ou seja, a igreja católica era quem organizava, coordenava e conduzia as sociedades dessa época, mas principalmente a vida dos religiosos e religiosas daquele momento histórico. A produção literária de Sor Juana Inés de la Cruz, em grande parte, é contrastante com o pensamento religioso da época em que viveu, devido a variedade de temáticas impressas em sua obra, basta observar seus interesses expostos na *Respuesta a Sor Filotea*<sup>38</sup>, ou ainda, cabe ressaltar a riqueza dos temas que reluzem em *Primero sueño*.

### **3.2 Corpos transformados, corpos mortos e liberdade**

A leitura do personagem mítico, no poema de Sor Juana, como se nele pudesse estar contido apenas a ideia final de castigo, resulta perigosa e dificultosa, quando se pretende uma melhor aproximação com a alma transgressora de *Primero sueño*. Se na fábula mitológica ocorrem imitações da vida, é lícito que a leitura seja feita não apenas pelo viés último de cada pena sofrida por cada personagem, ou seja, uma leitura moralizante, que não observa o lugar privilegiado dos deuses, que constroem como querem e a quem querem quando desagradados, quando suas vontades não são feitas.

Seguindo a arte da tragédia, no que se refere à questão de trama dos fatos, na perspectiva da análise de Aristotélica, por exemplo, é possível comparar um deus grego a um rei de qualquer região grega. Pode-se dizer que no cerne da narrativa mítica

---

<sup>37</sup>Es corriente encontrar muchos obituarios y sermones de la época barroca que utilizan términos arquitectónicos para definir una vida ascética: las metáforas y las alegorías armadas con base en ese vocabulario erigen monumentos verbales, a manera de espejos de escritura. (GLANTZ, 1995, p. 185).

<sup>38</sup> - Explicar as matérias de interesses de Sor Juana contidos na *Respuesta*.

encontra-se também a imitação das ações da vida, para dialogar com Aristóteles. Desse modo, toda a representação do poder do rei pode dar-se de modo semelhante na personificação de um deus ou uma deusa no conjunto da trama de uma narrativa mitológica. É passível, então, de uma análise político-social a narrativa mítica.

Do mito, ou seja, da representação do conjunto de ações presentes na narrativa mítica, muito se passou para que determinadas discussões pudessem florescer, e só vieram a aflorar em um tempo muito distante entre a enunciação da fábula mítica e o momento do surgimento e conceituação dessas discussões, ou seja, as relações de violência e poder, conforme são encontrados em Hannah Arendt (1970) e Walter Benjamin (2013), por exemplo. Em seu livro *Da violência*, Hannah Arendt (1969) assinala para o desconhecimento existente em relação à ideia de "progresso da humanidade", antes do século XVII. Ideia que segundo ela apresenta ou tem sua origem em movimentos supostamente resultantes do choque de forças antagônicas. (p. 18).

Talvez o que expõe Arendt seja que a partir do século XVII a sociedade tome consciência dessa possibilidade de progresso que, conseqüentemente, implica em mudanças de paradigma. Esse é o momento descrito por Yolanda Martinez-San Miguel, quando se refere ao momento em que escreve Sor Juana, época essa marcada por mudanças, como os conflitos entre o pensamento e o poder eclesial, bem como as tendências cada vez mais crescentes do pensamento secular. Nesse ínterim, Sor Juana “tenta legitimar-se ao adentrar em um campo intelectual decididamente masculino<sup>39</sup>.” (MIGUEL, 1994, p. 260 – Tradução nossa).

Uma tentativa de aproximação da personagem mítica à alma nos versos de *Primero sueño* se faz necessária, primeiro para quebrar, como já mencionado, com a leitura superficial, ou com a tendência de que tais personagens no poema possam apenas representar um ato de transgressão e fracasso. Por outro lado, que relação, ou relações, seria possível estabelecer entre tais personagens e a alma no poema sorjuanino. Que contribuições a leitura a partir desses personagens aportam ao poema, buscando fugir da ideia de castigo, arraigada na crítica.

---

<sup>39</sup> - intenta legitimarse al adentrarse en un campo intelectual decididamente masculino.

Do ponto de vista filosófico talvez seja possível tentar um diálogo com as ações da fábula mitológica, para entender primeiramente como funciona a condição do personagem transformado a partir da ação impiedosa do poder soberano de determinado deus. Para tanto cabe considerar a imagem alegórica que a menção ao personagem mítico, por meio de sua imagem, cria na interpretação do poema. Faz-se necessário buscar outro sentido da leitura alegórica de que fala Flávio Kothe, e que para ele “não se trata só de ver o outro, mas de um dizer que presentifica o outro, em que o outro se torna presença”. (KOTHE, 1996, p. 75).

Por esse motivo é que surge a preocupação com a imagem provocada pelo personagem mítico em *Primero sueño*. A leitura alegórica, nesse sentido, assume lugar de destaque para que sua aparição no texto possa extrapolar os limites do mero enfeite, e possibilitar uma maior amplitude de interpretação. Na leitura alegórica “O texto não é mais lido como se fosse em “em si” (que é o que pretende o conservadorismo pretensamente científico das correntes “modernas” da literatura); pelo contrário, a leitura lembra e relembra que o texto é contexto estruturado verbalmente”. (KOTHE, 1996, p. 75). Logo, acercar-se da interpretação trabalhosa do poema sorjuanino, por meio dessa premissa alegórica, significa passar inicialmente pelos contextos da narrativa mítica e, fundamentalmente, pelo contexto em que o poema foi escrito.

Flávio Kothe argumenta que as tentativas de ler um “texto no contexto e o contexto no texto” não necessariamente implicaria a subtração do texto, muito menos a do contexto. Antes, conforme explica o autor, constitui “um processo superador de ambos”. (idem). Desse modo vale considerar o que diz Hansen, ao falar da alegoria, quando o escritor salienta que “a alegoria se impõe, portanto, não só como método interpretativo. Ela é o próprio fundamento da operação que constitui a tradição greco-romana como alegórica”. (Hansen, 1987, p. 81). Considerando-se o contexto da narrativa mítica, Alberto Manuel Vara Branco, em seu artigo *A mitologia grega, uma concepção genial produzida pela humanidade: os condicionalismos religiosos e históricos na civilização helênica*, aponta para o fato de que, em muitos lugares, as narrativas dos mitos vêm funcionando “sob a aparência da história, como o registro do seu mundo social”. (BRANCO, 2005, p. 61).

Na concepção de Branco o mito compõe uma forte realidade social, uma vez que, em sua visão, na Grécia, este participaria “em todas as naturezas”. O autor ainda acredita que é o mito que oferece os matizes das histórias e “serve de título de nobreza às cidades, ou família”, e do modo como se dá seu desenvolvimento, principalmente na epopeia, vem a elucidar sobre as razões das crenças e das religiões. Entretanto, para o autor, o mito na Grécia é muito mais que isso. A narrativa mítica “aplica-se a toda a história que se conta tal como ao assunto de uma tragédia ou de uma comédia ou ainda a uma fábula de Esopo” (BRANCO, 2005, p. 62).

Despido do caráter sagrado, o mito, perpetuado pela história, se consideradas as possibilidades de representação social que carregam em si, pode vir a falar muito, sobre uma época em que o poder soberano exercia grandemente uma função, no seio daquela sociedade. Em *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua*, Giorgio Agamben (2007) *discorre* que, "a simples vida natural é, porém, excluída, no mundo clássico, da polis propriamente dita e resta firmemente confinada, como mera vida reprodutiva, ao âmbito do oîkos". (p. 10). A partir daqui o autor começa a preocupar-se em apresentar o pensamento aristotélico em torno às relações que vão guiar a vida do homem grego a partir do viés político. Aristóteles, para tanto, volta-se para o ambiente do oîkos, que significa casa, ponto de partida para o filósofo grego no que tange a observação da vida na polis. Dentro dessa localização política do homem na sociedade e na história é que procuramos ver a violência na narrativa de *Primero sueño*.

Agamben, por meio das noções filosóficas Aristotélicas, aponta para questões importantes das noções políticas da vida grega atreladas à questão da linguagem, onde aparecem certas noções que permeiam a vida do homem, como, por exemplo, as noções de justo e injusto. Em *O uso dos corpos* o filósofo italiano, no capítulo 1, também vai observar no seio da oîkos (casa) a possibilidade de análise da vida política a partir das relações entre a questão do uso do corpo. O corpo do senhor e o corpo do escravo. Em que o corpo do escravo funciona como extensão do corpo senhorial, e realiza por aquele que o possui. Na análise de Agamben o escravo é um ser que, estando dentro de determinado contexto, está ao mesmo tempo fora, uma vez que não participa da vida política; conforme o autor: “o escravo, assim como a vida nua, está no limiar que os separa e os une”. (AGAMBEN, 2017, p. 39).

Das relações senhor e escravo, na história da civilização grega, podemos notar veladamente uma violência nas práticas daquela época. Em Agambem essa violência é velada, entretanto, enxergamos nas relações apresentadas por ele, e à violência daquela realidade, em que o escravo não tem o domínio do próprio corpo. Essa violência permeia a história da humanidade. Sem embargo, como pensar a questão dos corpos das personagens míticas entremados dentro da narrativa de *Primero sueño*. E seus corpos transformados, mortos ou a possibilidade que evocam por meio da imagem alegórica, e o que aportam enquanto significado passível de ser relacionado à alma, no poema de Sor Juana.

Em *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto*, Judith Butler (2015), ao falar do corpo inserido num contexto social e político, aponta para a questão da vulnerabilidade social do corpo. Sua perspectiva perpassa pela questão da violência, pensada a partir da exterioridade do mundo. O contato possível com o outro, com o externo, pode colocar um sujeito em posição de vulnerabilidade. Para a autora “o fato de o corpo invariavelmente se defrontar com o mundo exterior é um sinal do predicamento geral de proximidade indesejada dos outros e das circunstâncias que estão além do nosso controle”. (BUTTLER, 2015, p. 58).

No pensamento da autora é a partir desse confrontar com o outro, ou seja, por meio desse contato, raramente inevitável, com o outro, é que se dá a dinâmica de reação de dado sujeito em relação ao mundo. Decorrente do contato, das reações de confronto com o externo, conforme a autora, “pode-se incluir um amplo espectro de emoções: prazer, raiva, sofrimento, esperança”. (Idem). Preocupada sobremaneira com a fragilidade e a precariedade do ser, Butler demonstra como, de forma inevitável, dão-se as afecções em contextos sociais. No poema de Sor Juana esses encontros se dão de forma constante, por meio da presença dos personagens mitológicos, constrangidos e punidos por seres considerados divinos, os deuses. Na perspectiva da dessacralização do mito, podemos entender: homens confrontados pelo poder de outros mais poderosos. A empreitada desta investigação consiste em relacionar os personagens míticos, transgressores, em uma possível aproximação em que se possa comparar a alma do poema sorjuanino com tais modelos. Para tanto, é de se considerar tanto o caráter

alegórico dos personagens míticos, como as possíveis relações de poder e violência, que estão contidas nos processos transmutação, revelados em suas histórias.

Os corpos transformados das narrativas míticas, transpostos para o poema de Sor Juana, retratam essa fragilidade do contato com o outro. As transformações dos personagens ocorrem em decorrência do não atendimento da vontade de um ente superior, no caso da narrativa mítica, de um deus, ou deusa. Contudo esse ser sobrenatural, divino, mais bem poderia ser alguém humano, que dotado de algo que lhe torna superior a outros, pudesse, então, impor suas próprias vontades a outrem, que se encontraria numa posição de constrangimento, e até mesmo de morte. Walter Benjamin, quando fala de direito natural, argumenta que “este vê na aplicação de meios violentos para fins justos tampouco um problema como o homem encontra problema no ‘direito’ de locomover seu corpo até um fim desejado” (BENJAMIN, 2013b, 123).

Benjamim encara a violência como um produto da natureza, uma espécie de matéria-prima, que não está sujeita a qualquer problemática, a menos que haja um abuso dessa violência com fins injustos. Para o autor a partir da teoria de Darwin a violência pode ser considerada como “meio originário e único adequado para todos os fins vitais da natureza” (2013b, 123). Encontramos nesse ponto dogmático do texto de Benjamin o lugar de onde ela formulará sua visão de direito natural e direito positivos. Contudo, voltaremos a noção ao assunto do mito. Walter Benjamin em sua obra sugere uma atenção ao vocábulo *Mythos*. Consideramos este um ponto importante para desenvolver o que pretendemos com a noção de violência. Para Benjamin em “O significado da linguagem no Drama Barroco e na Tragédia” apresenta o conceito da palavra mito, associando-o ao nascimento da linguagem.

Na tragédia, a palavra e a tragicidade se originam, simultaneamente, do mesmo lugar. Na tragédia, cada discurso é tragicamente decisivo. A pura palavra é imediatamente trágica. [...] A palavra torna-se trágica atuando de acordo com o puro significado de que ela própria é portadora. A palavra enquanto portadora pura de seu significado constitui a palavra pura (2013a, p. 65)

Nas palavras do filósofo alemão notamos como ele relaciona mito e linguagem. Para ele a ocorrência do mito se dá no mesmo tempo do surgimento da linguagem. Relacionando a ideia da tragédia de Aristóteles, em que as ações humanas são

representadas, ousamos dizer que o são no campo da linguagem. Vimos a partir do mito no capítulo um que a partir dele o homem significa a natureza e a história. Mas na tragédia mítica notamos como o destino do homem está, muitas vezes, sujeito à natureza das coisas. No choque do homem com o próprio homem. É nesse sentido que queremos compreender a violência em *Primero sueño*.

O poema começa com a narrativa da chegada da noite. Uma sombra piramidal<sup>40</sup> sobe da terra se encaminhando ao firmamento, guerreando com as luzes das estrelas, buscando atingir a esfera da lua. De acordo com (OLIVARES ZORILLA, 2012, p. 380), expõe que "a piramidal e funesta sombra de *Primero sueño* tem sido um dos elementos mais interpretados: alusão inicial à geometria assim como aos monumentos funerários assim. Em Alberto Pérez Amador (2015, p. 164-173) encontramos uma série de explicações possíveis para a alusão feita por Sor Juana nas bases de seu poema arquitetônico. Nosso interesse nesse momento é apresentar como se dá essa abertura, por intermédio das imagens desses versos iniciais.

Ao final de seu artigo *Sor Juana: los materiales afectos*, Margo Glantz aponta para a existência de uma alma autodidata em *Primero sueño*, e que esta, “guiada por sua própria experiência, trata de interrogar os signos; as respostas, vertiginosas, a atormenta e desconcerta<sup>41</sup>”. (GLANTZ, 2005, p. 26 - tradução nossa). Os versos que seguem mostram como o sono, sob a ideia do silêncio que induz todos os seres vivos à pausa para o descanso noturno, é trazido pela intervenção de Harpócrates. Tudo é tomado por uma densa escuridão, e pela quietude provocada pelo sono profundo. Os corpos cansados não resistem. Desde os homens mais poderosos aos mais humildes encontram-se dormindo. Naturalmente, o homem é vencido pela força e exigência da natureza. A necessidade do descanso, que sem fazer distinção de pessoa se apodera de todos os corpos da noite deste poema.

*el conticinio casi ya pasando*

---

<sup>40</sup> - Pascual Buxó (2006) aponta para o conjunto de imagens que remetem à “noite” do poema sojuano. Para ele essas imagens são provenientes de um repertório emblemático muito difundido nos séculos XVI e XVII. De acordo com sua exposição, Sor Juana busca nestes emblemas a referência para tais imagens.

<sup>41</sup> - “guiada por su propia experiencia, trata de interrogar los signos; las respuestas, vertiginosas, la aturden y anonadan.” (GLANTZ, 2005, p. 26).

iba y la sombra dimidiaba, cuando  
 de las diurnas tareas fatigados  
 y no sólo oprimidos  
 del afán ponderosos  
 del corporal trabajo, más cansados  
 del deleite también; que también cansa  
 objeto continuado a los sentidos  
 aún siendo deleitoso;  
 que la naturaleza siempre alterna  
 ya una, ya otra balanza,  
 distribuyendo varios ejercicios,  
 ya al ocio, ya al trabajo destinados,  
 en el fiel infiel con que gobierna  
 la aparatosa máquina del mundo.  
 Así pues, del profundo  
 sueño dulce los miembros ocupados,  
 quedaron los sentidos  
 del que ejercicio tiene ordinario  
 trabajo, en fin, pero trabajo amado  
 -si hay amable trabajo-  
 si privados no, al menos suspendidos.  
 Y cediendo al retrato del contrario  
 de la vida que lentamente armado  
 cobarde embiste y vence perezoso  
 con armas soñolientas,  
 desde el cayado humilde al cetro altivo  
 sin que haya distintivo  
 que el sayal de la púrpura discierna;  
 pues su nivel, en todo poderoso,  
 gradúa por exentas  
 a ningunas personas,  
 desde la de a quien tres forman coronas  
 soberana tiara  
 hasta la que pajiza vive choza;  
 desde la que el Danubio undoso dora,  
 a la que junco humilde, humilde mora;  
 y con siempre igual vara  
 (como, en efecto, imagen poderosa  
 de la muerte) Morfeo  
 el sayal mide igual con el brocado.  
 (INÉS DE LA CRUZ, PS apud ALATORRE, p. 162-164, vs. 151-191)

Enquanto o corpo cansado dorme, enquanto todos os outros seres humanos dormem, abre-se o espaço solitário do sonho intelectual de *Primero sueño*. A alma está liberada do trabalho de governar o corpo, e uma exposição fisiológica do funcionamento dos órgãos vitais é feita.

*El alma, pues, suspensa  
 del exterior gobierno en que ocupada  
 en material empleo,  
 o bien o mal da el día por gastado,  
 solamente dispensa,  
 remota, si del todo separada  
 no, a los de muerte temporal opresos,*

*lánguidos miembros, sosegados huesos,  
los gajes del calor vegetativo,  
el cuerpo siendo, en sosegada calma,  
un cadáver con alma,  
muerto a la vida y a la muerte vivo*<sup>42</sup>,  
(INÉS DE LA CRUZ, PS apud ALATORRE, p. 164, vs. 192-203)

Aqui nos deparamos com o corpo neutro e silenciado pelo sono – uma série de descrições fisiológicas é apresentada. O sonho começa estimulado pelo processo digestivo. Os vapores produzidos na digestão eram enviados, gerando então as primeiras imagens gravadas pela alma. É a alma cognitiva que percebe e apreende as imagens que vão se formando mentalmente. A alma assume o protagonismo da narrativa. O corpo imóvel é encoberto pelo trajeto que começa a alma rumo a seu intento.

*Esta, pues, si no fragua de Vulcano,  
templada hoguera del calor humano,  
al cerebro enviaba  
húmedos, mas tan claros los vapores  
de los atemperados cuatro humores,  
que con ellos no sólo empañaba  
los simulacros que la estimativa  
dio a la imaginativa,  
y aquesta por custodia más segura  
en forma ya más pura  
entregó a la memoria que, oficiosa,  
gravó tenaz y guarda cuidadosa  
sino que daban a la fantasía  
lugar de que formase  
imágenes diversas y del modo  
que en tersa superficie, que de faro  
cristalino portento, asilo raro*  
(INÉS DE LA CRUZ, PS apud ALATORRE, p. 166-167, vs. 251-268)

O Sonho, ou melhor, o voo intelectual empreendido pela alma, permite-lhe inclusive a contemplação do divino que, como uma fagulha, possuía algo de semelhança. Esse é o ponto de aparente liberdade total da alma em detrimento do corpo, porém esse é o seu principal impedimento. O corpo é a primeira barreira para o voo

---

<sup>42</sup> - Sobre este verso curioso, Pedro Alvarez de Lugo, em seu Texto “Ilustración al Sueño”, explica que todo ser vivente está sujeito à morte e que Sor Juana acerta quando afirma que: “cuando el sueño nos vence es el cuerpo dormido – un cadáver con alma / muerto a la vida y a la muerte vivo.” Alvarez de Lugo, p 144; In: ROBAYNA, Andrés Sánchez. Para leer “Primero sueño” de sor Juana Inés de la Cruz. 1991.

intelectual, que em *Primero sueño* só pode ser realizado pela alma. Ele é a cadeia corporal que aprisiona a alma e embaraça o entendimento.

*La cual, en tanto, toda convertida  
a su inmaterial ser y esencia bella,  
aquella contemplaba,  
participada de alto Ser centella,  
que con similitud en sí gozaba.  
Y juzgándose casi dividida  
de aquella que impedida  
siempre la tiene, corporal cadena  
que grosera embaraza y torpe impide  
el vuelo intelectual con que ya mide  
la cantidad inmensa de la esfera,  
ya el curso considera  
regular con que giran desiguales  
los cuerpos celestiales;  
culpa si grave, merecida pena,  
torcedor del sosiego riguroso  
de estudio vanamente juicioso;  
puesta a su parecer, en la eminente  
cumbre de un monte a quien el mismo Atlante  
que preside gigante  
a los demás, enano obedecía,  
(INÉS DE LA CRUZ, PS apud ALATORRE, p.167-168, vs. 292-312)*

A evidente presença de alma e matéria no poema sorjuanino parece anulada perante a dinamicidade da percepção intelectual que só é possível à alma. Entretanto, o corpo estático tomado pelo sono a única coisa que faz é manter em silêncio os anseios, que só podem ser percebidos e sentidos na alma. Antes que a viagem intelectual da alma pudesse começar, uma série de outros corpos foram dominados pelo sono. Esse silêncio conferido aos outros seres é proposital, revela a necessidade de certa solidão para que a alma pudesse empreender seu voo livremente.

Entretanto, a alma fracassa em seu voo de conhecimento através de toda a criação. A grandiosidade e a quantidade das coisas criadas são impossíveis de serem compreendidas de uma só vez, gerando confusão e fazendo-a retroceder<sup>43</sup>. Soriano Vallès chama a atenção para essa parte do poema que, segundo ele, seria uma tentativa de compreensão do universo “sem tempo nem espaço, da própria criação; y, mais ainda,

---

<sup>43</sup> - Andrés Sanches Robayna, em seu livro *Para leer Primero sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz, comenta que “em seu vôo, a alma chega a uma montanha, sem saber como, e vê a si mesma em uma pirâmide mental. Tende então a olhar por toda a criação e é vencida pelo estupor: nem metódica ou cientificamente é possível entender a ‘espantosa máquina’ do universo”. (ROBAYNA, 1991, p. 215 – tradução nossa)

em um primeiro momento da ‘possessão’ no mesmo Deus”. (VALLÈS, 2000, p. 218 – tradução nossa).

*En cuya casi elevación inmensa,  
gozosa, mas suspensa,  
suspensa, pero ufana  
y atónita, aunque ufana la suprema  
de lo sublunar reina soberana,  
la vista perspicaz libre de antojos  
de sus intelectuales y bellos ojos,  
sin que distancia tema  
ni de obstáculo opaco se recele,  
de que interpuesto algún objeto cele,  
libre tendió por todo lo criado,  
cuyo inmenso agregado  
cúmulo incomprehensible  
aunque a la vista quiso manifiesto  
dar señas de posible,  
a la comprensión no, que entorpecida  
con la sobra de objetos y excedida  
de la grandeza de ellos su potencia,  
retrocedió cobarde,  
tanto no del osado presupuesto  
revocó la intención arrepentida,  
la vista que intentó descomedida  
en vano hacer alarde  
contra objeto que excede en excelencia  
las líneas visuales,  
contra el sol, digo, cuerpo luminoso,  
(INÉS DE LA CRUZ, PS apud ALATORRE, p., vs.)*

### **3.3 De Ícaro a Faetonte em *Primero sueño***

Logo após o primeiro fracasso, a imagem de Ícaro é mencionada no poema. Em Ovidio (1995), a narrativa nos conta que para fugir de Minos Dédalo pensou numa invenção que possibilitasse sair dali. Impedido de sair por terra e pelo mar, ele constrói, dissimuladamente, asas de cera e penas, para ele e para seu filho Ícaro, "que era menino e estava brincando com as plumas das asas que seu pai fazia" (p.278). Ovidio narra que, terminadas as asas, Dédalo põe umas sobre o seu corpo e outras sobre o corpo de seu filho. "Logo, pouco a pouco começaram a voar, como se fossem águias" (p. 278-279).

Já bem distantes do chão, Dédalo recomenda que Ícaro voe perto, que não se afaste dele, não se aproximando do sol, cujo calor iria derreter a cera de suas asas. Também não deveria voar baixo demais para que a névoa do mar não molhasse as penas de suas asas. Ícaro não deveria desafiar nem uma força nem outra. Perto de Dédalo ele

estaria mais seguro. O pai, sempre à frente, olhava seu filho que voava atrás. Quando voavam por uma ilha, onde se encontravam alguns pecadores e pastores que ficaram admirados com aquela maravilha, esses pensavam que eram deuses. Depois que passaram muitas ilhas e terras Ícaro presunçoso começa a voar mais alto e o sol derreteu suas asas. O menino, vendo que não podia voar, caiu no mar, chamando seu pai para que o socorresse.

Na concepção de Soriano Vallès (2000) o fracasso de sua tentativa de chegar ao sol encontra-se justamente na intenção de fazê-lo. O autor associa a intenção, ou a tentativa da alma do poema com uma espécie de envaidecimento, relacionando, assim, com a mensagem do feito de Ícaro. A queda do filho de Dédalo, entretanto, se dá pelo viés da transgressão. O castigo pela sua imprudência foi a morte.

*contra el sol, digo, cuerpo luminoso,  
cuyos rayos castigo son fogoso,  
de fuerzas desiguales  
despreciando, castigan rayo a rayo  
el confiado antes atrevido  
y ya llorado ensayo,  
necia experiencia que costosa tanto  
fue que Icaro ya su propio llanto  
lo anegó enternecido  
como el entendimiento aquí vencido,  
no menos de la inmensa muchedumbre  
de tanta maquinosa pesadumbre  
de diversas especies conglobado  
esférico compuesto,  
que de las cualidades  
de cada cual cedió tan asombrado  
que, entre la copia puesto,  
pobre con ella en las neutralidades  
de un mar de asombros, la elección confusa  
equivoco las ondas zozobraba.  
Y por mirarlo todo; nada veía,  
ni discernir podía,  
bota la facultad intelectual  
en tanta, tan difusa  
incomprensible especie que miraba  
desde el un eje en que librada estriba  
la máquina voluble de la esfera,  
el contrapuesto polo,  
las partes ya no sólo,  
que al universo todo considera  
serle perfeccionantes  
a su ornato no más pertenecientes;  
mas ni aun las que ignorantes;  
miembros son de su cuerpo dilatado,  
proporcionadamente competentes.  
Mas como al que ha usurpado*

*diuturna obscuridad de los objetos  
visibles los colores  
si súbitos le asaltan resplandores,  
con la sombra de luz queda más ciego:  
que el exceso contrarios hace efectos  
en la torpe potencia, que la lumbre  
del sol admitir luego  
no puede por la falta de costumbre;  
y a la tiniebla misma que antes era  
tenebroso a la vista impedimento,  
de los agravios de la luz apela  
y una vez y otra con la mano ceta  
de los débiles ojos deslumbrados  
los rayos vacilantes,  
sirviendo va piadosa medianera  
la sombra de instrumento  
para que recobrados  
por grados se habiliten,  
porque después constantes  
su operación más firme ejerciten.*  
(INÉS DE LA CRUZ, PS apud ALATORRE, p 174-176, vv. 460-515)

Sor Juana utiliza em seu poema dois seres mitológicos, Faetonte e Ícaro, que trazem consigo duas marcas importantes, a transgressão e a morte. Ícaro é lembrado como ser de “necia experiência” (v. 466), ou seja, insensato. Há por parte do eu poético uma crítica à desobediência do filho de Dédalo. Soriano Vallès (2000) comentando essa passagem do poema destaca justamente esse verso, dando ênfase, inclusive na expressão “costosa tanto fue” (vv. 466-467), e ainda acrescenta a expressão “llorado ensayo”(v. 465), apontando para o fato de que o modo que Sor Juana o qualifica no poema não deixa dúvida quanto a negatividade da ação do jovem. O autor considera a “alegoria de Ícaro” como uma mostra da “ascensão e da queda”, que para ele é utilizada no poema como exemplo ou resultado do atrevimento e da tentativa de querer possuir tal conhecimento. Conforme Soriano Vallès, “se os olhos ‘choram’ é porque não podem ‘ver’ ao sol; se a intenção ‘cai’ como Ícaro no mar, é porque lhe resulta impossível o acesso ao ‘círculo-Dios’”. (VALLÈS, 2000, p. 230. Tradução-nossa).

Deslumbramento, atrevimento, desobediência representados por meio da alegoria de Ícaro são também sinônimo do preço que se paga, ou pelo menos que se pode pagar quando alguém, por atrevimento, decide seguir determinado caminho. O eu poético, ao contrário da postura negativa pura em relação a este poético, pode tomar a empreitada como “a necessidade do risco”. Ícaro representa o jovem insensato que tentou subir mais alto para contemplar o sol e tudo que lhe era possível. Por isso caiu.

Pelo exagero da sua própria vontade, pela proporção de seu impulso. O mito de Ícaro na verdade introduz o de Faetonte no texto de Sor Juanino. Faetonte aparece na obra depois que a alma recobra os sentidos na narrativa e vai convencendo-se da necessidade de insistir em sua empreitada por outro caminho.

*que en su operación misma reportado  
más juzgó conveniente  
a singular asumpto reducirse,  
o separadamente  
una por discurrir las cosas,  
que viene a ceñirse  
en las artificiosas  
dos veces cinco son categorías.  
Reducción metafísica que enseña  
los erites concibiendo generales  
en sólo unas mentales fantasías  
donde de la materia se desdeña  
el discurso abstraído,  
ciencia a formar de los universales,  
reparando advertido,  
con el arte el defecto  
de no poder con un intuitivo  
conocer acto todo lo criado,  
sino que haciendo escala de en concepto  
en otro va ascendiendo grado a grado,  
y el de comprender orden relativo  
(INÉS DE LA CRUZ, PS apud ALATORRE, p.178- 179, vv.575-595).*

Mesmo seguindo agora um método, o das categorias aristotélicas, a alma, cujo entendimento apresenta vigor limitado, outra vez fracassa; não podendo o entendimento compreender sequer um simples objeto. Fracassada em sua empreitada intuitiva e em seu ensaio do método, como observa Adam (2015), a alma se encontra frente à mesma problemática encontrada quando percorrida a primeira via.

*pues si a un objeto sólo, repettía  
tímido el pensamiento,  
huye el conocimiento  
y cobarde el discurso se desvía,  
si a especie segregada  
como de las demás independiente,  
como sin relación considerada,  
da las espaldas el entendimiento  
y asombrado el discurso se espeluzo  
del difícil certamen que rehusa  
acometer valiente  
porque teme cobarde  
comprenderlo o mal o nunca o tarde.  
(INÉS DE LA CRUZ, PS apud ALATORRE, p.185, vv.756-769).*

Na sessão seguinte, Sor Juana menciona outros três personagens mitológicos, Atlante, Alcides e Atlas. Adam (2015) argumenta que nesta parte do texto a alusão a estes personagens, que são reconhecidos pela extravagância da força que possuíam, podia suportar melhor a carga de sustentar o universo do que atingir o conhecimento do mesmo por meio do entendimento. Sor Juana distingue a dureza do conhecimento que para ela está além da força hercúlea, para além de todo o esforço da força física, mas que é concentrado no labor intelectual. Com essa passagem nota-se a força brutal enfrentada pela alma em seu desejo pelo conhecimento.

*¿Cómo en tan espantosa  
máquina inmensa discurrir pudiera,  
cuyo terrible incomfortable peso  
si ya en su centro mismo no estribara,  
de Atlante a las espaldas agobiara,  
de Alcides a las fuerzas excediera;  
y el que fue da la esfera  
bastante contrapeso,  
pesada manos, menos poderosa  
su máquina juzgara que la empresa  
de investigar a la naturaleza?  
Otras, más esforzado,  
demasiada acusaba cobardía,  
el laudo antes ceder que en la lid dura  
haber siquiera entrado,  
(INÉS DE LA CRUZ, PS apud ALATORRE, p.185, vv.756-769).*

É depois de demonstrar a sua insistência na viagem intelectual, de reforçar seu desejo recomeçando a empreitada por intermédio de um método e exemplificar que tal esforço excede a qualquer brutalidade da força física que Sor Juana introduz a Faetonte: representação da insistência contida no poema e das constantes investidas na vontade de saber expressas pela alma, enquanto manifestação do eu poético em *Primero sueño*. Este personagem mitológico aparece de forma alegórica justo depois de revelada a impossibilidade de compreender o funcionamento de uma fonte e o curso de suas águas cristalinas (vv. 712-719). E da dificuldade de compreender a beleza de uma flor (vv.720-750).

*y al ejemplar osado  
del claro joven la atención volvía,  
-auriga altivo del ardiente carro-  
y el, si infeliz, bizarro  
alto impulso al espíritu encendía  
donde el ánimo halla,  
más que el temor ejemplos de escarmiento,  
abiertas sendas al atrevimiento*

*que una ya ves trilladas no hay castigo  
 que intento baste a renovar segundo;  
 segunda ambición, digo,  
 ni el panteón profundo  
 cerúlea tumba a su infeliz ceniza,  
 ni el vengativo rayo fulminante  
 mueve por más que avisa  
 al ánimo arrogante  
 que el vivir despreciando determina  
 su nombre eternizar en su ruina;  
 tipo es antes modelo  
 ejemplar pernicioso  
 que alas engendra a repetido vuelo  
 del ánimo ambicioso,  
 que del mismo terror haciendo halago  
 que el valor lisonjea,  
 las glorías deletrea  
 entre los caracteres del estrago.  
 O el castigo jamás se publicara,  
 porque nunca, el delito se intentara,  
 político silencioso antes rompiera  
 los autos del proceso  
 circunspecto estadista,  
 o en fingida ignorancia simulara,  
 o con secreta pena castigara  
 el insolente exceso,  
 sin que a popular vista  
 el ejemplar nocivo propusiera;  
 que del mayor delito la malicia  
 peligra en la noticia  
 contagio dilatado trascendiendo,  
 que singular culpa sólo siendo,  
 dejara más remota a lo ignorado  
 su ejecución, que no a lo escarmentado.*  
 (INÉS DE LA CRUZ, PS apud ALATORRE, p.185- 187, vv. 770-826 ).

Faetonte é evocado aqui nesse trecho de forma alegórica. É o jovem ousado, cheio de impulso vital e vontade de conhecer as verdades sobre si. Na narrativa mítica é aquele que ousadamente insiste com o pai para empreender uma viagem pelo céu, mesmo em face das múltiplas advertências e tentativas de convencimento do contrário, feitas por Hélio, o deus sol. Sor Juana o *caracteriza* da seguinte forma: al ánimo arrogante /que el vivir despreciando determina / su nombre eternizar en su ruina; (vv. 800-803). Faetonte, consciente dos riscos, assume as consequências, e mesmo diante da possibilidade da ruína, segue adiante, sabendo-se ali uma possibilidade de eternizar sua história, seu feito. O filho de Hélio é exemplo admirado por Sor Juana, como se nota nos versos a seguir: tipo es antes modelo / ejemplar pernicioso / que alas engendra a repetido vuelo / del ánimo ambicioso, / que del mismo terror haciendo halago / que el valor lisonjea, / las glorías deletrea / entre los caracteres del estrago. (vv.804-812). O

personagem, nesses versos, é apresentado como modelo da transgressão e da vaidade impetuosa, contidos também na alma que voa intelectualmente no poema.

No jovem Faetonte e na alma viajante de *Primero sueño* podemos encontrar características semelhantes. Tanto Faetonte como a alma são viajantes. Ambos empreendem sua viagem em busca de saber. Faetonte viaja atrás da confirmação de sua paternidade. Ele sai das terras etíopes de onde era, subindo ao palácio do pai, Febo (OVIDIO, 1595, p. 19). E a alma "[...] pues, suspensa / del exterior gobierno [...]" (vv. 192-193) e logo depois "[...]libre tendió por todo lo criado [...]" (v. 445). Os dois se veem atônitos diante da quantidade dos elementos que se pode conhecer. O jovem filho de Febo, diante da beleza e da imensa quantidade de coisas representadas no palácio de seu pai (OVIDIO, 1595, p.20), e a alma do poema sorjuanino "atónita" (v.438) diante de toda a criação.

Neles encontramos a ousadia, um e outro, conforme suas intencionalidades, saem do lugar comum e vão a procura daquilo que lhes serve de motivo, seja o conhecimento da verdadeira paternidade de Faetonte, ou a busca de conhecimento empreendida pela alma em *Primero sueño*. Não obstante essas não são as características principais, o atrevimento do "ejemplar osado" (v.785), em empreender um feito que: "no es de mortal lo que demandas" (OVIDIO, 1595, p. 21), ou seja, uma tarefa, que conforme adverte Febo, nem Júpter se atreve a fazer, se conjuga com a audácia da alma que "de no poder con un intuitivo / conocer a todo lo criado, / sino que, haciendo escala, de un concepto / en otro va ascendiendo grado a grado," (vv. 591-594). Notamos aqui o atrevimento de não se dar por vencida e recomeçar sua empreitada tentando novo método. Assim como a alma Faetonte não se deixa vencer diante dos argumentos do pai. Em ambos notamos a persistência do desejo de chegar ao objetivo traçado.

A alegoria de Faetonte não deve ser tomada como mostra de fracasso, ou seja, da busca obsessiva pelo conhecimento que sempre resulta em frustração. Essa alegoria abarca a narrativa do poema, nos detalhes mais significativos de sua tessitura. Ela está em cada rastro impresso na escritura de *Primero sueño*, nas mostras de erudição que a escrita do poema sorjuanino nos oferece, na vasta referência a personagens oriundos da mitologia clássica, na matemática dos elementos geométricos e arquitetônicos, nas alusões científicas e nas funções corporais, no dualismo platônico, no método dedutivo aristotélico, na riqueza de imagens, no tom filosófico da viagem da alma. Viagem que

revela o desejo inquietante e íntimo de uma alma que busca perseverante o conhecimento. Cada uma dessas marcas revelam a perspicácia intelectual da alma, nos versos do poema sorjuanino. Efeitos do arcabouço da erudição que possui. Cada tentativa de aceder ao conhecimento, de ampliá-lo, devem ser relacionadas à teimosia de Faetonte, e seu desejo que transcende as possibilidades humanas.

A crítica a respeito de Faetonte, em *Primero sueño*, é praticamente a mesma que incide sobre o próprio poema, ou seja, que em ambos encerram em sua essência o insucesso. A ideia da caída, do fracasso, é condensada com a queda de Ícaro após o primeiro fracasso da alma no poema, e ressaltado pelo fato de que a alma não poderia entender de todo nem um pequeno objeto. Robayna argumenta que o poema de Sor Juana é “o “relato de um fracasso: o derivado da impossibilidade de conhecer” (ROBAYNA, 1991, p.215). Soriano Vallès (2000) insiste que a alegoria de Faetonte deve ser interpretada da mesma maneira de Ícaro, reforçando a ideia de fracasso diante do desejo de conhecer todas as coisas.

Essa necessidade da alma viajante de conhecer o todo parece um exagero, tanto na tessitura do poema quanto em referência à própria poetisa. Mas tal exagero pode ser entendido como o desejo de conhecer tudo quanto pode a alma. As quedas mostram as limitações perante o desejo manifesto, e ainda diante dos caminhos traçados, para a obtenção de tal conhecimento.

### **3.4 A crítica sobre Faetonte no poema sorjuanino**

As críticas que dissertam a respeito de Faetonte em *Primero sueño* são praticamente as mesmas que incidem sobre o próprio poema, ou seja, que em ambos encerram em sua essência o insucesso. A ideia da caída, do fracasso, é condensada com a queda de Ícaro após o primeiro fracasso da alma no poema, e ressaltado pelo fato de que a alma não poderia entender de todo nem um pequeno objeto. Robayna diz que o poema de Sor Juana é “o relato de um fracasso: o derivado da impossibilidade de conhecer” (ROBAYNA, 1991, p.215). Soriano Vallès (2000) insiste que a alegoria de

Faetonte deve ser interpretada da mesma maneira de Ícaro, reforçando a ideia de frustração diante do desejo de conhecer todas as coisas.

A ideia de conhecer todas as coisas parece um exagero, tanto na tessitura do poema, quanto na hora de falar desse tema no momento da análise. Uma vez que transcende as possibilidades da alma humana, assim como o desejo de Faetonte, em conduzir o carro paterno, vai além de sua condição mortal. São tarefas consideradas impossíveis. Mas tal exagero pode ser entendido como o desejo de conhecimento absoluto pretendido pela alma. Soriano Vallès (2000) separa essa ânsia pelo saber em duas formas de conhecimento distintas: o conhecimento da natureza e o conhecimento divino. A leitura demasiado católica que realiza da obra sorjuanina o leva a optar majoritariamente por esse ponto de vista. As quedas mostram as limitações perante o desejo manifesto, e ainda diante dos caminhos traçados, para a obtenção de tal conhecimento. Octavio Paz comenta que o “ato de conhecer é uma transgressão<sup>44</sup>” (PAZ, 1998, p.536). Esse ato que permeia grande parte do poema é reforçado pela presença do jovem transgressor. Talvez por isso, o inevitável destino da queda.

Na crítica de Soriano Vallès (2000) parece haver predileção exacerbada à ideia de impossibilidade da alma, mediante sua empreitada. Negar todo o percurso realizado pela alma, e todas as alusões a elementos que formam parte do conhecimento da época em que o poema é escrito<sup>45</sup>. Para o autor, “a alma repara que a potência de seu entendimento é incapaz de conhecer a perfeição não se diga as coisas mais altas, mas nem sequer as mais ‘fáceis’ Soriano Vallès (2000, p. 343). Na perspectiva do autor, Faetonte só é possível depois que a alma reconhece suas impossibilidades.

---

<sup>44</sup> - Provavelmente, Paz faça essa afirmação por considerar *Primero sueño* o poema mais pessoal de Sor Juana. Ele o afirma, certamente por tomar partido dos conflitos vividos pela própria autora. Aliás em determinadas partes de seu texto, temos a noção de que ele fala mais da poetisa do que de sua obra. A leitura de Paz é uma leitura pessoal. Paz relaciona a questão da filiação ilegítima de Faetón à própria Sor Juana. "A predileção por Faetonte, por outro lado, é compreensível: também para ela a questão de origem, a bastardia, era cadente. Mas o tema da honra, como vimos, foi transformado no saber e transcendido por ela" (PAZ, 1998, p. 536).

<sup>45</sup> - Se seguíssemos a tendência de Paz em ver mais a Sor Juana que o próprio poema, insistíamos no fato de que, a crítica de Soriano Vallès estaria negando o campo de conhecimento que formava parte da erudição de Sor Juana Inés de la Cruz.

Para Vallès essa noção parece assumir o ponto de maior relevância de seu argumento. Ao analisar o que ele chama de “figuras de ‘altura’ (p. 345), ele insiste que o valor alegórico de Faetonte, no que tange aos exemplos de ascensão e queda, está relacionado às demais metáforas de altura presentes no texto. Elas reforçariam a negatividade da empreitada assumida pela alma no poema. “Intenção desordenada” é como chama a empreitada da alma em *Primero sueño*, em relação ao conhecimento, que, para ele, trata-se do conhecimento divino.

Octavio Paz vê em Faetonte o herói de Sor Juana (p.536), que para o pesquisador é a mesma autora. Se o personagem mítico adquire, de fato, essa característica que aponta Paz, de modo coerente, salientar o fracasso é reduzir o poema a um único aspecto, talvez o de tempo perdido, o de esforço inválido, o que parece injusto com o poema e com a própria poetisa. São os movimentos de subida rumo ao conhecimento realizados de forma insistente e por vias distintas que devem ser valorizados. Se por um lado Ícaro representa certa ingenuidade mediante o primeiro momento em que a alma se vê impossibilitada de conhecer as coisas de que se compõe o universo, em Faetonte a alma é consciente <sup>46</sup>e assume os próprios riscos diante do reconhecimento de seu próprio desejo.

A postura de Soriano Vålles (2000) é a de ver na alegoria de Faetonte uma atitude de conformação por parte da alma ao final do poema diante do impossível – “o conhecimento total” (p.347). Ele se centra na ideia de modelo “pernicioso”. Aproveita esse exemplo expresso no verso sorjuanino para dizer que a alma não faria a mesma coisa que o personagem mítico em “su acto mortal” (p.349). O autor vê nessa alegoria a autodestruição que o personagem evoca. Para ele, na passagem de Faetonte há uma espécie de pré-fechamento do poema em que à alma convencida dos limites apenas resta a autoconservação por meio da atitude humilde do reconhecimento das impossibilidades - ideia que ele defende com veemência. Então a alma rechaçaria a Faetonte ou então se imolaria, imitando-o, destruindo assim a possibilidade de continuar a busca pelo saber, respeitando as próprias limitações. “O fato de não haver podido saber absolutamente não invalida, em efeito, que a alma possa conhecer de modo

---

<sup>46</sup> - Inferimos com Paz a postura consciente, que mencionamos. “No ato de conhecer, mesmo se termina em fracasso: é um saber: a não-revelação é uma revelação” (Paz, 1998, p.536)

adequado sua potência”, ressalta (Válles, 200, p. 353). Na visão do autor, que discorda sobremaneira com a visão de Paz sobre o heroísmo de Faetonte, *Primero sueño* consistiria no ponto final da aventura da alma. Na concepção do autor o “jovem auriga” do poema o anti-herói de *Primero sueño*, contrariando a visão de Paz.

### 3.5 Faetonte uma nova leitura

Ao longo desta pesquisa insistimos em nos referir tanto à posição de Benjamin em relação à alegoria em seu espaço de movência de significados, bem como em um personagem alegórico que labuta em busca de conhecimento. O que intentamos com essas imagens que enunciam, de alguma forma, um espaço de transgressão às normas ou palavras que ordenam determinado ato, é ressaltar o espaço de liberdade do sujeito perante as ações do mundo, ressignificados na possibilidade de uma leitura do poema *Primero sueño* como alegoria do fazer poético, ou seja, a escrita que, alegoricamente, procura falar do próprio ato escritural.

No ato da leitura do poema nos chama a atenção o apagamento a que está condenado o corpo físico. Esse corpo humano neutro possibilita a aparição também de uma alma neutra, esvaziada de significados. O ofuscamento do corpo oferece espaço para as ações da alma, no ponto mais importante do poema. A alma passa a realizar aquilo que no poema apenas ela pode executar: a busca pelo saber. Sendo assim essa alma do poema sorjuanino estabelece uma relação direta com Faetonte no contexto da narrativa, o desejo de saber. O herói, ou anti-herói, Faetonte revela as certezas e as incertezas da condição humana, bem como os desafios de quem se propõe a trilhar os caminhos do conhecimento. Nele é possível encontrar momentos que colocam os métodos como passíveis de ruína, ao mesmo tempo em que demonstra a necessidade de novas tentativas, novos métodos.

Se para a crítica Ícaro é a alegoria do fracasso da busca juvenil e imatura pelo conhecimento, na narrativa de *Primero sueño*, e Faetonte atua como a alegoria do fracasso da própria Sor Juana, para nós ambos funcionam de modo distinto na tessitura do poema. Os personagens mitológicos citados como transgressores evocam sobre o

texto o fazer subversivo do labor poético em *Primero sueño*. O conhecimento de todas as coisas, desejado pela alma, encontra-se materializado nas alusões feitas a cada coisa e em cada verso. Por isso, dizemos que o poema sorjjuanino está relacionado à busca pelo saber.

A alegoria de Faetonte aparece curiosamente após a citação de três outros personagens mitológicos, Atlante, Alcides e Atlas cansados por terem que sustentar a esfera do globo terrestre em suas costas. Cansaço provocado pela dureza do trabalho. Os versos que seguem chamam bastante a atenção pelo caráter de advertência que carregam: *otras más esforzado/ demasiada acusaba cobardia/ el lauro ceder antes ceder, que em la lid lura/ haber siquiera entrado; (vv781- 784)*. Para nós, estes versos assumem uma grande relevância em relação à escritura de *Primero sueño*, pois são os versos que antecedem a alegoria da persistência do fazer poético, ou seja, a Faetonte. A mensagem desses versos potencializa a alegoria de Faetonte, uma vez que a mensagem expressa na narrativa admoesta para o perigo da covardia em ceder, abrir mão, renunciar os louros – os prêmios, as glórias – antes de começar o trabalho duro. Tanto o conhecimento quanto o fazer poético, a escritura requerer trabalho ardoroso.

Intermediados por esse espaço de significação, que é a obra literária, os indícios de reconhecimento de um possível ato alegórico em *Primero sueño*, que diferentemente ascende a um princípio de alegoria que retorna seu olhar para a própria autora da obra, direciona-se para o processo de composição da obra. Se o escritor alemão nos lembra que a alegoria está situada em espaços vazios de sentido, é nessa transgressão, ou seja, nas múltiplas possibilidades, que a obra literária se inscreve, pois não procura apresentar uma ideia pronta, mas, a partir das palavras e imagens evocadas, apresentar um sentido para aquilo que está lendo.

A presença do corpo neutro e da alma neutra são os indícios dos espaços vazios oferecidos pela obra artística. O mito de Faetonte é a labuta, são as possibilidades de escrita, que podem ascender ao conhecimento, mas também pode ser um ato de fracasso. O criador literário está passível, perante os vários dias de trabalho árduo, a união de diversas imagens mitológicas, que simbolizam o conhecimento empreendido por essa alma durante a sua busca, à derrocada, pois os caminhos são obscuros, o fazer poético não se limita a reunião de informações. Mas a alma que integra as linhas

poéticas evidencia que, mesmo perante as derrocadas, continua na luta para alcançar os objetivos pleiteados. O castigo de Faetonte está impregnado pela violência divina que, na concepção de Benjamin (2011), é aquela “se exerce contra toda a vida, em favor do vivente” (p. 151-152).

O jovem auriga do poema sor juanino, dentro da narrativa Ovidiana, é morto por Júpiter, porque na busca pelo conhecimento, ao conduzir o carro paterno provoca o caos, tanto no céu como na terra. A violência de Júpiter se investe contra Faetonte, que é fulminado pelo raio. O jovem que busca conhecimento provoca a terra, instaura o caos, sua morte é fruto da violência em favor da paz na terra, entretanto sua maior glória foi ter realizado seu ato transgressor, que imprime na história mítica o valor de sua ousadia. Tanto quanto Faetonte, a luz do conhecimento e do fazer poético imprimem suas marcas por meio do ato. Marcado pelo fracasso, ou pelo êxito, é por meio da realização do ato que as pessoas se eternizam.

## Conclusão

*“Este, que ves, engaño colorido,  
que del arte ostentando los primores,  
com falsos silogismos de colores  
es cauteloso engaño del sentido;  
éste, em quien la lisonja ha pretendido  
excusar de los años de horrores,  
y venciendo del tempo los rigores  
triunfar de la vejez y del olvido,  
es un vano artificio del cuidado,  
es una flor al viento delicada”*

*Sor Juana*

*Primero sueño* em sua rica tessitura revela, por meio da escrita herdada do estilo latino de Gôngora, o brilhante entrecruzamento das muitas tradições que fortemente marcaram o pensamento dos séculos XVI e XVII. Neste poema, para além dos aspectos formais, que se mostram em consonância com sua época, faz-se necessário o olhar atento para ambição intelectual, que como numa construção minunciosamente arquitetada, as partes se conjugam de modo eficiente, no que tange ao seu processo narrativo. Neste caso, no poema sorjuanino, observamos a capacidade de conjugar as peças do conhecimento, como se o poema pretendesse exibir um manual de erudição, uma espécie de baú aberto transbordando saberes, ao mesmo tempo extravasando esse modelo no ato escritural de *Primero sueño*. Sendo assim, não é estranho que a crítica o nomeie como poema do conhecimento.

O material mitológico sob o qual se ergue a cultura greco-romana e que se entranha nas tradições mais importantes do pensamento no período medieval, e invade a arte renascentista, chegando nos séculos XVI e XVII como formadores de uma linguagem literária da época, integra fortemente o poema sorjuaniano no que tange a composição do conjunto de saberes sob os quais se ergue *Primero sueño*. Mais que conferir dinamicidade ao texto, mais do que simples movimento, cada mito alude a um feito que expressa alguma atitude que quer falar no poema, seja o livre arbítrio, que se percebe na história das filhas de Minias, na transposição dos limites morais de Nictimene, na quebra das barreiras do sagrado em Acteón, ou na tentativa exacerbadamente insistente pelo conhecimento conforme notamos em Faetonte.

A atmosfera poética em *Primero sueño* transcende a natureza sombria da vida, em que as imagens que remetem à escuridão simbolizam o decurso do homem perante as dificuldades que a vida impõe. A presença da noite no limiar do poema, bem como da sombra e da guerra reforçam o entendimento poético marcado pela complexidade e, ao mesmo tempo em que reflete a fragilidade humana, quer seja a respeito da conservação da vida, ou das suas próprias aptidões. A escuridão comporta a atmosfera inicial do poema, encaminhando o leitor ao encontro do desconhecido, por sua vez essas imagens se extrapolam, podendo ser lidas diante do perigo já patente na alegoria de Faetonte, evocado em seu ímpeto corajoso, e potencializados pela desobediência, pelo ato transgressor. Essa escuridão materializada na parte inaugural do poema, e que, a tudo tenta vencer, está fadada ao fracasso. A imagem das sombras piramidais, que

guerreando vão escalando os altos céus, sequer chegam aos limites da lua. Essa imagem da noite serve de fundo. É reflexo um universo fechado que deve ser perfurado pela luminosidade dos raios de conhecimento, ao que nos parece é esse o motivo de no desfecho do poema Sor Juana nos apresentar “o mundo iluminado”

Na escuridão noturna que inaugura o poema, marcada por personagens da tradição pagã e por sua natureza contraventora, percebemos que é por meio da escuridão que o homem vai ao encontro do divino, do conhecimento, que no poema está simbolizado na presentificação do silêncio que penetra a sombra emblemática de um mundo irracional. Outro elemento emblemático é a figura de Minerva, deusa da sabedoria, que encarna o motivo que sob o qual erige “a busca incessante de sabedoria”. Esta presença feminina da sabedoria guerreira se conjuga com a vontade de saber do “claro jovem” Faetonte. Nele não pode persistir o fracasso, muito ao contrário, uma vez que ao buscar em sua ruína o seu reconhecimento e transgrede até o fim, a escolha do “jovem auriga” é um feito consciente do risco. Todavia o mito funciona, aqui, como alegoria do poema, e se manifesta pelo sentido de transgressão que marca tanto a fábula mitológica de Faetonte, quanto o texto sor juanino, e se exacerba no ajuntamento poético da mexicana.

É no espaço do sono corporal que se abre de modo mais instigante a narrativa de *Primero sueño*, a alma empreende sua viagem; realiza seu “sonho”. Segundo Sabat de Rivers (2006) o sonho de Sor Juana é mais do que um render-se ao descanso diário, é mais do que uma imagem da morte, ante a qual todos somos iguais. Para ela o sonho da poetisa é também um sonho sonhado em outro sonho, citando a obra de José Gaos “*El sueño de un sueño*”. Temos, com isso, mais uma mostra da leitura de caráter intelectual do sonho de Sor Juana, que, de acordo com a estudiosa, é a materialização da ânsia de saber expressada pela poetisa e que ainda nem em sonho ela pode alcançar. Contudo, seu texto não se furta à empreitada audaciosa de revelar-se como uma espécie de biblioteca em forma de saberes.

A vontade de saber que impulsiona a alma desejante de *Primero sueño* opera no poema como uma espécie de convite para que seus leitores vençam a caótica escuridão sobre a qual o poema se firma. Os personagens mitológicos de Ícaro e Faetonte, cuja porta de entrada é a obra do poeta latino Ovídio, são usados alegoricamente atados aos

movimentos de ascensão e queda, realizados pela alma sedenta pelo saber. Não obstante, entre ambos personagens podemos notar dessemelhanças, como o desejo inocente de Ícaro, que imprudente, e sobressaltadamente, se lança impetuoso em direção ao forte sol, símbolo do conhecimento. Ele está para a alma vigorosa, que ofuscada pela claridade do astro supremo, sucumbe. Assim como, a alma persistente está para Faetonte, pois ao levanta-se, para reconduzir seu intento, dessa pelas pegadas do método aristotélico reafirma o valor de sua empreitada e reforça sua obstinação.

Em Ícaro parece estar contido uma espécie de prenúncio em torno à questão das limitações humanas no que tange aos limites de suas possibilidades. É curioso o fato de como se dá o levante da alma depois de sua primeira queda. Este levantar se dá em forma de um novo experimento. Se pelo método anterior o resultado obtido foi o insucesso, novo método representa a possibilidade de realizar a experiência, sem que seja excluída a probabilidade da frustração. A alegoria de Faetonte parece encerrar justamente essa orientação no texto, como uma necessidade contínua de tentativas para se chegar a algum resultado. Octávio Paz referiu-se a este personagem destacando a lucidez contida nele no tocante ao risco que se predispõe a correr.

Diferente da morte de Acteón, a morte de Faetonte é anunciada. Em Acteón a morte é consequência de seu contato direto com o divino, nele figura algo de inocência. O jovem caçador é assassinado por seus próprios cães. Ele se depara acidentalmente com Diana, a quem não buscava. Contudo o jovem lúcido de *Primero sueño* arrisca seu destino, assumindo os riscos mediante os avisos de alerta dados por seu pai Helios. Em ambos os mitos há um elemento comum, a intervenção de forças divinas que intervém em suas vidas de forma brutal. A intervenção dos deuses encerra nesses personagens a força da violência impregnada em um mundo em que a ação dos poderosos determina a condição de vida daqueles que não manejam as fontes de poder. Centrar-se na ideia de que na figura de Faetonte concentra-se toda a ideia de fracasso que ainda hoje ocupa o ponto central da leitura do poema sorjuanino é desconsiderar todo o arcabouço do saber de que se constitui o poema. Cada elemento apresentado no poema só é possível a partir da alma que o observa, que busca entender o funcionamento das coisas, que como Faetonte não se contenta, nem se conforma diante das próprias limitações, procurando rompê-las assumindo os riscos de seguir adiante.

## Referências

ADAM, Alberto Pérez Amador. *De finezas y libertad: acerca de la Carta atenagórica de Sor Juana Inés de la Cruz y las ideas de Domingo de Báñez*. Fondo De Cultura Económica, 2011.

AGAMBEN, Giorgio; BURIGO, Henrique. *Homo sacer, o poder soberano e a vida nua*. I. Ed. UFMG, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. O uso dos corpos. tradução Selvino J. Assmann. - I ed. São Paulo: Boitempo, 2017.

ARENDT, Hannah. *Sobre la violencia*. Alianza editorial, 1970.

ALATORRE, Antonio de. *Primero sueño/Sor Juana Inés de la Cruz*. México: FCE, 2010.

ALATORRE, Antonio. *Sor Juana y los hombres*. Estudios, v. 7, p. 7-27, 1986.

ALATORRE, Antonio. *Avatares barrocos del romance (de Gôngora a Sor Juana Inés de la Cruz)*. Nueva Revista de Filología Hispánica, v. 26, n. 2, p. 341-459, 1977.

ALATORRE, Antonio. *Sor Juana a través de los siglos*. 2007.

ÁLVEREZ LIRES, María. *La educacición científica de las mujeres en el siglo XVII: Sor Juana Inés de la Cruz (Mexico, 1648 - 1695)*. Universidad de Vigo. Revista de Investigación en Educación, 2009.

ARIAS DE LA CANAL, Fredo. *Las fuentes profanas de "Primero Sueño" y otros ensayos Sor Juanistas*. Frente de Afirmación Hispanista AC, 1998.

ARISTÓTELES. *Poética*. Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda. 2003.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Autentica, 2013a.

\_\_\_\_\_, Walter. “Para uma crítica da violência” in: “Sobre a linguagem em geral e a linguagem dos homens” in: *Escritos sobre mito e linguagem (1915–1921)* Organização, apresentação e notas de Jeanne Marie Gagnebin; tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves – São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2013b (2º edição).

\_\_\_\_\_, Walter. “Drama Barroco e Tragédia”, “O Significado da Linguagem no Drama Barroco e na Tragédia” in: *O capitalismo como religião/ Walter Benjamin, Organização de Michael Löwy: tradução Nélio Schneider, Renato Ribeiro Pompeu*. – 1. Ed. – São Paulo: Boitempo, 2013c.

\_\_\_\_\_, Walter. “Sobre a Crítica do poder como violência” in *O anjo da história / Walter Benjamin ; Organização e tradução de João Barrento – Belo Horizonte : Autêntica Editora, 2012. – (Filô/Benjamin).*

\_\_\_\_\_, W. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução, apresentação e notas de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BLANCO, Mercedes. *Gôngora o la invención de una lengua*. Universidad de León, 2012.

\_\_\_\_\_, Mercedes. *La estela del Polifemo*. In: Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. 1995. p. 42-59.

\_\_\_\_\_, Mercedes. *La estela del Polifemo o el florecimiento de la fábula barroca (1613-1624)*. Lectura y signo, n. 5, p. 31-68, 2010.

BARRETO, Teresa Cristófani. *Sor Juana Inés de La Cruz*. Letras Sobre o Espelho. São Paulo: Iluminuras, 1989. 220 p.

BENASSY-BERLING, Marié-Cécile. *Humanismo y religión en Sor Juana Inés de la Cruz*. 1983.

BRESCIA, Pablo. *Las razones de sor Juana Inés de la Cruz*. In: *Anales de Literatura*. 1999.

BOLLE, W. *Fisiognomia da metrópole moderna – Representação da história em Walter Benjamin*. São Paulo: Edusp, 2000.

BOCAYUVA, Izabela. *A Segunda Navegação: um estudo sobre a relação entre mythos e logos em Platão*. Anais de Filosofia Clássica, v. 4, n. 8, p. 13-22, 2016.

BUXÓ, José Pascual. *El Sueño de Sor Juana: reflexión y espectáculo*. In: *Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Burgos-La Rioja 15-19 de julio 2002*. Iberoamericana, 2004. p. 89-110.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega* vol. I. Petrópolis: Vozes, v. 1, 1986.

CABALLERO, Manuel Morillo. *Poetas del Siglo de Oro Español/Poetas do Século de Ouro espanhol*. Edição bilíngue. Embajada de España Consejería de Educación y Ciencia, 2000.

CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*, com Bill Moyers; org. por Betty Sue Flowers; tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CALVO, Hortensia. COLOMBI, Beatriz. Cartas de Lysi. *La mecenas de Sor Juana Inés de la Cruz en correspondencia inédita*. Madrid, Frankfurt, México; Iberoamericana, Vervuert, Bonilla, 2015.

- CASSIRER, Ernst. *El mito del Estado*. Traducción de Eduardo Nicol. 1968.
- COSTA, Margareth Torres de Alencar. *Sóror Juana Inês de La Cruz: autobiografia e recepção*. 2013.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*, trad. Cleonice Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.
- CRISTÓBAL, Vicente. Mitología clásica en la literatura española: consideraciones generales y bibliografía. Cuadernos de filología clásica. Estudios latinos, v. 18, p. 29-76, 2000.
- CORNELLI, Gabriele (2007). “*Filosofia Antiga Underground: Da Katábasis ao Hades à Caverna de Platão*”; In. Revista de Estudos da Religião. pp. 94-107.
- DA SILVA PRADO, Tomás Mendonça. *Foucault, a história e a linguagem em " as palavras e as coisas"*. Princípios: Revista de Filosofia (UFRN), v. 21, n. 35, p. 37-62, 2014.
- DETIENE, Marcel, A invenção da Mitologia; tradução de André Telles, Gilza Martins Saldanha da Gama; revisão técnica Junito Brandão, Roberto Lacerda. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília, D.F.: UnB, 1992.
- DE LA CRUZ, Sor Juana Inés. Antología poética. Selección e introducción: José Miguel Oviedo. Alianza Editorial, S. A., Madrid. 2017.
- DE LA CRUZ, Juana Inés; PÉREZ AMADOR ADAM, Alberto. *El precipicio de Faetón: edición y comento de Primero sueño de Sor Juana Inés de la Cruz*. 2015.
- DE LA CRUZ, Sor Juana Inés. *Fama y Obras Póstumas del Fénix de México [...]* En la Imprenta de Manuel Ruiz de Murga. 1700.
- DE LA CRUZ, Sor Juana Inés. *Primero sueño*. México, DF. Fondo de Cultura Económica. 2010.
- DE LA CRUZ, Sor Juana Inés. *Respuesta de la poetisa a la muy ilustre Sor Filotea de la Cruz*. Sor Juana Inés de la Cruz, Poems, Protests, and a Dream, Penguin Books, London, p. 1-74, 1997.
- DE ELVIRA, A. Ruiz. *Introducción a la poesía clásica*. Anales de la Universidad de Muñía, p. 3-29, 1964.
- DE RIVERS, Georgina Sabat. *Sor Juana Inés de la Cruz*. In: *Historia de la literatura hispanoamericana*. Cátedra, 1992. p. 275-293.
- DE RIVERS, Georgina Sabat. *El “Sueño” de Sor Juana Inés de la Cruz, tradiciones literarias y originalidad*. Biblioteca Virtual Universal. Editorial del Cardo. 2006.

Disponível em: < <http://www.biblioteca.org.ar/libros/132504.pdf>> Acesso em: Julio de 2017.

ECO, Umberto. *Arte e beleza na estética medieval*. Tradução de Mario Sabino Filho. Rio de Janeiro: Record, 2010.

ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. S. Paulo: Ed. 1972. ERMILO, Abreu Gómez. *Sor Juana Inés de la Cruz: bibliografía y biblioteca*. 1934.

FEITO, Francisco E.; PÉREZ, Rosa Perelmuter. *La noche intelectual: La oscuridad idiomática en el "Primer sueño"*. 1985.

FIORI, L. E. *Juana Inés de la Cruz: Literatura e emancipação*. 2013. 267f. Tese de Doutorado em Letras – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2013.

GENETTE, Gerárd. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Tradução de Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: FAE/UFMG, 2006.

\_\_\_\_\_. *Palimpsestos La literatura en segundo grado*; Traducción de CELIA FERNÁNDEZ PRIETO 1989, ALTEA, TAURUS, ALFAGUARA, S. A. TAURUS.

GÓNGORA, Luis de. *Fábula de Polifemo y Galatea*. Edición de Alexander A. Parker. Ediciones Cátedra, S. A., Madrid, 1983.

GLANTZ, Margo. "*Sor Juana: los materiales afectos*." Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: New York, 16-21 de Julio de 2001. Vol. 4. Juan De LA Cuesta, 2004.

GLANTZ, Margo. *Sor Juana Inés de La Cruz*. Obra Selecta. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1994. 566 p. Disponível em: [http://www.iphi.org.br/sites/filosofia\\_brasil/Soror\\_Juana\\_In%C3%A9s\\_de\\_la\\_Cruz\\_-\\_Obra\\_selecta\\_II.pdf](http://www.iphi.org.br/sites/filosofia_brasil/Soror_Juana_In%C3%A9s_de_la_Cruz_-_Obra_selecta_II.pdf). Acesso em: maio de 2016.

GLANTZ, Margo. *Sor Juana Inés de la Cruz: ¿Hagiografía o autobiografía?* Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc1r729> Acesso: maio de 2016.

GONZÁLEZ, Luis Armando. *Sor Juana Inés de la Cruz: sus ideas filosóficas*. In: *Las ideas y el poder en América Latina*. San Salvador: UFG, 2013.

GÓNGORA, Luis de. *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. by Alexander A. Parker, Madrid, Cátedra, 1983.

GRIMAL, Pierre. *Mitologia Grega*; tradução de Rejane Janowitz. Porto Alegre, RS: L&PM, 2011.

GROSSI, Verónica. *Figuras políticas y epistemológicas en el Neptuno alegórico de Sor Juana Inés de la Cruz*. Romance Quarterly, v. 51, n. 3, p. 183-192, 2004.

GROSSI, Verónica. *El triunfo del poder femenino desde el margen de un poema: Otra lectura del de Sor Juana Inés de la Cruz*. Mester, v. 20, n. 2, 1991.

GROSSI, Verónica. *Sigilosos v (u) elos epistemológicos en Sor Juana Inés de la Cruz*. Iberoamericana Editorial, 2007.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. Ed. Hedra, 2006.

HAUSER, A. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

KOTHE, Flávio. *A alegoria*. Editora ática, 1986.

LAVRIN, Asunción. *Sor Juana Inés de la Cruz: obediencia y autoridad en su entorno religioso*. Revista iberoamericana, v. 61, n. 172, p. 605-622, 1995.

LIMA, José Lezama. *A expressão americana*. Trad. de Irlemar Chiampi. São Paulo: Brasiliense, 1988.

MANGUEIRA, Simone Rebello Rocha. *As múltiplas vozes de Sórora Juana Inés de La Cruz: um estudo de sua obra na leitura do auto sacramental El divino Narciso*. 2014.

MORINO, Angelo et al. *Respuesta a Sor Juana Inés*. 1987.

MARCONDES, Danilo. *Iniciação à história da filosofia: dos pré-socráticos a Wittgenstein*. Zahar, 1997.

MORALES HARLEY, Roberto. *La katábasis como categoría mítica en el mundo greco-latino*. Revista Káñina, v. 36, n. 1, 2012.

OLIVARES ZORRILLA, Rocío. *Refracción e imagen emblemática en el Primero sueño, de Sor Juana*. Studi latinoamericani, n. 4, p. 1000-1032, 2008.

OLIVARES ZORRILLA, Rocío. *Retórica y emblemática en "El sueño", de Sor Juana Inés de la Cruz*. Espéculo: Revista de Estudios Literarios, n. 32, p. 74, 2006.

OLIVARES ZORRILLA, Rocío. *El sueño y la emblemática*. Literatura mexicana, v. 6, n. 2, 1995.

OVIDIO Nasón, Publio. *Las transformaciones*. Anvers, 1595. Disponível em: [http://alfama.sim.ucm.es/dioscorides/consulta\\_libro.asp?ref=B20978182&idioma=0](http://alfama.sim.ucm.es/dioscorides/consulta_libro.asp?ref=B20978182&idioma=0)  
Acesso em: 23 mar. 2017.

PASCUAL BUXÓ, José. *Sor Juana Inés de la Cruz: Amor y conocimiento*. Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto Mexiquense de Cultura. México, 1996.

PASCUAL BUXÓ, José. *Sor Juna Inés de la Cruz Lectura barroca de la poesía*. Editorial Renacimiento. 2006.

PFANDL, Ludwig. *Sor Juana Inés de la Cruz, la décima musa de México: su vida, su poesía, su psique*. Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1963.

PARRA, Elena Del Río. *Espacios sonoros y escalas de silencio en la poesía de Luis de Gôngora y sor Juana Inés de la Cruz*. Revista Canadiense de Estudios Hispánicos, p. 307-322, 2000. Disponível em: [https://www.academia.edu/7616630/\\_Espacios\\_sonoros\\_y\\_escalas\\_de\\_silencio\\_en\\_la\\_poes%3%ADa\\_de\\_Luis\\_de\\_G%C3%B3ngora\\_y\\_sor\\_Juana\\_In%C3%A9s\\_de\\_la\\_Cruz.\\_](https://www.academia.edu/7616630/_Espacios_sonoros_y_escalas_de_silencio_en_la_poes%3%ADa_de_Luis_de_G%C3%B3ngora_y_sor_Juana_In%C3%A9s_de_la_Cruz._) Acesso em: 28 mai. 2017.

PAZ, Octavio. *OBRAS COMPLETAS DE OCTAVIO PAZ*. La casa de la presencia. Círculo de lectores, 1994.

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

PELLAROLO, Silvia. *Des-centrando el sujeto escriturario en el "Primero sueño" de Sor Juana*. Mester, v. 20, n. 2, 1991.

PEÑA ESPINOSA, Jesús Joel. Alejandro Soriano Vallés, Sor Juana Inés de la Cruz, doncella del verbo. Estudios de Historia Novohispana, v. 46, n. 046.

PERELMUTER, Rosa. *La situación enunciativa del Primero sueño*. Revista Canadiense de Estudios Hispánicos, p. 185-191, 1986.

PERELMUTER, Rosa. *Los límites de la femineidad en sor Juana Inés de la Cruz: estrategias y recepción literaria*. 2004.

PÉREZ-AMADOR ADAM, Alberto. *Faetón reivindicado*. La influencia de Primero sueño de Sor Juana Inés de la Cruz en Canto a un dios mineral de Jorge Cuesta. Literatura mexicana, v. 15, n. 1.

PLATÃO. *A República*. São Paulo: Editora Nova Cultura LTDA, 1997

POZA, Sagrario López. *La erudición de Sor Juana Inés de la Cruz en su Neptuno alegórico*. La Perinola: Revista de investigación quevediana, n. 7, p. 241-270, 2003.

PUCCHINI, Dario. *Una mujer en soledad: Sor Juana Inés de la Cruz, una excepción en la cultura y la literatura barroca*. 1996.

RIVERS, Elias L. "Soledad" de Gôngora y "Sueño" de Sor Juana. *Salina*, n. 10, p. 69-75, 1996.

RIVERA GARCÍA, Antonio. *Hans Blumenberg: mito, metáfora absoluta y filosofía política*. Ingenium (Madrid), n. 4, p. 145-165, 2010.

ROBAYNA, Andrés Sánchez. *Para leer" Primero sueño" de sor Juana Inés de la Cruz*. 1991.

\_\_\_\_\_, Andrés Sánches. "La recepción de Gongora en Europa y su estela en América." *Gongora: Ia estrella inextinguible. Magnitud estetica y universo cuntemporaneo*. Madrid: Sociedad Estatal de Acción Cultural, 2012. 171-189.

RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando. *Barroco: Representación e ideología en el mundo hispánico*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2002.

RUIZ, Facundo. *Formas de abandonar un laberinto: sor Juana y la figura sorjuanina del escritor americano*. *Orbis Tertius*, n.º 19. 2013.

SAMOYAUULT, Tiphaine, 1968 – *A Intertextualidade / TiphaineSamoyault*; tradução Sandra Nitrini. – São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SÁNCHEZ, Alberto. Historia y poesía: el mito de Píramo y Tisbe en el " Quijote". In: *Anales Cervantinos*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto de la Lengua Española, 1998. p. 9.

SARRE, Alicia. Gongorismo y conceptismo, en la poesía lírica de Sor Juana. *Revista iberoamericana*, v. 17, n. 33, p. 33-52, 1951. Disponível em: [revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/.../article/.../1651](http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/.../article/.../1651) Acesso em: 03 Jun. 2017.

SEZNEC, Jean. *Los dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*. Taurus Ediciones, 1983.

SOUKI, Zahira. Alegoria: A linguagem do silêncio. *Belo Horizonte*. *Mediação*, número 5, novembro 2006.

TABOSA, Leila Maria de Araújo. *O Barroco Hispano-americano: Primeiro sueño ou Sor Juana Inés de La Cruz*. 2009. 115 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) – Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem. Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2009. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/jspui/bitstream/123456789/16160/1/LeilaMAT.pdf> Acesso em: 08 mai. 2017.

TAPIA MÉNDEZ, Aureliano. *Carta de Sor Juana Inés de la Cruz a su confesor*. Autodefensa espiritual. Monterrey: Producciones al Voleo el Troquel, 1993.

TRABULSE, Elías. *El hermetismo y sor Juana Inés de la Cruz*. *Trabulse: El círculo roto*. México: Fondo de Cultura Económica, p. 75-91, 1984.

TORRANO, Jaa et al. *Teogonia a origem dos Deuses*. Editora Iluminuras Ltda, 2003.

VALLÈS SORIANO, Alejandro. *El Primero sueño de Sor Juana Inés de la Cruz, bases tomistas*. Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Estéticas. México, 2000.

VALLÈS SORIANO, Alejandro Soriano. *Sor Juana Inés de la Cruz, Doncella del Verbo*. 2010.

VENTA, Leonardo. *El uso de las figuras mitológicas en Primero sueño*, de Sor Juana Inés de la Cruz. *Revista Surco Sur*, v. 6, n. 9, p. 16-22, 2016. Disponível em: <http://scholarcommons.usf.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1212&context=surcosur> Acesso em: 29 Jun. 2017.

VIVALDA, Nicolás M. *Sor Juana y el “pernicioso modelo” de Faetón. lecciones epistemológicas del escarmiento en Primero sueño*. *calíope*, v. 16, n. 2, p. 103-125, 2010. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3425240.pdf> Acesso em: 12 Jan. 2017.

VERNANT, J. P. *Mito e Pensamento entre os Gregos: Estudos de Psicologia Histórica*: Trad. Haiganuch Sarian. SP: DIFEL/EDUSP, 1973.

\_\_\_\_\_, Jean-Pierre. *Mito e religião na Grécia antiga*. WMF Martins Fontes, 2006.