

Villancicos sorjuanistas: ensaladillas performáticas?

Adriana do Carmo Figueiredo (UFMG)

Muitos dos *villancicos* que se cantaram na Catedral do México, no século XVII, são de autoria da monja barroca sóror Juana Inés de la Cruz. A poeta mexicana dedicou boa parte de sua obra literária à composição de letras sacras que lhe eram encomendadas pelas autoridades eclesiásticas da época. Os *villancicos* sorjuanistas apresentam, inicialmente, temas religiosos, como a assunção da Virgem Maria, a exaltação de santos — São Pedro, São Bernardo —, louvores ao nascimento do menino Jesus...

Esse tipo de composição, tradicionalmente definido como uma construção literária menor, em estilo popular e permeado de temas variados, parece-me particularmente intrigante pelo tom específico empregado por sóror Juana na elaboração desse gênero poético. Imagens, rimas, palavras, línguas e dialetos são temperos de *ensaladillas*, *jácaras* e *tocotines*¹, engenhosamente arquitetados pela poeta mexicana.

Ao analisar os *villancicos* sorjuanistas, intrigou-me a combinação de alegorias e símbolos barrocos que foram cuidadosamente empregados para construir e evocar determinadas imagens que parecem transpor os limites do universo religioso, litúrgico, explicitamente proposto como tema central da poesia, como indica a convenção do gênero. Na verdade, esses poemas parecem apresentar uma natureza performática, em que personagens, vozes, imagens e cenas participam de um jogo de rememoração, recuperando comportamentos, rituais e atitudes de outros tempos.

Este estudo tem como proposta, portanto, a análise teórica de alguns

versos sorjuanistas, utilizando-se para isso conceitos relativos à natureza performática em sentido amplo, tanto no âmbito cênico quanto no político-social. Importante destacar que utilizo o conceito de *performance* desenvolvido pela pesquisadora Graciela Ravetti.

Em “Narrativas performáticas”, Ravetti afirma que os aspectos que ambas noções compartilham, “tanto no que se refere à teatralização (de qualquer signo) e à *agitação* política, implicam: a exposição radical do si-mesmo do sujeito enunciator assim como do local da enunciação [...]” (RAVETTI, 2002, p. 47). Os traços literários dos *villancicos* sorjuanistas parecem recuperar comportamentos renunciados ou recalcados, por meio da exibição de rituais íntimos e coletivos, trazendo a encenação de situações de autobiografia. Nessas composições literárias, nota-se a representação das identidades como um desenho poético que sugere estar em constante restauração.

Ainda segundo Ravetti, podemos afirmar que, “quando um objeto da biografia ou do local de enunciação do autor, pertencente ao espaço privado, é conduzido ao âmbito público da representação ficcional, os fatos e lugares resultam dotados de novos significados políticos e culturais” (RAVETTI, 2002, p. 47). Uma das questões que me interessam, para determinar uma perspectiva “performático-performativa” nos *villancicos* sorjuanistas, é o exame das propriedades que os fatos, combinados e arquitetados por meio do jogo poético, adquirem nesse transporte ao ficcional e ao público, ou seja, de que maneira o que era, de alguma forma, experiência, passa a ocupar um lugar na ficção. Interessa-me analisar, portanto, de que modo um objeto artístico, no caso específico, uma construção de natureza poética, criado a partir de pressupostos ficcionais e até como completo simulacro, deixa entrever “as marcas de uma certa pulsão pessoal”, ou seja, as manchas de um

gesto autobiográfico.

Vejo, nos *villancicos* sorjuanistas, rastros de uma sombra que se insinua, aparecendo às vezes de forma clara e escura, e que nos faz lembrar um movimento de metamorfose, confundindo-se e se misturando no jogo da composição poética. Por isso, interessa-me, como objeto de análise desse jogo performativo, reconstruir a silhueta imagética que a poeta constrói de si mesma, tomando como referência a figura mágica e fantasmagórica da Virgem Maria que, conforme minha hipótese, funciona como um espelho referencial no qual se projetam traços identitários, convidando-nos, como espectadores e participantes, ao mesmo tempo, a ir além das aparências propostas pelos artifícios da linguagem.

Na poesia sorjuanista, o popular coloca-se em cena e a mulher intelectual da época, representada nessa sociedade pela poeta sóror Juana Inés de la Cruz, também se torna parte imprescindível dessa cena. Ao realizar as encomendas de poemas em louvor aos santos, especificamente em homenagem à Virgem, sóror Juana entra no discurso hegemônico, apoderando-se do discurso patriarcal, ainda que de forma subalterna. A entrada no reino simbólico do signo garante à poeta acesso à lei dos homens, ao universo literário e teológico. Com isso, a mulher gera uma representação e se converte no centro da cena. A sua entrada no universo da linguagem confirma um pacto de aliança com o poder que lhe permite a inscrição de sua própria voz como sujeito feminino e o consentimento para que outras vozes também marginais façam parte desse pacto, em que a voz feminina torna-se o elo condutor na construção de histórias.

Esse pacto de aliança com o poder é uma marca da poesia performativa de sóror Juana, em que percebemos a criação poética de acontecimentos históricos e mitológicos que exercem a função de estruturar experiências pessoais reconhecíveis

que atuam como dissipadoras de leituras identificatórias. Ao inaugurar o dito pacto com o discurso hegemônico, o corpo da poeta *performer* se impõe, desvelando-se nos jogos com a subjetividade e a biografia as sombras de sua própria trajetória, entrecruzando vozes que fazem parte de seu impulso de vida. Segundo Graciela Ravetti, o “espaço poético é uma arena de representações e *performances* mais ou menos conscientes que encenam ou colocam em jogo os pontos de interesse de quem escreve” (RAVETTI, 2002, p. 62).

No *villancico 224 (ensaladilla)*, dedicado à assunção da Virgem Maria, a poeta parece ilustrar um projeto político e pessoal ao conceder a voz aos grupos minoritários. Especificamente, nesse poema, as *coplas* são cantadas inicialmente por dois *negrillos* que celebram aclamações festivas em homenagem à Virgem que, nessa construção poética, assume também uma identidade de mulher negra. Importante ressaltar que os versos que seguem foram escritos num dialeto próprio, falado pelos negros da época.

NEGRILLOS

[...]

Estribillo

– ¡Ah, ah, ah,
que la Reina se nos va!

– ¡Uh, uh, uh,

que non blanca como tú,
nin Pañó que no sa buena,
que Eya dici: **So molena**
con las Sole que mirá!

¡Ah, ah, ah,
que la Reina se nos va!

(CRUZ, 1995, p. 16, grifos nossos).

Nos fragmentos citados, a poeta parece compor a restauração de vidas, por meio de rituais que encenam a entrada de personagens diversos no enredo poético e, ao mesmo tempo, histórico, marcando o espaço de intercessão do qual fala

a voz da poeta. Ainda na idéia do performático, é importante comentar que fica evidente, no projeto do *performer*,

a vontade de ultrapassar os limites dos suportes tradicionais — físicos e simbólicos — e a de abraçar o compromisso da obra em aberto, *work in progress*, sob as premissas de que tudo é arte e tudo é vida. O tema obsessivo do *performer* é o de se propor como veículo para a representação das transformações corpóreas e incorpóreas dos corpos em sociedade (RAVETTI, 2002, p. 65-66).

Ainda no mesmo *villancico*, podemos ilustrar de forma significativa esse projeto obsessivo do *performer*, quando a voz poética performática traveste-se em um eu que faz a ponte condutora entre os outros grupos marginalizados da sociedade colonial novo-hispânica. Através do subtítulo “Prosigue la introducción”, a poeta introduz a presença dos indígenas cantando um *tocotín*, em língua *náhuatl*, em homenagem à Virgem Maria.

Prosigue la introducción

*Los Mejicanos alegres
también a su usanza salen,
que en quien campa la lealtad
bien es que el aplauso campe;
y con las cláusulas tiernas
del Mejicano lenguaje,
en un Tocotín-sonoro
dicen con voces suaves:
TOCOTÍN
— tla ya timohuica,
totlazo Zuapilli,
maca ammo, Tonantzin,
titechmoilcahuiliz.²*

(CRUZ, 1995, p. 16-17, grifos nossos).

Importante também observar, nesses versos, o emprego de determinadas palavras em maiúsculas. O vocábulo *Mejicano(s)* para se referir tanto aos povos indígenas quanto à língua falada por eles, e os termos *Tocotín* e *Tonantzin* são exemplos dessas marcações lingüísticas presentes no poema. Parece-me que, ao

empregar tais recursos, a poeta estaria, então, valorizando a cultura marginal e, inclusive, realizando um projeto pessoal de inserção das vozes minoritárias no discurso político-religioso, performatizado pelos *villancicos* cantados na Catedral do México, no século XVII. Mais uma vez, notam-se os ecos de uma voz poética em ressonância com as outras vozes dentro da poesia, marcando a forma como a monja intelectual busca situar a si mesma e a sua história com relação às ideologias culturais e aos modelos de identidade. Misturando diversas línguas, como castelhano, latim, *náhuatl* e dialetos africanos, sóror Juana ilustra, por meio de sua criação poética, a mistura étnica presente no México colonial. Com suas *ensaladillas*, a poeta dedicou um lugar específico a cada um dos grupos étnicos que formaram a sociedade de sua época: *criollos*, mestiços, mulatos, índios, ilustrando a realidade lingüística e social à sua volta.

Pode-se concluir, portanto, que o eu inscrito em um processo autobiográfico, ainda que de natureza poética, é construído por meio de vozes polifônicas do discurso, como define convincentemente Mikhail Bakhtin (1981) ao comentar que o ser social está rodeado de fenômenos ideológicos, objetos-signo de tipos e categorias diferentes. Nesse sentido, penso que as palavras surgem na produção literária sorjuanista com múltiplas formas que garantem um matiz cênico com sons e ritmos de outros tempos, representando um jogo dialético performatizado por crenças, símbolos religiosos, figuras míticas e *ensaladillas* lingüísticas, que ilustram os traços culturais da poeta. Em sua expressividade, os *villancicos* restauram a ambientação ideológica e cultural da sociedade vice-real, colocando em evidência o testemunho e a participação das vozes minoritárias que se eternizam por meio do legado literário sorjuanista.

Por meio dos *villancicos*, a monja-*performer* aproxima as massas do

ambiente religioso e também político da Igreja, inaugurando um espaço comum que cancela a infinita distância entre o “alto”, representado pelas hierarquias eclesiásticas e pelos vice-reis, e o “baixo”, marcado pelos fiéis que circulam pela Igreja à qual se congregam. Essa distância também é quebrada pela presença multifacetada de Maria, que, assim como a poeta, funciona como “veículo para a representação das transformações corpóreas e incorpóreas dos corpos em sociedade”, como já nos disse Ravetti (2002, p. 66). Os diferentes lugares (falas) conferidos às diversas vozes em *coplas* ou *estribillos*, *jácaras* ou *ensaladillas* propiciam uma mobilização semântica que ilustra significativamente a mistura de classes e raças que caracteriza a sociedade colonial mexicana. O ritmo dos versos e as vozes polifônicas também propiciam o jogo performático que caracteriza a construção da voz poética multifacetada que se inscreve na poesia.

Por último, é importante comentar que Bakhtin (1981), por meio do conceito de “imaginação dialógica”, desloca a idéia essencialista do individualismo, que converte o eu em um átomo privado, um centro unificado e único que pode isolar-se da sociedade e “representar” na autobiografia. Para Bakhtin, esse “eu” é, na verdade, produto e também condutor de uma variedade de discursos que estruturam as formas de falar sobre si mesmo. Conforme mencionado, nos *villancicos* de sóror Juana, a voz poética é construída por meio de vozes polifônicas que expressam histórias culturais identificatórias. Nesse sentido, o eu poético *sorjuanista*, articulado a outros eus, também é portador das expectativas culturais e dos sistemas de interpretação por meio dos quais o sujeito que se inscreve na poesia legitima seu esforço de compreender a si mesmo, aos outros e ao mundo que lhe rodeia.

Dito isso, ressalto que este estudo sugere a indicação de que os *villancicos* sorjuanistas apresentam, em seu jogo cênico, traços de pressupostos históricos,

resgatando identidades e vozes silenciadas. Sendo assim, este estudo também pretende abrir brechas para futuras pesquisas que visem a buscar possíveis marcas identitárias de um sujeito histórico feminino que parece se esconder por detrás das máscaras do discurso hegemônico, mas que se desvela por meio das manchas poéticas de um gesto autobiográfico.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. *The dialogic imagination*. Tradução de Caryl Emerson y Michael Holquist. Austin: Univ. of Texas Press, 1981.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

CRUZ, Sor Juana Inés de la. *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz II — villancicos y letras sacras*. Edición, prólogo y notas de Alfonso Méndez Plancarte. México: FCE, 1995.

GLANTZ, Margo. *Sor Juana: la comparación y la hipérbole*. México: Conaculta, 2000.

RAVETTI, Graciela. Narrativas performáticas. In: RAVETTI, G.; ARBEX, M. (Orgs.). *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/ Pós-Lit/ UFMG, 2002.

Notas

¹ Os *villancicos* são composições poéticas consideradas como gênero popular ou poesia de tradição coletiva. Sua origem parece estar associada a fins do século XV, mas, evidentemente, houve muitas variações na estrutura e no modo de produção dos exemplares escritos no século XVII, principalmente no que se refere aos *villancicos sorjuanistas*. As *ensaladillas* são composições poéticas elaboradas com “mexicanismos”, engenhosos jogos de palavras que dão uma “cor local” a esse fazer poético. As *jácaras* são variações do estilo e os *tocotines* são versos que lembram uma dança e um ritmo musical típicos dos povos astecas.

² Os **Mexicanos** alegres/ também a seu costume saem,/ que em quem se distingue a lealdade/
bem é que o aplauso se sobressai;/ e com as cláusulas ternas/ da **Mexicana** linguagem,/ em
um **Tocotín** sonoro/ dizem com vozes suaves: *Tocotín* [...]. A estrofe em itálico está escrita em
língua *náhuatl* e faz referência a uma música e danças ancestrais. Esse *villancico* é um
exemplo das “ensaladas lingüísticas” que a monja mexicana compôs misturando o espanhol e
a língua *náhuatl*. Além desse, outros *villancicos* em que se misturam outras línguas e dialetos
foram criados pela poeta e cantados na Catedral do México, no século XVII, em honra aos
festejos dedicados à Virgem Maria e a outros santos. Interessante observar que, no exemplo
dado, sóror Juana evoca uma divindade asteca, *Tonantzin*, para homenagear à Virgem
católica.