

## Psicanálise e barroco na poesia de Sórora Juana Inés de la Cruz

*Irineide Santarém André Henriques\**

### Máscaras de feminilidade

#### O que é o feminino ?

Dizer o que é o feminino na psicanálise constitui-se um grande enigma. Para Freud, a menina pode chegar a feminilidade ou não, pois existe um processo em tornar-se mulher que acontece em tenra idade no atravessamento das lutas edípicas com as figuras parentais.

“A mulher não existe“, aforismo de Lacan não denota depreciação ao feminino, mas enfatiza a dimensão de impossibilidade do que seja, em último termo, a feminilidade. Do ponto de vista psíquico não é evidente a diferenciação; homem e mulher. Esta imprecisão dos sexos leva a Lacan afirmar que “a relação sexual não existe“, evidenciando a não complementariedade perfeita entre os sexos. Estes aforismos serão expressos na poesia de Sórora Juana Inés de la Cruz.

Dizer que a “mulher não existe” implica portanto inventá-la partindo da posição masculina para a feminina. Esta tarefa se alcança através de máscaras, pois Lacan alerta ao longo de sua obra não há a inscrição do significante mulher e morte no inconsciente. Isto foi representado na pintura *a morte e a jovem* no final da Idade Média em 1512 pelo artista alemão Hans Baldung Grien. O artista colocou lado a lado o retrato de uma jovem bela e um esqueleto representando a morte.

*“Essa representação do Outro falta, precisamente entre esses dois mundos opostos que a sexualidade nos designa no masculino e no feminino. Levando as coisas ao máximo, pode-se dizer mesmo que o ideal viril e o ideal feminino são figurados no psiquismo por outra coisa que não essa oposição atividade-passividade de que eu falava há pouco. Eles saem propriamente de um termo que não fui eu que introduzi, mas com que uma psicanalista rotulou a atitude sexual feminina é a mascarada. A mascarada não é o que entra em jogo na ostentação necessária, no nível dos animais, ao acasalamento, bem como o enfeite se revela aí, geralmente, do lado do macho. A mascarada tem outro sentido no domínio humano, é precisamente de funcionar no nível não mais imaginário, mas simbólico”.*<sup>1</sup>

---

\* Mestre em Psicologia, com área de concentração em Psicanálise - CES/JF. Especialista em Filosofia Moderna e Contemporânea - UFJF. Psicóloga pela UFJF. Licenciada em Psicologia pelo CES/JF.

<sup>1</sup> LACAN, Jacques. O seminário 20 - Mais ainda, p. 183.



Figura: A morte e a jovem (1512), de Hans Baldung Grien.  
Fonte: [www.ed-dolmen.com](http://www.ed-dolmen.com)

Joan Rivière escreve que o feminino é máscara. Ela chegou a esta conclusão, com uma analisanda que apresentava um comportamento muito peculiar: Era uma mulher que executava muito bem sua tarefa profissional (propagandista militante, que consistia em essencialmente falar e escrever) e se relacionava plenamente com o marido e os filhos, entretanto, quando realizava alguma brilhante conferência, sentia uma angústia como se tivesse cometido algo errado aí para compensar este sentimento procurava um certo tipo de homens na platéia com intuito de conquistá-los. Ficou evidente, durante o tratamento que estes homens eleitos por ela representavam figuras paternas. Após estas “conquistas”, sentia-se muito frustrada e angustiada e não entendia porque havia comportado de tal forma.

*“A análise mostrou que a rivalidade edípica, com a mãe havia sido extremamente intensa e nunca fora resolvida de forma satisfatória. Eu voltarei a isso mais adiante. No entanto, paralelamente ao conflito que consistia sobretudo em falar e escrever era fundado sobre uma identificação evidente ao pai, o qual tinha iniciado a vida como escritor e havia, em seguida, escolhido uma carreira política. A adolescência dessa mulher havia sido marcada por uma revolta consciente contra seu pai, feita de rivalidade e desprezo para com ele”.*<sup>2</sup>

<sup>2</sup> RIVIÈRE, Joan. *A feminilidade como máscara*, p. 30.

No percurso analítico, Rivière chegou a concluir que esta analisanda escolheu a profissão propagandista, porque esta atividade consistia em falar em público, tal qual o pai, possibilitando revelar que “possuía” o pênis deste, após tê-lo castrado. Rivière concluiu que o disfarce de mulher castrada assegurava de que não sofreria represálias dos homens, ficando impune. Assim, esta paciente transitava em atividades masculinas e femininas, sem ser descoberta.

*“A feminilidade poderia então ser assumida e carregada como uma máscara, ao mesmo tempo para dissimular a existência da masculinidade e evitar as represálias que ela temia, caso viesse a ser descoberto o que estava em sua posse; exatamente como um ladrão que vira seus bolsos e exige que ele não tem os objetos roubados”.*<sup>3</sup>

Mascarar é cobrir-se de um disfarce para proteger o rosto ou o corpo, por isso diz respeito a teatralidade. Lacan ratifica Joan Rivière no que ela afirma sobre a mascarada feminina que não deixa de ser uma construção do feminino, pois para ele não existe uma essência feminina.

Os gregos antigos colocavam máscaras no rosto e outras partes do corpo quando queriam representar seus dramas clássicos que se desenvolviam a partir de cerimônias religiosas. Cantores e dançarinos mascarados representavam deuses e heróis mitológicos. As máscaras eram caracterizadas de diversas formas e expressavam: raiva, carinho, amor, nervosismo, poder, entre outras manifestações humanas, permitindo que se fizessem ações que sem ela não se conseguiria realizar.

Para Rivière o ser humano para “sair” da posição masculina, ativa e tornar-se feminina passiva, tem de mascarar-se como se fosse alguém desprovida de poder e saber, porém, conseguindo uma afirmação. A mulher pode recusar a mostrar o seu saber ao outro semelhante a fim de obter um ganho.

*“Na vida cotidiana, a máscara da feminilidade pode tomar os aspectos mais curiosos. Conheço uma dona de casa inteligente e capaz de conduzir bem certas tarefas tipicamente masculinas. No entanto, por exemplo, se ela precisa de um construtor ou de um estofador, ela se sente obrigada a dissimular todos os seus conhecimentos técnicos e se mostrar cheia de deficiência para com o profissional, fazendo sugestões com um ar ingênuo e inocente como se tratasse de sugestões fortuitas”.*<sup>4</sup>

Cada mulher “descobre”, inventa o que fazer com a falta -a- ser de uma maneira

---

<sup>3</sup> RIVIÈRE, Joan. *A feminilidade como máscara*, p. 31.

<sup>4</sup> Idem, p. 31.

única, criativa. Com isso, entende-se que dentro desta leitura, não se pode generalizar como no dizer popular: “As mulheres são todas iguais...”. Estas segundo Lacan não fazem conjunto, pois cada uma mascara sua mulher de uma forma diferente e única. Por isso, só podem ser analisadas uma a uma, como o inconsciente.

*“Lacan diz que a mulher está na posição do não-todo. Isso traz conseqüências para a mulher, como a falta de uma identidade feminina. Daí ela recorre as máscaras, se faz de fato denunciando que para além do véu, do batom, do esmalte há o que se constitui como o seu maior mistério :gozo feminino. Não existindo a mulher como modelo feminino de identificação, é preciso que cada uma procure criar uma imagem de mulher para si”*.<sup>5</sup>

A mascarada parece ser alguém que se angustia diante de seus conflitos edípicos e precisa encobrir esta angústia usando um véu. Entretanto, não se pode colocá-la em conjunto dizendo: “todas as mulheres mascaram a feminilidade” da mesma maneira. Não é condição necessária que a linha de desenvolvimento de uma mulher mascarada seja igual ao da analisanda de RIVIÈRE(1929), pois o conjunto de mulheres na visão lacaniana não existe, podendo ser analisadas somente uma a uma. Mascarar o feminino é uma das maneiras de inventar A Mulher. Por isso, Rivière não difere feminilidade “verdadeira” da mascarada. “De fato, eu não pretendo que uma tal diferença exista. Que a feminilidade seja superficial ou fundamental, ela é sempre a mesma coisa”.<sup>6</sup>

No filme Orlando: A mulher imortal, baseado na obra de Virgínia Wolf O/A protagonista passa pela experiência dos dois sexos. Primeiro ele/ela vivencia o masculino depois o feminino e no término, quando ele (o humano que se manifesta de diversas formas) se liberta do passado pela maternidade aparece olhando uma imagem mascarada dele próprio, porém no corpo feminino conclui:

“Nem mulher nem homem estamos juntos somos um só com um rosto humano”. E esta liberdade propiciou que ele/ela descobrisse que sua vida estava apenas começando.

Podemos dizer que ele/ela libertou-se da trama edípica, seus conflitos de angústias foram elaborados. A personagem atinge o protótipo da feminilidade freudiana onde o tornar-se mulher equivale a ser mãe. O ele/ela diz: “neste momento de unidade tenho sentido um êxtase.

Serge André (1987) referindo-se a mascarada de Rivière elucida que: “Fazer-se de Mulher, ou revestir-se de suas aparências pode ser então em modo desviado de afirmar sua

<sup>5</sup> MAIA, Ana Martha Wilson. *As máscaras d'A Mulher: A feminilidade em Freud e Lacan*, p. 191.

<sup>6</sup> RIVIÈRE, Joan. *A feminilidade como máscara*, p. 31.

masculinidade”. Mas isso não implica uma homossexualidade, pois mesmo nesta Rivière considera que haja uma feminilidade latente. Mascarar uma imagem é um artifício que alguns seres humanos elaboram para se dizer FEMININA. “A mascarada realiza uma encenação imaginária do não-todo: a representação da mulher castrada funciona aí como signo que protege contra a falta de significante da feminilidade”.<sup>7</sup>

Para Freud, a feminilidade revela algo obscuro, o “continente negro”. Em “Algumas conseqüências psíquicas da distinção anatômica entre os sexos” (1925) afirma que a masculinidade e a feminilidade puras permanecem sendo construções teóricas de conteúdo incerto por isso, dentro da base conceitual desta pesquisa a mascarada feminina é que mais nos revela sobre o grande enigma da feminilidade a que Freud e Lacan debruçaram-se tanto por decifrar.

### **A mascarada feminina em: Sórora Juana Inés de la Cruz**

#### **Considerações sobre a autora**

Sórora Juana Inés de la Cruz (1651-1695), intelectual e musa da poesia barroca mexicana, adquiriu uma fama extraordinária no seu tempo no México, Espanha e na América, ficando conhecida como a “Fênix Mexicana”.

Suas obras circularam muito no século XVII e no início do século XVIII. É uma contestadora de sua época, haja vista seus poemas tratarem de temas como amor, teologia, feminino, tragédias. Esta produção literária foi inspirada em grandes vultos espanhóis<sup>8</sup>, tais como: Góngora, Caldéron, Quevedo e nos imortais filósofos Platão e Aristóteles.

Sórora Juana Inés é uma desafiadora, visto que faz uma crítica teológica em forma de carta ao Padre Antônio Vieira no Brasil, este um dos maiores escritores barrocos e altamente renomado na Igreja Católica. A crítica foi intitulada: Carta Atenágorica, que significa digna de sabedoria da Atenéia. Isto repercute em grande escândalo por ser mulher e religiosa numa época em que o destino da mulher se resumia em obedecer ao pai, para depois com o matrimônio, obedecer ao marido. Ela faz uma crítica em forma de carta ao

<sup>7</sup> ANDRÉ, Serge. *O que quer uma mulher?*, p. 283.

<sup>8</sup> A partir do meado do século XVII os gongoristas mexicanos são legião, como atestam os certames literários de 1654, 1682 e 1683. (...) Todavia, com revelar mais visível influência de cultistas e conceptistas espanhóis, a obra mais considerável mais inspirada que produziu na América o estilo barroco é a da monja mexicana Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695), cognominada pelos contemporâneos a Décima Musa, em verdade o maior poeta lírico da literatura espanhola na segunda metade do século XVII. (BANDEIRA, 1960. p.58-60)

Sermão do Mandato do Jesuíta, em 1690. Entretanto Vieira o pregou em 1642 e 1652. Sórora Juana o leu por volta de 1678 a 1680.

A temática do mandato é a cerimônia do lavatório que se predica na Quinta-feira Santa, e tem por tema um versículo do evangelho de São João: “Um mandato novo lhe dou: que vos amais uns aos outros, assim como eu vos tenho amado. “Vieira refuta as opiniões de Santo Agostinho, Tomás de Aquino e João Crisóstomo sobre a "fineza de Cristo em seus últimos dias de vida. Santo Agostinho afirmou que “a maior fineza de Cristo fora morrer pelos homens”. Mas, segundo Vieira, foi o mais elevado sacrificio ausentar-se de nós: “Cristo Nosso Senhor amou mais os homens que a vida e morrer é deixar a vida, ausentar-se, deixar os homens”.<sup>9</sup>

A respeito disso Sórora Juana argumenta: “a maior fineza de Cristo foi ter morrido por seu modelo, quer dizer, pelo homem criatura feita à semelhança divina. (...) como homem, Cristo deu mais do que podia dar que é a vida”<sup>10</sup>. Além disso, Cristo realmente se ausenta? Não: "Fica presente, sacramentado no Cenáculo". É um estado que compreende a vida e a morte, pois o Senhor "estando glorioso está como morto".

Vieira fundamentava que Cristo não quis a correspondência de seu amor para si próprio, mas para os homens e que esta foi sua maior fineza, amar sem correspondência. Sobre isso Sórora Juana argumenta:

*“É o amor de Cristo muito contrário ao dos homens. Os homens querem a correspondência porque isso lhes é bem próprio: Cristo quer essa mesma correspondência para bem, alheio, que é dos próprios homens. Ao meu parecer[Vieira] andou muito perto desse ponto, mas se enganou e disse o contrário; porque, vendo Cristo desinteressado, convenceu-se de que não queria ser correspondido. E não deu ao autor distinção entre correspondência e utilidade da correspondência (...). E assim, a proposição do autor é que Cristo não quis a correspondência para si próprio, mas a utilidade que resulta dessa correspondência ele a quis para os homens”<sup>11</sup>.*

O tema amor sempre fascinou Sórora Juana como veremos no desenrolar deste artigo, e aparece em seus poemas, romances, peças de teatro. A autora escreve para um grupo reduzido e tem consciência de que o seu texto será lido nas entrelinhas.

Sórora Filotea de La Cruz, pseudônimo do bispo de Puebla, Manuel Fernández de Santa Cruz, um superior em hierarquia de Sórora Juana, que admirava todas as suas produções literárias, a ponto de publicar a crítica a Vieira sem ao menos consultar a autora.

<sup>9</sup> PAZ, Octavio. *Sórora Juana Inês de la Cruz: as armadilhas da fé*, p. 544.

<sup>10</sup> Idem, p. 544.

<sup>11</sup> Idem, p. 546.

Para Couch (1985), Juana com a carta estabelece uma posição elevada para a mulher:

*“É uma audácia de sua parte debater com um homem teólogo, como algo ‘igual’ impensável na época. A época? 300 anos depois uma teóloga mexicana como Sórora Juana deve ainda admirar-se de poder discordar das posições teológicas de um Homem”<sup>12</sup>.*

### **Psicanálise e Barroco na poesia de Sórora Juana Inés de la Cruz**

A pessoa de Juana Inés sempre foi caracterizada como um enigma para seus biógrafos, uma vez que não se entendia o porquê de uma jovem e bela ter escolhido a vida monástica. Segundo o parecer do professor alemão Ludwig Pfandl(1963), que estudou a psicanálise, Juana Inés pode ser entendida como o protótipo da mascarada feminina descrita por Joan Rivière em 1929<sup>13</sup>. É dentro deste enfoque que vamos analisar algumas de suas poesias procurando investigar também o ato da escrita como modalidade de se escrever A Mulher dentro da proposta lacaniana.

*“Segundo (Serge André) toda criação é uma tentativa de resposta à inexistência d’a mulher, o que faz a mulher ao criar? Talvez um dizer a si mesma e daí todos os clichês sobre a subjetividade como marca da escrita feminina, por exemplo, uma tentativa de moldar um significante que a fale”<sup>14</sup>.*

Necessário se faz considerar que desde a infância Juana Inés anseia pelo saber. Quando descobre que somente os homens estudam na Universidade, pede a mãe que a vista de homem para ter acesso ao estudo. Aos três anos aprendeu a ler e aos seis anos começou a escrever poemas. Aprendeu latim em vinte lições e o idioma português sozinha. Leu diversas obras na biblioteca de seu avô materno com quem desfrutou de um convívio intenso na infância. Era considerada uma criança prodígio por estas manifestações.

O querer saber não é fortuito, mas tem causas, por isso nem todas as crianças mostram a mesma intensidade de interesse em conhecer. Esta diferença de comportamento

---

<sup>12</sup> COUCH, Beatriz Melano. *Sor Juana Inés de la Cruz: The First Woman Theologian in the Americas*, p. 117.

<sup>13</sup> RIVIÈRE, Joan. *A feminilidade como máscara*, 1929. Descrevemos no item: Máscaras da feminilidade.

<sup>14</sup> NOVAES, Adauto. *Ética*, p. 268.

frustra muitos pais e educadores, que para crianças com o mesmo nível sócio-econômico aplicam determinado método de aprendizagem. Não despertando o mesmo interesse na maioria, os faz chegar a conclusão equivocada de que o estímulo externo é que não foi adequado. Entretanto a questão é outra dentro da base freudiana na qual estamos fundamentados. Freud no artigo: “As Pesquisas sexuais na infância” nos ‘Três ensaios sobre a teoria da sexualidade’ (1905) escreve que o querer saber esta relacionado com a questão do desenvolvimento sexual na infância

*“Quase na mesma época em que a vida sexual das crianças atinge seu primeiro ápice, entre as idades de três e cinco anos, elas também começam a mostrar sinais da atividade que pode ser atribuída ao instinto do saber e da pesquisa. Este instinto não pode ser ele classificado como pertencente exclusivamente a sexualidade. Sua atividade corresponde de um lado, a uma maneira sublimada de obter domínio, ao passo que, de outro, ele utiliza a energia da escopofilia. Suas relações com a vida sexual, contudo são de particular importância, já que aprendemos através da psicanálise que o instinto do saber nas crianças é atraído inesperadamente cedo e intensamente para os problemas sexuais e é, na realidade, possivelmente despertado de início por eles”<sup>15</sup>.*

O desejo pelo saber possui uma causa para a teoria freudiana como já descrevemos. O ato de escrever também não acontece aleatoriamente, mas, é uma manifestação da vida psíquica do humano, para Lacan no seminário 20: “A letra, radicalmente, é efeito de discurso”.

*“Há algo de indizível nas mulheres: um gozo que lhes é específico e misterioso e que só pode ser meio dito pelas palavras. Não se pode dizê-lo todo porque a mulher é não-toda situada na ordem fálica e o que ultrapassa o falo permanece como impossível de dizer. É neste ponto que a função do escrito, em razão da inexistência do significante d’A mulher, revela-se como uma tentativa de fazer borda à impossibilidade da relação sexual”<sup>16</sup>.*

O gozo- a- mais, proposto por Lacan, é como o próprio nome diz, a mais que o gozo sexual. O psiquismo cobra uma satisfação maior que esta, pois, não está satisfeito com o gozo que consegue. Lacan supõe um gozo Outro, fora da possibilidade de ser revelado que pode ser visualizado na obra dos poetas, místicos e algumas mulheres, dentre estas poucas conseguem, pois ele é da ordem da ex-sistência. Para Lacan este gozo pode ser expresso na arte barroca

---

<sup>15</sup>FREUD, Sigmund. *Sobre a Transitoriedade*, p. 199.

<sup>16</sup> MAIA, Ana Martha Wilson. *As máscaras d’A Mulher: A feminilidade em Freud e Lacan*, p. 98.



*“principalmente na arte – é visto que encontro o barroquismo com o qual aceito ser vestido – tudo é exibição de corpo evocando o gozo – creiam no testemunho de alguém que retorna de uma orgia de igrejas na Itália. Quase chegando a cópula”*.<sup>17</sup>

Freud reúne as mulheres em um conjunto, na medida em que as designa pela inveja do pênis, como o núcleo central no desenvolvimento da sexualidade feminina. Lacan vai mais além deste conceito e considera que as mulheres não fazem conjunto e podem somente ser “vistas” uma a uma.

*“O que eu abordo este ano é o que Freud deixou expressamente de lado, o Was will das weib? O que quer uma mulher? Freud adianta que só há libido masculina. O que quer dizer isto? Senão que um campo, que nem por isso é coisa alguma, se acha assim ignorado. Esse campo é o de todos os seres que assumem o estatuto da mulher se é que esse ser assume o que quer que seja por sua conta.*<sup>18</sup>

Nos místicos visualiza-se que o gozo-a-mais é *INDIZÍVEL*, porque o dizer já pressupõe em uma perda do gozo todo. Quando se escreve, já existe uma perda, pois a letra mata. Mesmo assim ele ganha certa forma com a escrita poética, como em San Juan da Cruz e Sórora Juana Inês de la Cruz. É o encontro com a posição feminina que se dá no exercício com a letra. Os místicos escrevem sobre o amor numa tentativa de dizer sobre a união com o Outro absoluto, o gozo a mais. Por isso, é o gozo Outro que eles procuram e insistem em presentificar com o ato da escrita.

A necessidade de escrever muito e dentro de um determinado estilo literário não acontece aleatoriamente. Pode-se dizer que algo escapa a representação do REAL e se tem uma obrigação de criar no SIMBÓLICO escrevendo, por exemplo, rebuscadamente numa repetição que parece buscar em um hiato algo diferente. Para ROCHA<sup>19</sup>: “A repetição, em psicanálise, é um lugar. A repetição no barroco é um acontecimento.” Por isso a tentativa da escrita barroca em revelar máscaras, imagens, metamorfoses, como se fosse possível capturar o VAZIO ou de alguma forma contornar o REAL, mas sempre para se obter um gozo. A psicanalista MAIA (1999) ao analisar Sórora Juana Inês de la Cruz, chega à conclusão de que: “Juana Inês experimenta o arrebatamento pela escrita ao tentar fazer borda ao gozo inominável”.

*“Neste sentido a posição feminina é um lugar de construção de máscaras, de semblantes. As máscaras que encobrem o nada, o vazio, o real. O que há por trás das máscaras? Nada e é por isso que se recorre a elas. Como aquilo que se opõe ao real, quer dizer, como tudo*

<sup>17</sup> LACAN, Jacques. *O seminário 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, p. 154.

<sup>18</sup> Idem. *O seminário 20: Mais ainda*, p. 108.

<sup>19</sup> ROCHA, Roseli Gimenes. *A menina de Lacan: um conto rosa*, p. 43.

*que é da ordem do simbólico e do imaginário, o semblante tem uma função semelhante à função das máscaras, uma vez que acoberta o lugar vazio do real”.*<sup>20</sup>

A escrita barroca possui uma forma peculiar com metáforas, antíteses, elipses, metonímias, catacreses, paradoxos, hipérbolos. É um jogo transgressor que se faz no exercício com a letra. Segundo Eugênio D’ors<sup>21</sup> não é necessário ter conhecimento prévio de história da arte para se escrever no estilo barroco. Lacan parece concordar com esta afirmativa, pois no seminário 20 elucida: “O barroco é a regulação da alma pela escopia corporal”.

*“A estética barroca aceita todas as particularidades e todas as exceções entre elas ‘o vestido de plumas mexicano’ de Góngora precisamente por ser a estética do estranho. Sua meta era assombrar e maravilhar; por isso procurava e recolhia todos os extremos, especialmente os híbridos e os monstros.(...) Já se falou muito, às vezes como elogio, outras para lamentar, que o barroco mexicano exagera seus modelos peninsulares. Com efeito, a poesia da Nova Espanha, como toda arte imitativa, tratou de ir mais além de seus modelos e, assim, foi extremamente barroca: foi o cúmulo da estranheza. Esse caráter extremo é uma prova de sua autenticidade, alguma coisa que não se pode dizer nem de nossa poesia neoclássica nem da romântica”.*<sup>22</sup>

A mulher que aparece nas poesias líricas de Sórora Juana Inés nada tem haver com uma monja celibatária, mas, com uma mulher que sabe das manifestações do inconsciente humano e os revela. O hábito é literalmente o véu que ela usa para encobrir o seu poder e obter o gozo Outro: A mulher cria uma imagem de mulher recorrendo às máscaras e constrói ‘uma’ identidade feminina para nela ancorar sua existência<sup>23</sup>.

Quando interpelada por sua beleza, ela escreve o poema que se intitula: “Retrato” como resposta as pessoas que a elogiam muito. Segundo Sórora Juana a aparência representa uma ilusão.

*“Este que vês, engaño colorido, que del  
arte ostentando los primores,  
Com falsos silogismos de colores  
es cauteloso engaño del sentido;  
éste en quien la lisonja ha pretendido  
excusar de los años los horrores,  
y venciendo del o tiempo los rigores  
Triunfar de la vejez y del olvido;  
Es un vano artificio del cuidado;*

<sup>20</sup> MAIA, Ana Martha Wilson. *As máscaras d’A Mulher: A feminilidade em Freud e Lacan*, p. 101.

<sup>21</sup> D’Ors, Eugênio (apud in NEVES, 1986) tem uma tese em que o estilo barroco não está circunscrito ao século XVII, mas atravessa os tempos. Assim qualquer linguagem rebuscada com idas e vindas desdobrando-se ao infinito em qualquer época da história da humanidade pode ser caracterizada como barroca.

<sup>22</sup> PAZ, Octavio. *Sórora Juana Inés de la Cruz: as armadilhas da fé*, p. 92.

<sup>23</sup> MAIA, Ana Martha Wilson. *As máscaras d’A Mulher: A feminilidade em Freud e Lacan*, p. 103.

*es una flor al viento delicada,  
 es un resguardo inútil para el hado:  
 es una néscia diligencia errada;  
 es un afán caduco y, bien mirado,  
 es cadáver, es polvo, es sombra, es nada”.*<sup>24</sup>

Sóror Juana escreve que sua aparência é flor delicada, um anteparo inútil, tal qual uma máscara que protege transitoriamente. Entretanto, as pessoas bem atentas verão que a verdadeira face desvenda apenas o vazio, como FREUD<sup>25</sup> no texto “Sobre a Transitoriedade” observa com amigos a beleza fugaz de uma flor e de toda a natureza: “Não! É impossível que toda essa beleza da Natureza e da Arte, do mundo de nossas sensações e do mundo externo, realmente venha a se desfazer em nada.”

Sóror Juana escreve com espontaneidade sobre a bissexualidade do humano que Freud verificou um século mais tarde com certo mal-estar no poema intitulado *Metamorfosis*<sup>26</sup>

*“Yo no entiendo de esas cosas;  
 Solo sé que aqui me vine  
 Porque, si es que soy mujer,  
 Ninguno lo verifique  
 Y también sé que, em latin,  
 Sólo las casadas dicen úxor, ou mujer,  
 Y que es común de dos lo virgen”.*<sup>27</sup>  
 (PAZ,1998,p.303)

Este poema é uma resposta ao mito de Isis que transformou Ifis uma menina que foi educada como menino, um varão literalmente. Sóror Juana , posiciona-se a favor do hermafroditismo, tal qual o pensamento de Virginia Wolf no filme :Orlando a mulher imortal que retrata o percurso de um ser humano andrógino .

Sóror Juana escreve que ser mulher é uma posição que o humano ocupa, pois não é possível verificar, isto quer dizer que a anatomia dos corpos não revela se estamos diante de um homem ou mulher. Esta premissa fica ainda mais clara neste poema<sup>28</sup> de fundamentação platônica onde ela diz conseguir separar todas as sensações do corpo assexuado sente apenas a alma .

<sup>24</sup> UREÑA, Pedro Henríquez. *Sóror Juana Inés de la Cruz: obras escongadas*, p. 44.

<sup>25</sup> FREUD, Sigmund. *Sobre a transitoriedade*, p.345.

<sup>26</sup> “Eu não entendo dessas coisas; só sei que aqui vim porque, se é que sou mulher ninguém o verifica. E também sei que, em latim, só às casadas dizem úxor, ou mulher, e que é comum de dois o virgem”.

<sup>27</sup> PAZ, Octavio. *Sóror Juana Inés de la Cruz: as armadilhas da fé*, p. 303.

<sup>28</sup> pois não sou mulher que a alguém de mulher possa servir; e só sei que meu corpo, sem que a um outro se incline, é neutro, ou abstrato, quanto só a alma deposite.

*“Pues no soy mujer que a alguno  
de mujer pueda servirle  
y solo sé que mi cuerpo,  
Sin que a uno u otro se incline  
Es neutro, o abstracto, cuanto  
sólo el alma deposite”.*  
(PAZ, 1998, p.304)

Este poema também é uma resposta a insinuações que Sórora Juana estava sofrendo de que amava sexualmente uma mulher, a condessa Maria Luiza por quem tinha uma amizade bastante estreita, correspondendo-se sempre em longas cartas. Por isso, ela escreve no poema que seu corpo é neutro e não se inclina a nenhum sexo.

A mulher na posição homossexual, acredita que a relação sexual é possível. E se abdica do parceiro sexual é para não deixar morrer o ‘sonho d’o homem’

*Ela não quer abrir mão daquele que em seu sonho a completaria, daquele que a transformaria em A mulher. Em outras palavras ela deixa vazio o lugar do parceiro sexual em nome do sonho do homem que na verdade é o sonho de uma relação sexual possível. Este ponto é importante, pois a mulher só acredita na relação sexual e fica sozinha para não ter que se deparar com o horror da castração. (MAIA, 1999, p.79)*

As místicas, na posição feminina ao contrário destas sabem que a relação sexual é da ordem do impossível. E se ficam sem um parceiro sexual dedicando-se a vida monástica é para ‘desta perda’ obterem um gozo-a –mais que suplanta o gozo fálico. Sórora Juana sabe disso, e usa a máscara da feminilidade para evitar a angústia e gozar de outra coisa, pois relata que os sexos não se complementam

*Amor empieza por desasosiego,  
solicitud, ardores y desvelos:  
crece con riesgos,  
lances y recelos:  
susténtase de llantos y de ruego.  
doctrinante tibiezas y despego  
conserva el ser entre engañosos velos,  
hasta que con agravios o con celos  
apaga con sus lágrimas su fuego.  
Su principio, su medio y fin es éste  
pues por qué, Alcino,  
sientes el desvío de Celia,  
que otro tiempo bien te quiso?  
Qué razón hay de que dolor te cueste?  
Pues no te engañó amor, Alcino mío,  
Sino, que llegó el término preciso. (UREÑA, 1943, p.54)*

Investigar o feminino na psicanálise é falar do impossível da relação sexual e da construção de máscaras. Até o ponto em que estamos da nossa investigação é isso que temos a dizer. O debate ainda está em aberto.

## Bibliografia

- ANDRÉ, Serge. *O que quer uma mulher?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.
- AVILA, Afonso. *Barroco: teoria e análise*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- BANDEIRA, Manuel. *Literatura hispano-americana*. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1960.
- COUCH, Beatriz Melano. *Sor Juana Inês de la Cruz: The First Woman Theologian in the Americas*. Philadelphia: Webster, 1985.
- FREUD, Sigmund. *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade; a sexualidade infantil*. (1905) Rio de Janeiro: Imago, 1975. 7 v.
- \_\_\_\_\_. *Feminilidade*. (1932) Rio de Janeiro: Imago, 1976. 22 v.
- \_\_\_\_\_. *Sobre a Transitoriedade*, (1916[1915]) Rio de Janeiro: Imago, 1974. 14 v.
- \_\_\_\_\_. *Algumas conseqüências psíquicas da distinção anatômica entres os sexos*. (1923) Rio de Janeiro: Imago, 1976. 19 v.
- JIMENEZ, et al. *A mulher: na psicanálise e na arte*. Rio de Janeiro: Kalimeros, 1995.
- LACAN, Jacques. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- \_\_\_\_\_. *O seminário 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1975.
- \_\_\_\_\_. *O seminário 20: Mais ainda*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- PAZ, Octavio. *Sóror Juana Inês de la Cruz: as armadilhas da fé*. São Paulo: Mandarim, 1998.
- PFANDL, Ludwig. *Sór Juana Inez de la Cruz: La décima musa de México*. México: Universidad Autonoma de México, 1963.
- MAIA, Ana Martha Wilson. *As máscaras d'A Mulher: A feminilidade em Freud e Lacan*. Rio de Janeiro: Marca d'água, 1999.
- NEVES, Joel. *Idéias filosóficas no barroco mineiro*. São Paulo: Itatiaia, 1986.
- NOVAES, Adauto(Org). *Ética*. São Paulo: Schwarcz, 1993.
- RIVIÈRE, Joan. *A feminilidade como máscara*. Agente, Bahia: Escola Brasileira de Psicanálise, 1999.
- ROCHA, Roseli Gimenes. *A menina de Lacan: um conto rosa*. São Paulo: Hacher, 1996.
- UREÑA, Pedro Henríquez. *Sóror Juana Inés de la Cruz: obras escongadas*: Buenos Aires, 1943.