

PARNASO LUSITANO. DE HUMANOS A DIVIN(IZAD)OS VERSOS. A IMPORTÂNCIA DO TEATRO IBÉRICO NA CONFIGURAÇÃO DOS VILANCICOS DE SOROR VIOLANTE DO CÉU*

ISABEL MORUJÃO

UNIVERSIDADE DO PORTO/FLUP/CITCEM

imorujao@letras.up.pt

isabelmorujao@mail.telepac.pt

<https://doi.org/10.21747/0873-1233/spi32a5>

RESUMO: O vilancico religioso é uma das formas mais abundantes da poesia de Violante do Céu, podendo estar na base dos motivos que levaram Miguel Rodrigues a editar, em 1733, o *Parnaso Lusitano de Divinos e Humanos Versos*, uma vasta coletânea de poesia de Soror Violante do Céu, que permanecia esquecida no mosteiro da Rosa de Lisboa.

Tomando, por isso, como *corpus* de análise o conjunto dos 395 vilancicos de Soror Violante do Céu, este artigo examina o modo como, neles, a autora estabelece um estreito diálogo com textos profanos e religiosos da literatura espanhola e portuguesa, particularmente autos e entremeses, o que permite avaliar não só a presença deste género dramático em contexto monástico português, como a sua importância na configuração do tecido textual dos vilancicos de Violante do Céu, que muitas vezes reorienta ao divino títulos de autos e falas de personagens, na construção da mensagem doutrinária e devota dos seus vilancicos.

PALAVRAS-CHAVE: Vilancicos portugueses; mosteiro da Rosa de Lisboa; Soror Violante do Céu; teatro do Siglo de Oro espanhol; intertextualidade.

ABSTRACT: The religious villancico is one of the most abundant forms of Violante do Céu's poetry, and may be the reasons that led Miguel Rodrigues to publish, in 1733, the *Parnaso Lusitano de Divinos e Humanos Versos*, a vast collection of poetry by Sister Violante do Céu, which had remained forgotten until there in the monastery of Rosa, in Lisbon.

Therefore, taking as a *corpus* of analysis the set of 395 villancicos composed by Sister Violante do Céu, this article analyses how, in them, the author establishes a close dialogue with profane and religious texts from Spanish and Portuguese literature, particularly from autos and entremeses. This fact allows us to assess not only the presence of this dramatic genre in a Portuguese monastic context, but also its importance in poetic configuration of Violante do Céu's villancicos, which often

reorients to the divine some titles of autos and some script lines of characters, to achieve the doctrinal and devotional message of her villancicos.

KEYWORDS: Portuguese villancicos; Monastery of Rosa; Sister Violante do Céu; Spanish Golden Age theatre; intertextuality.

*No se ha puesto ley ninguna
Ni en los versos, ni en la frase,
Porque más que los conceptos
Aquí los afectos valen.
Soror Violante do Céu*

1. Sobre a autora e a sua obra

Violante do Céu foi uma religiosa dominicana do século XVII cuja memória se perpetuou ao longo da história pelas inúmeras obras poéticas que produziu para os mais variados contextos religiosos, políticos e sociais do seu tempo. Nascida em 1607 e morrendo em 1693, a sua longa vida atravessou todo o século XVII, que, em Portugal, passou por várias vicissitudes e, sobretudo, por uma revolução, levada a cabo pelo grupo dos Quarenta Conjurados, de que resultou a Restauração da Independência de Portugal, em dezembro de 1640. Com ela se pôs fim à governação dos Habsburgos sobre o Reino Português, mas dando azo a um período atribulado de anos de Guerra da Restauração, que só terminaria com a assinatura do Tratado de Lisboa, em 1668. A entrada de Violante Montesino (futura Soror Violante do Céu) para o mosteiro de Nossa Senhora da Rosa ocorreu tardiamente, tendo professado em 1630, no final de um ano de noviciado, com 23 anos.

A obra poética de Soror Violante é extensa, diversa e compósita, servindo múltiplos objetivos. Quer na sua primeira publicação em livro, *Rimas Várias*, editadas em Ruão em 1646, quer na última, *Parnaso Lusitano de Divinos e Humanos Versos*, cuja edição, póstuma, é de 1733, Soror Violante evidencia uma enorme destreza em todas as formas poéticas, desde o romance em verso de redondilha até ao soneto, à canção, à lira, elegia, madrigal, silva, oitavas, odes, epístolas, vilancicos. Dos temas amorosos iniciais à temática religiosa e também à de circunstância, a poesia de Violante do Céu exhibe sempre a segurança de uma autora que domina códigos e matrizes e que conhece de perto textos e autores com os quais dialoga e cuja perceção, hoje, permite uma leitura mais fina da competência comunicativa da autora, da sua vasta experiência de leitora e do dinamismo cultural e espiritual que pulsava no interior do mosteiro da Rosa.

No intervalo entre a primeira (1646) e a última (1733) das suas obras maiores, ambas publicadas por vontade alheia a Violante do Céu, a primeira em vida da autora, mas fora de Portugal, e a segunda, póstuma, sucedem-se múltiplos prémios que a autora conquistou em certames poéticos de Lisboa a que concorria, bem como a publicação, avulsa ou em obras coletivas, de vários textos poéticos seus, de cariz formativo e litúrgico, que visavam auxiliar o crente nos momentos mais marcantes da sua vida sacramental: confissão, comunhão e extrema unção¹. Alguns dos seus textos premiados aparecem em *Parnaso Lusitano*, com a contextualização da sua origem e finalidade (Fig. 1):

A Santa Rosa de Santa Maria.
 More affeyo.
Rosa, voz fôis a que das
Plantada em mais alta esfera
Nova gala é Primavera
Dos jardins celestiaes.

GLOSA DA AUTHORA
premiada em hum certame poético de Lisboa.

O H que flor tão diferente
 Sois das mais (Rosa divina)
 Pois sendo tão peregrina
 Quizestes ser permanente:
 Das rosas, que felizmente
 Com vosso attributo honrais,
 Tanto

Digitized by Google

Fig. 1 – Referência ao prémio obtido por Violante do Céu num certame poético de Lisboa. *Parnaso Lusitano*, tomo II, edição citada, p. 1102.

A grande maioria da poesia de Violante do Céu ficou, todavia, inédita em sua vida, embora certamente difundida por cópias manuscritas, como era comum em tempos de “corre manuscrito”². Só em 1733 o editor Miguel Rodrigues fez sair à luz o *Parnaso Lusitano de Divinos e Humanos Versos*, em dois volumes que perfazem um total de 1114 páginas, e que sai já póstumo (Violante do Céu

¹ MORUJÃO, Isabel – *Incidências de Esperança Mística num soliloquio de Soror Violante do Céu “para a agonia da morte”*. In «Revista da Faculdade de Letras: Línguas e Literaturas», Anexo VIII - os “Últimos Fins” na Cultura Ibérica (XV - XVIII), 1997, pp. 205-235.
<http://hdl.handle.net/10216/8429>

² BOUZA ÁLVAREZ, Fernando – *Corre Manuscrito. Una historia cultural del Siglo de Oro*. Madrid: Marcial Pons Ediciones de Historia, S.A., 2001.

morrera em 1693).

Desconhece-se, hoje, o que terá levado à edição desta larga antologia, volvidos exatamente quarenta anos sobre a morte da autora. Terá sido o mosteiro a contactar o editor ou este que, sabendo que a autora deixara organizada a sua poesia, se propôs editá-la, para que as suas obras, “livres do esquecimento a que já estavam condenadas, respirem alentos da fama que merecem”? O esquecimento a que alude Miguel Rodrigues seria, certa e predominantemente, relativo aos vilancicos e não tanto aos sonetos, canções, elegias ou epístolas, que eram géneros maiores e que Violante do Céu abundantemente trabalhou, alguns dos quais seriam retomados pelas coletâneas *Fénix Renascida* e *Postilhão de Apolo*, editadas entre 1716 a 1728 e 1761 a 1762, respetivamente, fazendo memória dos “melhores engenhos portugueses” merecedores do “clarim da fama”. É possível até que a edição de bastantes sonetos de Violante do Céu na *Fénix Renascida* tenha acendido no editor Miguel Rodrigues a memória de obras desta autora que sabia existirem no mosteiro da Rosa, num momento em que o sucesso da coletânea organizada por Matias Pereira da Silva confirmava a vitalidade do prestígio desta monja-poeta. É plausível que este *Parnaso Lusitano* já estivesse previamente organizado em manuscrito pela própria Violante do Céu, que viveu cerca de noventa anos e teve, com certeza, muito tempo para pensar no destino a dar a tudo o que escrevera. Mas não se lhe pode atribuir, ao certo, a ordenação dada à obra nem mesmo a autoria do título, que estabelece clara relação com outros títulos célebres e marcantes no contexto ibérico, de que retoma o par antitético divino/humano. Basta lembrar que Lope de Vega publicara umas *Rimas humanas y divinas del Licenciado Tomé de Burguillos* (1634). E que de D. Francisco de Portugal se editaram, postumamente, em 1652, os seus *Divinos e Humanos Versos*.

2. A centralidade dos vilancicos

É sobretudo por pensar que as obras visadas por esse esquecimento que Miguel Rodrigues refere seriam sobretudo os vilancicos (proibidos por D. João V, na Capela Real, desde 1716 e, nas restantes capelas e igrejas, desde 1723) que, tanto quanto se conhece, nunca tiveram qualquer edição avulsa, que me irei debruçar justamente sobre este género, que foi abundantíssimo na autora: 395 vilancicos, distribuídos do seguinte modo em *Parnaso Lusitano*: 62 no tomo I e 333, no tomo II. Este segundo tomo é, aliás, integralmente composto por vilancicos. Nenhum destes textos está acompanhado da sua notação musical.

Trata-se de um género cuja captação semântica e estética não se pode ponderar à margem da ligação intrínseca que o texto estabelecia com a música,

ainda que nos faltem, apesar da árdua pesquisa que o Projeto MOISTER desenvolveu nesse sentido³, as pautas musicais de cada um deles, que talvez Violante do Céu tenha criado ela própria, pelo menos para alguns dos seus vilancicos⁴.

O vilancico constitui uma unidade poético-musical, com a estrutura de refrão e versos⁵, em que se compunha primeiro a letra, que servia de base para a criação da melodia e da harmonia, garantindo que a música complementasse o texto de maneira adequada⁶. O vilancico chegou a assumir várias modalidades:

(...) [P]rimero, el villancico de la alta sociedad o de la corte (villancico profano); segundo, el destinado a ciertos actos de culto en los templos (villancico religioso); tercero, el que iba ligado a las representaciones escénicas (villancico teatral); cuarto, aquel otro que servía de regocijo a las machedumbres alborozadas en ciertas festividades religiosas como las de Nochenueba y Año Nuevo, con usual acompañamiento de zambonas y otros instrumentos folklóricos (villancico popular)⁷.

³ Veja-se, neste mesmo número da *Via Spiritus*, o artigo de Magna FERREIRA.

⁴ Os cronistas que a biografaram testemunham que Violante do Céu era exímia tocadora de harpa. Se assim tiver sido, não seria impossível nem improvável que também tivesse composto música, até porque só entrou para religiosa aos 23 anos de idade, muito tardiamente para o que, na época, era comum e recomendado. A cultura de corte que levou para o mosteiro era, por isso, sedimentada e forte.

⁵ VIEIRA, Luísa Pais - *Vilancico religioso na Península Ibérica – século XVI. Os vilancicos de Pedro de Cristo (c.1551-1618)*. Tese de mestrado apresentada à Escola das Artes da UCP, 2013.

⁶ Afirma Rui BESSA que “a forma musical do vilancico de Seiscentos, aliás como o de Quinhentos, condicionava-se à forma literária e ao conteúdo dos poemas. Mas se o maneirismo criou uma música expressiva em concordância com o sentido emocional do texto, já no século XVII se compunha, para o vilancico religioso, profano ou sacro-profano, uma música de alto nível a contrastar com a qualidade muito inferior dos textos, o que leva a reconhecer-se que se deva prestar mais atenção à música que aos textos, na sua maioria composições contorcidas, rebuscadas e de qualidade literária inferior”. BESSA, Rui - *Vilancicos portugueses do século XIV ao XVIII*. «Revista Música, Psicologia e Educação» 5 (2003), pp. 49-58.

REMÉDIOS, Mendes dos – *Os vilancicos. Breve estudo bibliográfico-crítico dum género literário que desapareceu há duzentos anos*. “Lymen”. Empresa Internacional Editora, Lisboa — Porto — Coimbra, 1923) define vilancicos como “breves composições destinadas a serem cantadas em solenidades religiosas, particularmente nas matinas do Natal e dos Reis e ainda nas festas de Nossa Senhora ou nas dos Santos a que a devoção popular prestava culto mais intenso e carinhoso”. “De cunho essencialmente popular na sua estrutura e organização (...), os Vilancicos também conheceram a sua época de grandeza e se ornaram do nimbo aristocrático e cortesão, sendo de regra ouvirem-se nas festas palacianas, na Capela Real, em tempos de D. Pedro II e de D. João V, cantados por artistas famosos nacionais e estrangeiros, escutando-se igualmente nas Catedrais, como na Sé Velha de Coimbra, em tempos dos Bispos D. João de Melo e D. António de Vasconcelos e Sousa, nas Igrejas conventuais, onde primavam organistas e cantochanistas famosos, e vindo, enfim, até às modestas igrejas paroquiais e outras, onde concorria a multidão dos fieis para os ouvir com interesse bem compreensível, pois lhes falavam ao sentimento e ao coração”.

⁷ SUBIRÁ, José – *El villancico literario-musical: Bosquejo histórico*. «Revista de Literatura» 22, nºs 43-44, dezembro, 1962, pp.5-27.

Rengifo, na sua *Arte Poética* de 1592⁸, afirmou claramente tratar-se de uma canção, e não apenas de um poema, comparável à *balata* italiana.

Embora tivesse tido uma origem profana e performativa, de que se foi progressivamente libertando a partir de finais do séc. XVI, a maior parte dos vilancicos, em Portugal como na Península Ibérica em geral, nos séculos XVII e XVIII, foi dominada por uma temática religiosa, sendo preferencialmente cantados pelo Natal, pelos Reis, pela festa litúrgica da Imaculada Conceição, pelas festas dos santos e do Corpo de Deus. A sua execução estava totalmente integrada no ritual litúrgico, que, sendo em latim, convivía bem com as execuções dos vilancicos, cujo texto era em língua vulgar (português ou castelhano, no caso da Península Ibérica).

Os vilancicos de Violante do Céu são exclusiva e inequivocamente religiosos, inserindo-se numa práxis musical que fora instituída por D. João IV para as cerimónias religiosas da Capela Real.

3. Uma produção poética em período de diglossia literária e de presença massiva do teatro espanhol em Portugal

Soror Violante do Céu nasceu em pleno período de monarquia dual, tempo em que era muito abundante a circulação de obras espanholas em Portugal, aliada, sobretudo, à muito famosa e preponderante difusão de autos e comédias castelhanas em Portugal, particularmente em Lisboa. Atendendo à entrada tardia de Violante do Céu para monja dominicana, o cabedal de leituras que terá adquirido na casa paterna (de Manuel da Silveira Montesino) explicará a grande leitora que se desvenda a cada passo da sua obra, dotada de vasta cultura. É assim, a vertente compósita dos seus textos, que desde logo se assinalou no início deste artigo, revela-se justamente no modo como dialoga com a cultura do seu tempo, portuguesa e ibérica⁹, enxertando nos seus poemas versos ou títulos de obras de autores de renome, mostrando conhecê-los e, sobretudo,

⁸ RENGIFO [Juan Díaz Rengifo] – *Arte poética española: con una fertilissima sylva de consonantes comunes, proprios, esdruxulos, y reflexos, y un divino estimulo del amor de Dios*. Salamanca: en casa de Miguel Serrano de Vargas, 1592.

⁹ Violante do Céu também conhecia a literatura italiana, com evidência para Ariosto, dada a comprovada circulação das obras de Ariosto em Portugal e no circuito claustral, como já ficou demonstrado a propósito dos poemas épicos de Soror Maria de Mesquita Pimentel. Veja-se ÁLVAREZ-CIFUENTES, Pedro – “*Pena que tanto voa e chega a tanto*”: Soror Violante do Céu e la literatura épica. In ÁLVAREZ -CIFUENTES, Pedro y GARCÍA VALDÉS, Pablo (Editores) – *Voces intrépidas. Mujeres que tejen nuevos caminos*. Madrid: Editorial Dykinson, S.L., 2025, pp. 279-294, que identificou, num poema de Violante do Céu, a transcrição exata do verso final da estância 12 do canto VII de *Orlando Furioso*: “*che non trova la invidia ove li emmende*”. Para a influência de Ariosto na obra de Soror Mesquita Pimentel, veja-se TEIXEIRA, Geise – *Poesia épica feminina em Portugal: Os Memoriais de Soror Maria de Mesquita Pimentel (século XVII)*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2021. Tese de Doutoramento. Acessível em <https://hdl.handle.net/10216/132385>

revelando uma grande mestria literária, ao personalizar e adequar o alheio ao próprio, a alteridade à identidade. Não se trata, de modo algum, de imitação fraudulenta, como hoje se poderia pensar, ou de falta de inspiração, mas de engenho, de capacidade natural para perceber de que modo se poderia adequar ou justapor o diverso no próprio.

Os vilancicos eram formas de algum modo efémeras, pois, segundo alguns autores, não era de bom tom repeti-los em outras celebrações semelhantes, facto que poderá justificar o desaparecimento de tantas centenas de vilancicos, mesmo os produzidos pelos melhores poetas. Essa constante exigência de renovação poderá justificar a necessidade ou o gosto das apropriações frásicas de outros autores, que requeria, nessa filigrana de citações, uma enorme capacidade de criar variações sobre o que parecia ser um repositório comum de formas, locuções, interjeições, etc. Todas essas citações implicam um sistema de relação que exige o esforço da sua interpretação. De facto, ao repetir o texto de outros autores, a citação torna-se numa enunciação particularmente singular, como aponta Antoine Compagnon: ela é simultaneamente “un énoncé répété et une énonciation répétante”¹⁰, cuja relação dialógica há que captar, para entender.

4. O diálogo de Violante do Céu com poetas espanhóis

É natural que, escrevendo a maioria dos seus vilancicos em castelhano, Violante do Céu tenha tido predominantemente como seus mediadores poetas espanhóis, que estavam fortemente enraizados na cultura portuguesa, durante e após os anos de monarquia dual.

4.1 Com Lope de Vega (1562-1635)

É bastante mais extensa do que à partida parece a presença de outros textos literários no *Parnaso Lusitano* de Soror Violante. O vilancico I “Ao Menino perdido” (Fig. 2), escrito em castelhano, abre com uma exclamação amorosa e aflita:

¹⁰ COMPANON, Antoine – *La seconde main ou le travail de la citation*. Paris: Seuil, 1979, p. 56.

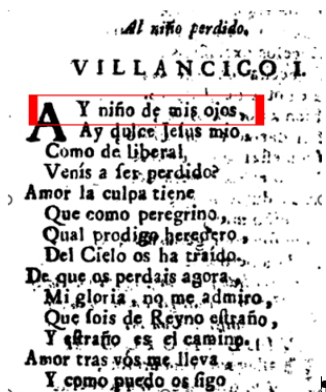


Fig. 2 – Vilancico I, “Ao Menino Perdido”, de Violante do Céu, com verso de abertura “Ay niño de mis ojos”.

A mesma exclamação aparece na mesma autora no vilancico XXXIV ao Nascimento (Fig. 3), em início de estrofe, já a meio do vilancico:

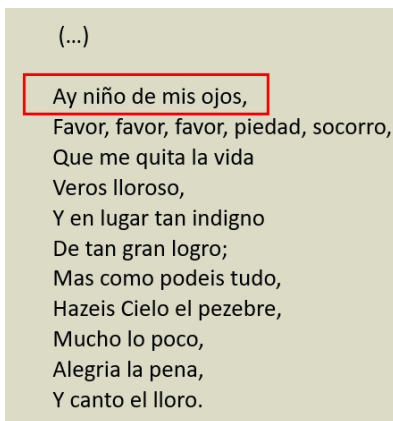


Fig. 3 – Vilancico XXXIV Ao Nascimento, com exclamação “Ay niño de mis ojos” a meio da composição.

(*Parnaso Lusitano*, tomo I, p.403)

Trata-se de uma exclamação comum em Lope de Vega, como se pode ver neste seu vilancico, inserido na sua novela pastoril ao divino¹¹:

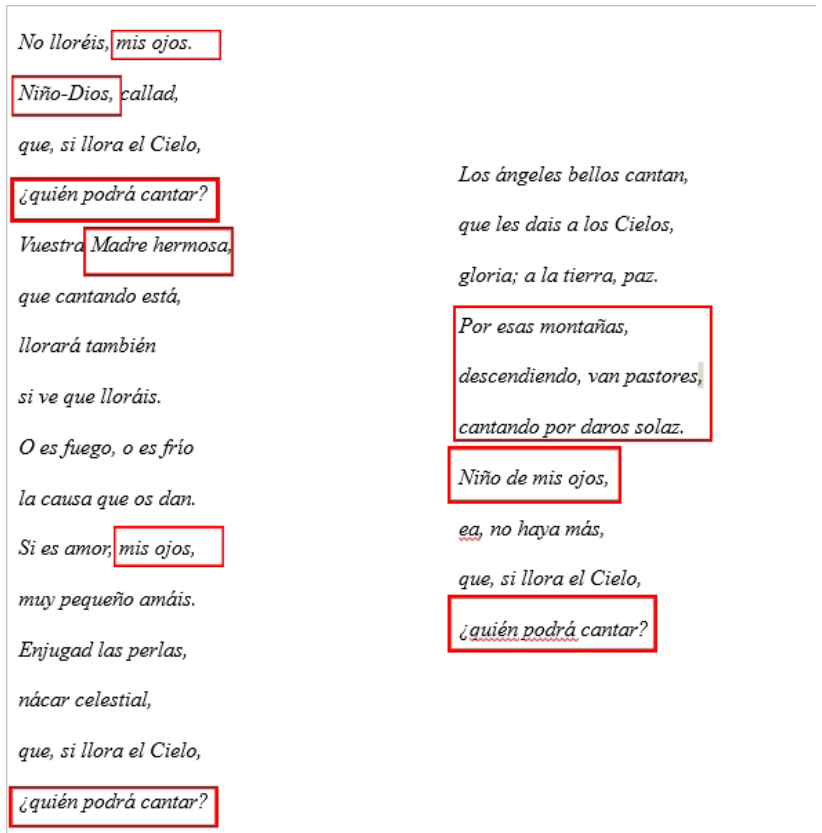


Fig. 4 – Vilancico de Lope de Vega, de que Soror Violante do Céu recuperou alguns versos e expressões vocativas.

Noutro vilancico, desta vez *Al glorioso S. Blas Obispo, y Martyr*¹², Violante do Céu demonstra a importância que a ressonância que este poema “Niño de mis ojos”, de Lope, teve na sua produção de vilancicos, pois dele recupera um outro verso (“¿Quién podrá cantar?”), exatamente com o mesmo sentido e o mesmo

¹¹ VEGA, Lope de – *Pastores de Belén. Prosas y versos divinos*. Madrid: Hijos de E. Minuesa, 1978 [1612], p. 206.

¹² *Parnaso Lusitano* (...), tomo II, p. 954.

contexto em que Lope o utiliza, isto é, para salientar a inviabilidade de se ser feliz sem a mediação ou auxílio de uma entidade divina ou santa:

Violante do Céu

Zagalejas canoras,

Invocad a Blás,

Porque sin favor suyo

¿Quién podrá cantar?

Fig.5 – Recuperação do verso de Lope “¿Quién podrá cantar?”, no vilancico a S. Brás, bispo e mártir.

Este vilancico “Niño de mis ojos”, de Lope de Vega, concentra, de facto, vários versos, exclamações, tonalidades, representação de pastores, expressões, refrão, etc. que Violante do Céu também exhibe nos seus vilancicos. Veja-se a imagem da representação dos pastores, que cantam e descem montanha abaixo, nesta referência que lhes faz Violante do Céu, no vilancico XXVI “A S. João Batista”¹³.

Violante do Céu

Allí vuelan, y cantan ruiseñores,

Aquí saltan, y corren los pastores:

Unos suben cantando a la montaña,

Otros al valle bajan (...)

Fig. 6– Representação dos pastores na montanha, inspirada em Lope de Vega.

Igualmente a expressão “Madre hermosa”, assinalada acima, no vilancico de Lope, é retomada na mesma posição final de verso por Violante do Céu:

*Mirad, que es Rosa tan bella,
Que el Príncipe de la Gloria
Para sí solo la quiso,
Y para su Madre hermosa.
Olá, olá!*

¹³ Idem, p. 817.

O mesmo vocativo carinhoso “Niño de mis ojos” reaparece noutro texto de Lope, embora com outra cambiante (Fig. 7):

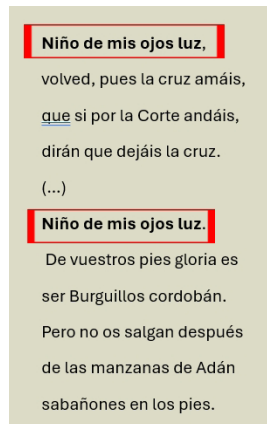


Fig. 7 – Outra recorrência da expressão “Niño de mis ojos”, em Lope de Vega.

Também através do *Auto sacramental ao nascimento de Cristo*, de Lope de Vega, se apetrechou Soror Violante para compor os seus vilancicos, abrindo um deles com o verso “pajarillo que en nido de pajas”, que ocorrera com ligeiras variantes em Lope de Vega (Fig. 8).

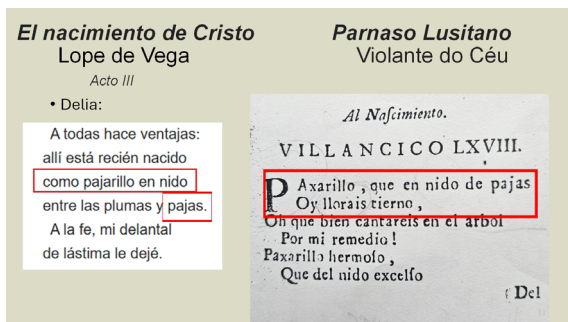


Fig. 8 – Comparação entre um poema de Violante do Céu e outro de Lope de Vega. Elaboração da autora.

De igual modo, este mesmo auto sacramental de Lope parece estar na base de um dos vilancicos mais dramatizados (porque há frequentemente, nos vilancicos, uma dimensão performativa, dado que, como já aqui recordei, o vilancico também estava associado a representações cénicas) de Violante do Céu, que dá

corpo ao jogo do soldado. Refiro-me ao vilancico XXXV “Ao Nascimento”¹⁴, com o qual se pode estabelecer os seguintes quadros comparativos (Fig. 9 e 10):

Lope de Vega	Violante do Céu
GINÉS: Diré con vuestra licencia el juego.	Otras, porque le miran Desnudo en las pajuelas, El juego del soldado Desta manera juegan.
SILVANA: Sí.	
GINÉS: Diga.	
DELIA: Di.	
GINÉS: Jesús viene a ser soldado, aunque capitán nació; él está desnudo.	Vistamos al soldado, zagalejas, Que ha venido de paz, y no de guerra.
DELIA: Y yo le vi vestir le encarnado; doyle la misma color.	

Fig. 9 – Quadro comparativo 1 entre o auto sacramental de Lope de Vega e o vilancico de Violante do Céu.

Elaboração da autora.

Lope de Vega	Violante do Céu
PASCUAL: Yo de azul lico vestido para Dios celoso ha sido: bien se le puede poner.	4. Yo le doy cintas azules, Porque como mi amor cela, Quiero, que celos denoten De mi soldado las señas.
BATO: ¿Dios celoso?	
PASCUAL: Y muy celoso, que él mismo lo dice así. ¿Dios no es amante?	
BATO: Dios, sí.	
PASCUAL: Pues ser celoso es forzoso, y cuanto es su amor mayor, claro está que lo ha de ser, más celos ha de tener.	
BATO: Bendiga el cielo su amor.	
LISENA: Yo le vi verde al fin: tengo de verla esperanza aunque quien a verla alcanza ha de ver un fin sin fin.	2. Yo le doy la banda verde, Porque lo verde es emblema De esperanza, y la esperanza Solo en Dios está bien puesta.

Fig. 10 – Quadro comparativo 2 entre o auto sacramental de Lope de Vega e o vilancico de Violante do Céu.

Elaboração da autora.

¹⁴ Idem, tomo I, pp.404-407.

O jogo do soldado é comum aos dois autores, estando as regras também registadas em ambos os textos. Primeiro, atribuem-se as cores das vestes ao soldado, depois, explicam-se as simbologias a elas associadas e, posteriormente, o movimento do jogo consiste em partir da simbologia, para que cada participante lhe associe a cor própria inicialmente referida. Esta parte do jogo parece ser a mais difícil, pela sua natureza mais indutiva do que dedutiva, daí que ambos os textos dediquem atenção aos enganos dos jogadores, talvez por se tratar de uma cena de simplicidade entre pastores.

5. (...) ¡Qué bien lo blanco!

1. Pureza.

5. ¡Qué bien la pureza!

1. Blanco.

5. Sus verdes ojos alegra,

¿Porque lo verde?

2. Esperanza.

5. Multiplica su belleza.

¡Qué bien la Esperanza!

2. Verde.

5. En este niño se emplea;

3. Negro.

5. ¡Qué bien lo negro!

3. Firmeza.

5. Las cintas azules.

4. Celos.

5. Sus celos.

4. Celos.

5. ¿No aciertas?

¿En los celos te perdiste?

De facto, a lógica do jogo levaria a que a resposta a “celos” fosse “azules”. O mesmo engano revela a peça de Lope de Vega, pois Bato deveria ter continuado com os símbolos e continuou com cores, talvez enganado pela resposta “azul”, dada por Pascual. Assim, o erro de Bato foi não ter dito “esperanza”, para que alguém respondesse “verde”, tal como o da voz 4 foi o de não ter respondido “azules”. E ambos os textos convocam a consciência do erro, que exigiria algum castigo aos jogadores: “¿No aciertas? ¿En los celos te perdiste?” e “Bato erró (...) Denle penitencia luego”.

GINÉS:
De sus altos cielos
azules.

PASCUAL:
Celos.

GINÉS:
De celos
del hombre, aunque es Dios, se queja.

PASCUAL:
Azul.

BATO:
Verde.

GINÉS:
Bato erró.

SILVANA:
Mi color dijo.

LISENA:
Una prenda.

BATO:
Vela aquí: no tengo hacienda
en comenzando a errar yo.

SILVANA:
Denle penitencia luego.

Fig. 11 – O engano no jogo do soldado, em Lope de Vega.

Não desenvolverei mais os inúmeros pontos de contacto entre o Ato III do auto sacramental de Lope e este vilancico ao Nascimento, de Violante do Céu. Mas o léxico usado também é convergente, como “galán” e “plumas”, tal como a estrutura dialogada e, acima de tudo, a similitude entre os intervenientes: todos são pastores.

Violante do Céu inseriu também nos seus versos alguns títulos de obras dramáticas de vários dramaturgos espanhóis. De Lope, por exemplo, retoma o título da sua obra *Pastores de Belén*, para um vilancico escrito em castelhano “Ao Nascimento do Menino¹⁵”:

¹⁵ Idem, tomo I, p. 345.



Al Nascimiento.

VILLANCICO XI.

A L pezebre soberano,
 Onde assiste el mayor Rey,
 Cantando llegan humildes
 Los pastores de Belen.
 Abortos en la hermosura
 Del recién nascido Abel,
 Para que respondan todos,
 Aquesto dizen a tres:
 Zagalejos del valle,
 Venid, y versae.

Fig. 12 – A relação de um verso de Soror Violante do vilancico XI “Ao nascimento do Menino” com o título de uma obra de Lope de Vega.

Elaboração da autora.

O sentido da relação entre os textos de Violante do Céu e estes segmentos que cita de Lope de Vega parece ter sido o da vontade da religiosa instituir nos seus vilancicos um eco afetoso pelo qual se articulava com a expressão fervorosa de uma devoção ao Menino Jesus, pela voz de um dos seus mais famosos e facilmente reconhecíveis poetas. É de crer que este diálogo seria facilmente reconhecido pelos ouvintes, o que reforçaria a emoção de quem assistia e constituiria um sinal de apreço bilateral: o da monja para com os seus ouvintes, proporcionando-lhes um acrescido prazer espiritual e estético; e o do auditório para com a sua monja-poeta, que admirariam pela competência poética e pelo domínio dos jogos engenhosos próprios da poesia de corte. São mais de setenta os vilancicos de Violante do Céu dedicados ao nascimento do Menino, uma devoção muito própria da espiritualidade monástica feminina em geral, mas que teve especial ressonância em Soror Violante. O registo da sua morte afirma, aliás, que a religiosa “verificou, moribunda, as ternuras que ensinou quando viva”. Nestas ternuras se insere, claramente, a forte linha afetiva e devocional dos seus vilancicos de Natal.

A dinâmica de produção poética de Violante do Céu incorporou várias vezes versos de Lope de Vega, e não apenas nos vilancicos. Também o início deste

célebre soneto amoroso de Lope, “Ir y quedarse y con quedar partirse”, ecoou em Violante do Céu, que o recupera no último terceto do seu soneto XXVII à Ascensão de Cristo, num claro processo de divinização de textos e conteúdos. Não o faz no âmbito dos vilancicos, que é o *corpus* de análise deste artigo, mas a comprovação de que os exemplos anteriores não são acasos requer consistência de análise e confrontação alargada (Fig. 13).

*Que mucho, que, llegando a dividirse,
Pueda un alma (Señor) que os ama tanto
Ir y quedar, ¡y con quedar partirse!*¹⁶

LOPE DE VEGA

Ir y quedarse, y con quedar partirse,
partir sin alma, y ir con alma ajena,
oír la dulce voz de una sirena
y no poder del árbol desasirse;

arder como la vela y consumirse,
haciendo torres sobre tierna arena;
caer de un cielo, y ser demonio en pena,
y de serlo jamás arrepentirse;

hablar entre las mudas soledades,
pedir prestada sobre fe paciencia,
y lo que es temporal llamar eterno;

crear sospechas y negar verdades,
es lo que llaman en el mundo ausencia,
fuego en el alma, y en la vida infierno.

Fig. 13 – Soneto de Lope de Vega – “Ir y quedarse, y con quedar partirse”.

No vilancico XLVII, igualmente à Ascensão, Soror Violante resgata parcialmente este mesmo verso, ao serviço da representação do mistério da Eucaristia, presença real de Cristo numa hóstia, apesar da sua ausência física da terra. Um reaproveitamento ao divino que não passaria despercebido à comunidade do mosteiro da Rosa e à dos fiéis que frequentavam a sua igreja.

*Mira lo que puede
Mi dulce galán,
Pues irse, y quedarse
Sabe vincular.*

¹⁶ *Parnaso Lusitano (...)*. Obr. Cit, tomo I, p. 21.

4.2– Com Agustín de Salazar y Torres (1636-1675)

O verso inicial da fala de Albano, “La nueva más venturosa”, presente no *Auto al nacimiento del hijo de Dios, intitulado Olvidar por querer bien*¹⁷, de D. Agustín de Salazar (Fig. 14), ressoa no vilancico XXXVII “Al nacimiento”, de Soror Violante do Céu:

Alb. Atended à mis palabras,
y oídéis:– Tose. Yo lo dirè, tio.
Alb. **La nueva más venturosa,**
y de mayor regocijo,
que habeis visto en vuestra vida.
Silv. Pues bien, que os ha sucedido?
Alb. Sabed, que de Nazaret,
por dilatados caminos,

Fig. 14 – Verso do Auto de Agustín de Salazar, “La nueva más venturosa”, do auto *Olvidar por querer bien*.

VILLANCICO XXXVII

Oigan, Señores, escuchen

La nueva más venturosa,

Que puede causar delicias,

Que debe motivar glorias.

R. Oigan, oigan

La nueva más venturosa.

P. Oigan la feliz noticia,

Que les quiero dar agora,

Verán que los rendimientos,

Se han transformado en vitorias.

R. Oigan, oigan

La nueva más venturosa.

P. Oigan una dulce nueva,

Que excede tanto a las otras,

Que es toda felicidades,

Y soberanías toda.

R. Oigan, oigan

La nueva más venturosa.

(...)

Fig. 15 – Vilancico de Violante do Céu.

Parnaso Lusitano, tomo I, p. 410-411.

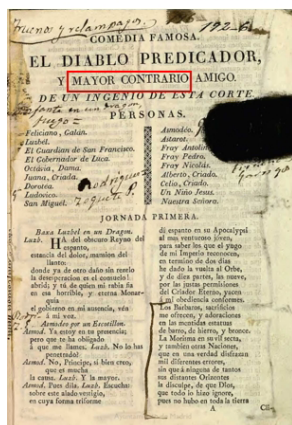
¹⁷ SALAZAR, D. Agustín de - *Auto al nacimiento del hijo de Dios, intitulado Olvidar por querer bien*. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc86336> [Consulta realizada em 15 de fevereiro de 2025].

4.3. O diálogo com Luis Belmonte Bermúdez (1598-1650)

No aproveitamento de títulos de comédias, Violante do Céu também convocou “El mayor contrario” no vilancico II a Santa Maria Madalena de Pazzi¹⁸, recuperando uma parte do conhecido título da comédia de Luis Belmonte Bermúdez (1598-1650), *El diablo predicador y mayor contrario amigo*:

Luis Belmonte Bermúdez

Violante do Céu



Verbum caro factum est
 Con letras de oro y rubí
 Fue la epitima que tuvo
 En su corazón feliz.

Y con ella cobró luego
 Ânimo tan varonil,
 Que contra el **mayor contrario**
 Fue más valiente que un Cid.

Fig. 16– Retoma de uma parte do título da peça de Belmonte Bermúdez, coincidindo com a forma mais breve pela qual esta comédia foi conhecida. Elaboração da autora.

A força deste enredo e a nomeação explícita do diabo no título desta comédia certamente se projetariam na descodificação deste vilancico hagiográfico de Violante do Céu, reforçando no texto as virtudes e a força de Santa Madalena de Pazzi na perseverança contra as tentações. E repare-se como a cultura e a história de Espanha seriam muito conhecidas na época, na referência feita ao Cid, o Campeador, que se destacou nas lutas contra os mouros.

4.4. O diálogo com Pedro Calderón de la Barca (1600-1681) e com o Romancero

Violante do Céu conseguiu produzir vilancicos em eco de enorme doçura e musicalidade quase encantatória. Rengifo, na sua já citada *Arte Poética*, considerou a poesia em eco uma composição “rara y dificultosa, pero que dá

¹⁸ Parnaso Lusitano (...), Obr. Cit., tomo II, p. 1056.

mucho gusto y contento, cuando sale com perfección”¹⁹. O estribilho deste poema em eco de Calderón de la Barca, que foi musicado por Juan Hidalgo (1614-1685), poderá ter inspirado um dos vilancicos desta autora:

Estribillo]

Quedito, pasito,
que duerme mi dueño;
quedito, pasito,
que duerme mi amor

[Copla]

*Si cantáis dulces querellas
o matizados primores,
que, siendo del cielo flores,
también sois del campo estrellas,
no me despertéis con ellas
el alma que adoro;
quedito el rumor.
La vida que estimo,
pasito el clamor,
y ya que le dais
este alivio pequeño,
quedito, pasito,
que duerme mi dueño;
quedito, pasito,
que duerme mi amor.*

Veja-se como, no vilancico XXVII a S. João Batista, Violante do Céu retoma parte deste estribilho, sobretudo na expressão “pasito, quedito”, conjugada com a mesma palavra “amor” também em final de verso e no mesmo contexto de canção de embalar:

*Párese el aire,
Suspéndase el Sol,
Que se duerme el Baptista,
Ay que se durmió!
Pasito, amor,
Pasito, quedito,*

¹⁹ RENGIFO, Obr. Cit., p. 140.

No habléis, no,
Sea todo silencio,
Que duerme el Sol.

(...)

*Reposad, gran Baptista,
Al son del aire,
Porque ya con decoros
Coros
Forman las Aves.*

*Ventecillo, socorre,
Corre suave,
Porque duerma, y repose
Niño tan grande.*

*Mira, detente,
Tente;
Repara, para,
Que el divino Baptista
Duerme, y descansa²⁰.*

Mas a possibilidade de ter sido, mais uma vez, Lope de Vega a figura tutelar desta expressão nos vilancicos de Soror Violante é também grande, inscrevendo-se, nesse caso, a sua apropriação por parte de Violante do Céu num programa de divinização de versos profanos muito conhecidos, como era, aliás, próprio da orgânica dos vilancicos. Veja-se este poema de Lope, “Canción à la manera tradicional”²¹, que descreve a separação dos amantes ao amanhecer, onde a palavra “tradicional”, no título, pode remeter para a inspiração popular das expressões “pasito” e “quedito”:

*Si os partiéredes al alba
quedito, pasito, amor,
no espantéis al ruseñor.*

*Si os levantáis de mañana
de los brazos que os desean,*

²⁰ *Parnaso Lusitano* (...), Obr. Cit., tomo II, p. 799.

²¹ VEGA, Lope de – *Rimas humanas y otros versos*, Crítica, Barcelona, 1998, p. 813. O poema integra a comédia de Lope *El ruseñor de Sevilla, Parte XVII* (Madrid, 1621), tendo sido escrita entre 1604 e 1609.

*porque en los brazos no os vean
de alguna envidia liviana,
pisad con planta de lana,
quedito, pasito, amor,
no espantéis al ruiseñor.*

Neste mesmo vilancico de Soror Violante a S. João Batista concentram-se outras expressões típicas das canções de embalar, cuja tradição se pode confirmar já em Gil Vicente, no contexto português. No caso da sequência “socorre, corre” (ver penúltima estrofe acima transcrita), poderá ter sido também o verso inicial do soneto de Lope de Vega a inspirar a autora: “Virgen, socorre, corre, no hay presteza”. No entanto, será sempre um enigma a fonte utilizada por Violante do Céu para certos segmentos textuais, pois a *Arte Poética* de Rengifo já citava estes versos abaixo²² (Fig. 17) como exemplo de poema em eco:

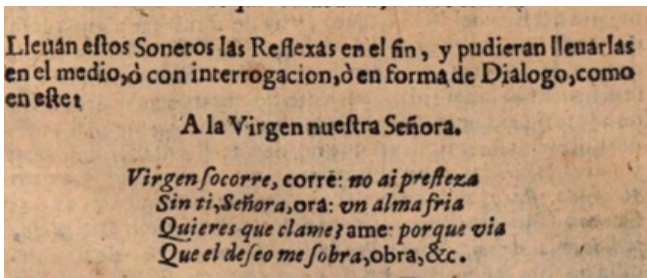


Fig.17 – Soneto transcrito por Rengifo, com a sequência “socorre, corre”.

Violante do Céu utiliza um outro estribilho, que aplica aos poemas ao nascimento do Menino, que retomou, com toda a probabilidade, da tradição popular peninsular, a avaliar pelo lexema “norabuena” que neles ocorre. Lope também o utilizou em *Los Pastores de Belén*:

Norabuena vengáis al mundo,
Niño de perlas,
Que sin vuestra vista
*No hay hora buena*²³.

²² RENGIFO – *Arte Poética*. Obr. Cit, p.99

²³ VEGA, Lope de – *Pastores de Belén. Prosas y versos divinos*. Dirigidos a Carlos Felix, su hijo. Madrid, Juan de la Cuesta, 1612, p. 184.

De facto, o vilancico LXVI ao Nascimento apresenta grande similitude com esta ocorrência de *Pastores de Belén*, jogando com a expressão “norabuena” e “hora buena” e quase decalcando o verso inteiro, apenas com uma ligeira variante na forma verbal: “Norabuena vengáis al mundo” e “Norabuena venga al mundo”:

Norabuena venga al mundo,
Mas en hora buena ha sido,
Pues se cumplen en un' hora
Deseos de muchos siglos.

E, a partir de um vilancico que teve provavelmente como impulso inicial o poema de Calderón de la Barca, regressou-se de novo a Lope de Vega de quem, do meu ponto de vista, a monja-poeta mais se aproxima. A expressão “Norabuena” aparece já em Gil Vicente, no *Auto Pastoril Castelhana*, mas numa combinação algo diferente, que não parece estar na base da sua utilização por Violante do Céu. De facto, o dramaturgo insere na peça os versos “Norabuena quedés, Menga,/ a la fe, que Dios mantenga!”²⁴, próximos, mas não o suficiente, da formulação de Soror Violante, que, no vilancico XXVIII²⁵, utiliza, igualmente o mesmo estribilho “vengáis mui norabuena”. A recolha organizada por Agustín Durán no *Romancero General* regista uma série de composições em que aparecem versos que recuperam esta expressão de acolhimento, o mesmo ocorrendo com o *Romancero y Cancionero sagrados* organizado por Don Justo de Sancha, que apresenta pelo menos três casos onde se glosa, com maior ou menor variação, esta interjeição: “Venga enhorabuena”²⁶ e “Venga norabuena”²⁷. Estes estribilhos atestam a origem profana de algumas destas composições de Violante do Céu e de algum modo sugerem o procedimento de divinização a que a autora conduziu vários versos profanos, líricos ou dramáticos²⁸.

²⁴ VICENTE, Gil - *Copilaçam de Todas as Obras de Gil Vicente*, vol. I, Introdução e normalização do texto de Maria Leonor Carvalho Buescu. Lisboa, I.N.– C.M., 1983, p. 33.

²⁵ *Parnaso Lusitano* (...), tomo II, p. 798.

²⁶ *Romancero y Cancionero Sagrados, Colección de poesías cristianas, morales y divinas sacadas de las obras de los mejores ingenios españoles* por Don Justo de Sancha, Madrid, Atlas, 1950, pp. 191 e 195.

²⁷ *Idem*, p. 161.

²⁸ Sobre os procedimentos de divinização na obra de Violante do Céu, veja-se MORUJÃO, Isabel – *Por trás da grade: poesia conventual feminina em Portugal (Sécs. XVI-XVIII)*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2013. E ainda MORUJÃO, Isabel – *Entre o profano e o religioso. Processos de divinização na poesia de Soror Violante do Céu*. «*Península: Revista de Estudos Ibéricos*» (2004) Vol. 1, pp. 277-287.

5. O diálogo dos vilancicos de Violante do Céu com poetas portugueses

Apesar de a maior parte dos poemas de Violante do Céu terem sido produzidos em língua castelhana e, por isso, serem mais naturais os empréstimos feitos pela autora a poetas espanhóis, há que não esquecer que mesmo os poetas e escritores portugueses produziram uma literatura maioritariamente escrita em língua castelhana, no período de monarquia dual. Violante do Céu é igualmente dialogante com poetas portugueses, desde os mais prestigiados até outros que, hoje muito esquecidos, escreveram também em castelhano, como, por exemplo Jacinto Cordeiro. De facto, como afirma SOUSA (2018), em tempos de monarquia dual, “o equilíbrio no uso cultural das duas línguas alterou-se, consagrando o castelhano como língua do cânone literário, muito particularmente na literatura dramática”²⁹

5.1 Com Jacinto Cordeiro (1606-1646)

Tal facto verificou-se particularmente em Jacinto Cordeiro, poeta e autor de comédias bastante celebradas na sua época³⁰, maioritariamente em língua castelhana.

O título da comédia de Jacinto Cordeiro, *Victoria por el amor*, foi, de facto, integrado nos vilancicos de Violante do Céu, como se vê no vilancico XL ao Nascimento, pp. 418-419.

²⁹ SOUSA, José Pedro Louro de – *A arte e o ofício do teatro em Portugal no séc. XVII*. Lisboa: FLUL, 2018, p. 21. Tese de Doutoramento.

³⁰ Ver a introdução a CORDEIRO, Jacinto – *Elogio De Poetas Lusitanos*. Introdução e notas de Maria Lucília Gonçalves Pires. Porto: CITCEM/Afrontamento, 2017.

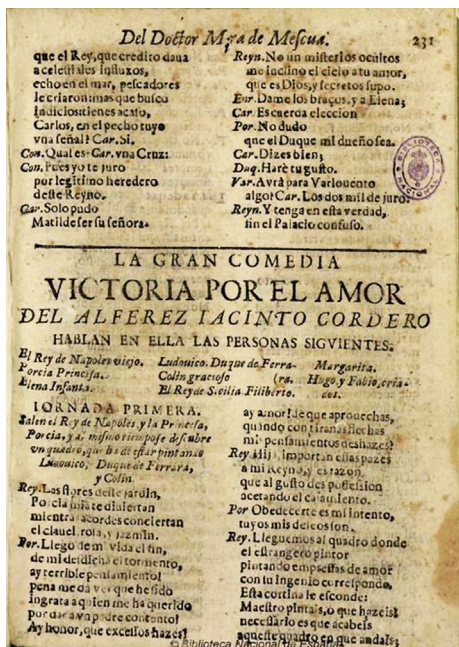


Fig. 18 – Folha de rosto da comédia *Victoria por el Amor*, de Jacinto Cordeiro.

Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes

<https://www.cervantesvirtual.com/obra/victoria-por-el-amor-2/> [Consulta realizada em 31 de janeiro de 2025]

Victoria, victoria,
 Victoria por el amor,
 Pues de tantos prodigios
 Ha sido ocasión.
 Viva el amor,
 Que de tantas venturas y glorias
 Ha sido el autor.

Fig.19 – Final do Vilancico XL ao Nascimento. *Parnaso Lusitano (...)*, tomo I, pp. 418-419.

A fortuna do teatro espanhol em Portugal durante e mesmo após a monarquia dual foi imensa. As representações de peças por companhias profissionais, com um repertório inesgotável e de grande qualidade, que correspondia ao do Siglo

de Oro do teatro espanhol, instaurou no nosso país um gosto enraizado pelos autores e peças espanholas, sendo as tiradas de várias personagens sabidas de cor pelos espectadores portugueses. Em Portugal, durante esse período, o teatro português e de matriz autóctone conhece uma clara decadência, pela renúncia dos portugueses a um teatro espanhol forte, fecundo, impositivo e profissional. Tomás Pinto Brandão (1664-1743) chegou mesmo a escrever uma peça intitulada *La Comedia de Comedias*, cujos versos eram, na sua maioria, intencionalmente constituídos, quer por títulos de comédias espanholas que tinham sido representadas em Portugal, quer por tiradas célebres das mais conhecidas delas entre nós. A obra de Brandão, estudada por Mercedes de los Reyes Peña, é sintomática dessa implantação da comédia espanhola entre os portugueses e, por isso, este recurso de Violante do Céu não é de estranhar. A monja estaria conscientemente a aplicar um código de construção textual em uso no seu tempo, que em nada desmereceria, antes valorizava, a qualidade da sua obra. Aliás, se dúvidas houvesse relativamente a este diálogo do vilancico de Violante do Céu com esta comédia de Jacinto Cordeiro, o paralelismo entre o final da peça e o final do vilancico esclarecê-las-ia. De facto, os últimos dois versos desta peça de Jacinto Cordeiro fazem rimar “Amor” e “Autor” em posição medial de verso, o mesmo fazendo Soror Violante no final do seu vilancico, como se assinalou acima, embora em posição final de verso, num claro jogo “pelos mesmos consoantes” e pelas mesmas palavras que tanto marcou o ludismo e o virtuosismo da poética barroca.

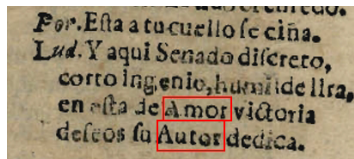


Fig. 20 – Final da peça de Jacinto Cordeiro, *Victoria por el amor*.

Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

<https://www.cervantesvirtual.com/obra/victoria-por-el-amor-2/> [Consulta realizada em 3 de maio de 2025]

5.2 – Com Manuel Coelho Rebelo

Surpreendentemente, Soror Violante terá, com certeza, lido muitas comédias e entremeses, tendo, aliás, publicado um poema seu de louvor nos preliminares da edição de uma coleção de entremeses. A sua décima constitui, aliás, o único texto laudatório que ocorre nos preliminares dessa obra, cujo título é *Musa*

Entretenida de vários entremeses, de Manuel Coelho Rebelo, editada em 1658, um ano particularmente fecundo na intervenção de religiosas do mosteiro da Rosa nos preliminares de obras de outros autores³¹.

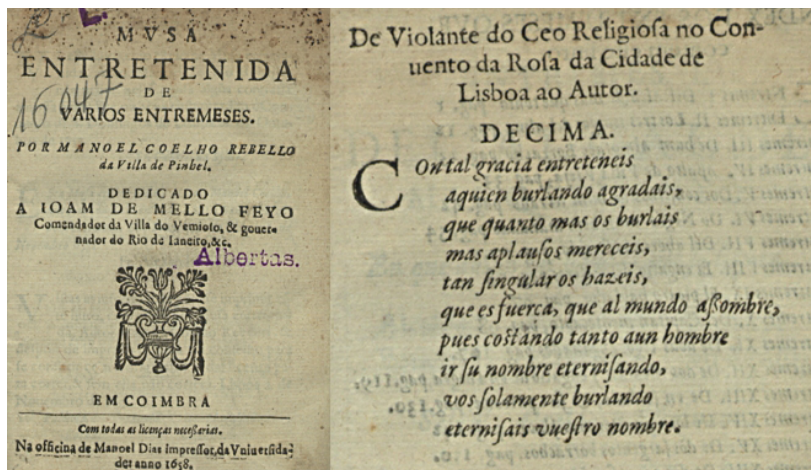


Fig.21 – Folha de rosto de *Musa entretenida de vários entremeses* e poema de Violante do Céu, nas páginas preliminares da obra.

É indubitável que Violante do Céu leu esta obra, e o exemplar existente na Biblioteca Nacional de Portugal permite confirmar, ainda, que ela existia, pelo menos, também no convento de carmelitas descalças de Santo Alberto, conhecido por convento das Albertas (ver o carimbo da folha de rosto na Fig. 21), o que comprova que a circulação deste tipo de obras dramáticas também se fazia em ambientes monásticos femininos, embora a sua existência não tenha sido registada nos elencos de livros enviados à Real Mesa Censória, para cumprimento do Edital Régio de 10 de julho de 1769, que visava a fiscalização das leituras em todas as instituições e casas particulares. Na realidade, os catálogos enviados pelas casas religiosas femininas parecem ter eliminado as

³¹ Efetivamente, 1658 foi o ano em que Violante do Céu publicou poemas laudatórios seus na *Malaca conquistada*, de Francisco de Sá de Meneses, nas *Várias Poesias*, de Paulo Gonçalves de Andrade e em *Musa entretenida* (...), de Manuel Coelho Rebelo. Nesse mesmo ano, também Soror Leonarda da Encarnação, do mesmo mosteiro da Rosa, publica igualmente nos preliminares das *Várias Poesias*, de Paulo Gonçalves de Andrade. Sobre esta concentração de publicações, ver MORUJÃO, Isabel - *Contributo para uma bibliografia cronológica da literatura monástica feminina portuguesa dos séculos XVII e XVIII (impressos)*. Lisboa: Centro de Estudos de História Religiosa/Universidade Católica Portuguesa, 1995, p. 13.

obras de natureza profana que existiam nas suas bibliotecas³², certamente para evitar complicações com este recente e severo Tribunal do Estado.

De facto, verifica-se, em Violante do Céu, um aproveitamento ao divino de uma interpelação festiva do entremês *Do negro mais bem-mandado*, no âmbito do vilancico V “A Nossa Senhora da Assunção”:

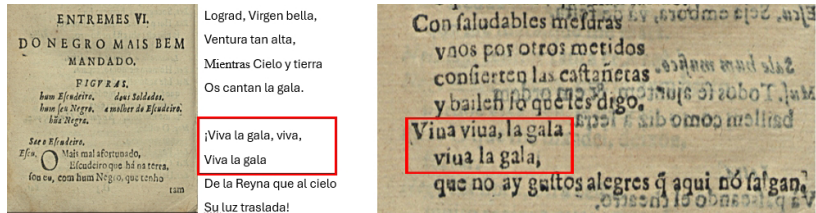


Fig. 22 – Retoma do verso de entremês *Do negro mais bem-mandado*, de Manuel Coelho Rebelo (*Musa entretenida* (...), Obr. Cit, p. 66, no vilancico V a Nossa Sra. da Assunção, de Violante do Céu. *Parnaso Lusitano*, tomo II, p. 722. Elaboração da autora.

Deste mesmo entremês retira Violante do Céu outras exortações festivas, como “Vá de baile” e “Vaya de festa”, que coloca na boca de pastores, incentivando à celebração, quer de S. João Batista, quer do Menino Jesus. A mesma expressão aparece também no entremês *De dos alcaldes y el engaño de una negra*, do mesmo autor. Trata-se de segmentos que a autora recupera em vários dos seus vilancicos, como se pode verificar nos quadros abaixo (Fig. 23 e 24):

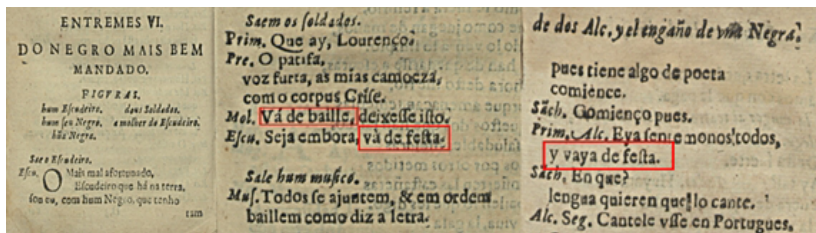


Fig. 23 – Excertos do entremês *Do negro mais bem-mandado*, de Manuel Coelho Rebelo. Elaboração da autora.

³² Sobre este assunto, ver MORUJÃO, Isabel – *Livros e leituras na clausura feminina portuguesa de Setecentos*. «Revista da Faculdade de Letras: Línguas e Literaturas», (2002), Vol. XIX, pp. 111 - 170.

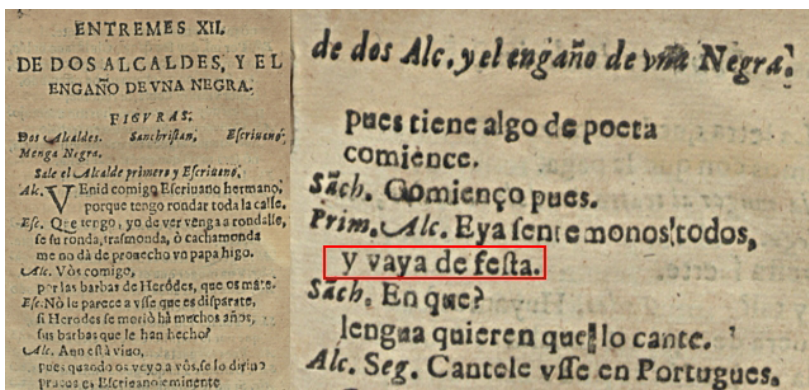


Fig. 24 – A mesma forma exortativa “Vaya de festa”, no estremo *De dos alcaldes y el engano de una negra*, de Manuel Coelho Rebelo.

Vilancico XX a S. João
Batista

Vá de bailes, e danças,
Gostos, e festas,
Pois ao grande Bautista
Temos na terra

Vilancico XXVIII a S. João
Batista

Festeje Cielo, y tierra
Tan soberano Sol,
Y porque bailen todos,
Vaya de baile el son.

Vilancico XLIII a S. João Batista

Vaya, vaya de baile, y de fiesta,
Dichosas amantes del Baptista Juan;
Vaya, vaya de baile, y de fiesta,
Que fiestas y bailes pide su natal.

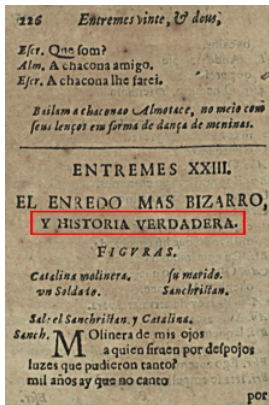
Vilancico XIX “Al Nascimento”

Vaya de baile, y de fiesta,
Zagalas de mi lugar;
Que es razón, que se baile
En noche tan festival.

Fig. 25 – A fortuna desta exortação à festa e ao baile nos vilancicos de Violante do Céu.

Soror Violante retira ainda desta coletânea de entremeses de Manuel Coelho Rebelo o subtítulo de outra comédia, *historia verdadera*, que utiliza num vilancico ao nascimento do Menino, que bem poderá ter tido uma realização performativa semelhante à de uma comédia, pois decorre do incitamento inicial

a uma comédia de que o autor é Deus e é representada pelo Menino Jesus. O vilancico está repleto de referências teatrais: refere três jornadas, bailes, uma loa, etc. É provável que se tenha tratado de um vilancico que acompanhava a representação de um presépio vivo, por parte das religiosas do mosteiro, pelo Natal, mas esta suposição carece, para já, de fundamentação mais consistente. De qualquer modo, há uma clara divinização deste subtítulo retirado de um entremês profano, procurando com ele reforçar a ideia de um Deus que se inscreve de forma verdadeira no concreto de uma humanidade frágil.



Al Nacimiento VILLANCICO XXI

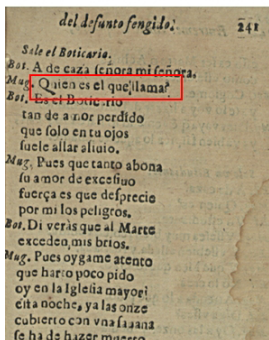
A la comedia, Señores,
Señores, a la comedia,
Que es rara la compañía,
Y la historia verdadera.

Fig. 26– O aproveitamento de Violante do Céu de um subtítulo de entremês profano.

Quadro comparativo elaborado pela autora.

Desta coleção de entremeses, Violante do Céu aproveitou ainda a frase interrogativa “Quién es el que llama”, para a inserir na estrutura de dois vilancicos dialogados, de Pergunta e Resposta, que, através deste esquema retórico, divulgam saberes e esclarecem a relação entre S. João Batista e Cristo:

Manuel Coelho Rebelo



VILLANCICO XXIX

A S. Juan Baptista

(...)

P. ¿Quién es el que llaman

Retrato de Cristo?

R. Un Ángel humano,

Un hombre divino.

VILLANCICO XXXXI

A S. Juan Baptista

P. ¿Quién es el que llaman

Aurora del Sol,

Y Sol de la tierra?

R. El Santo mayor.

Fig. 27 – Reaproveitamento da frase interrogativa do entremês de Manuel Coelho Rebelo.

Quadro comparativo elaborado pela autora.

6. Conclusões

Dizem as informações biográficas³³ que nos chegaram acerca de Violante do Céu que esta terá produzido ela própria uma comédia, intitulada *Comédia de Santa Engrácia*, que teria sido representada para Filipe III, aquando da sua deslocação a Portugal em 1619, teria a autora então 12 anos. Esta eventual, mas não comprovável, predisposição, de Violante Montesinos, futura Soror Violante do Céu, para o género dramático pressuporia que fosse assídua espectadora e leitora das comédias espanholas e portuguesas, de que conheceria bem os enredos e as regras. E este facto poderia explicar as posteriores e recorrentes inserções de versos ou excertos de obras dramáticas na orgânica discursiva dos seus vilancicos.

Por todo este cotejo, acima exposto, dos vilancicos de Soror Violante do Céu com textos e autores portugueses e espanhóis, parece evidente que a religiosa leu e conheceu várias obras dramáticas dos mais renomados autores da época, desde comédias a autos sacramentais e a entremeses (teatro breve), no contexto da grande expressão que esse teatro teve em Portugal, durante a monarquia dual, e cuja consistência só se vai percebendo através de fatores inesperados, como o de um insuspeitado público leitor dessas peças entre as comunidades de vida monástica da cidade de Lisboa. Os vilancicos de Violante do Céu dialogam,

³³Veja-se, por exemplo, MACHADO, Diogo Barbosa - *Biblioteca Lusitana*. Tomo III. Coimbra: Atlântida Editora, 1966, p. 792.

efetivamente, com essas obras dramáticas em língua castelhana e na portuguesa (mais raramente), o que nos leva a suspeitar que, através dessa relação, o carácter performativo de alguns vilancicos deve ter sido bem mais efetivo do que o que estamos ainda em condições de avaliar.

Todos estas intertextualidades detetadas resultam de uma consciente intenção da autora em criar remissões para textos, situações e circunstâncias que os seus recetores descodificariam e que resignificariam, pois a vocação dos vilancicos do século XVII foi predominantemente didática e doutrinal, embora essa característica não impedisse um certo ludismo engenhoso, que confirma o gosto barroco pelos jogos verbais e de significação.

Antoine Compagnon³⁴, no seu desenvolvido estudo sobre a citação, afirma que entre o enunciado repetido e a enunciação que repete existe uma ambivalência e uma colisão a que é preciso estar atento, sobretudo pela oscilação semântica entre o ativo e o passivo. Tudo leva a crer que o sentido deste último não corresponderá ao sentido que lhe pretende conferir a enunciação que o repete. Sem regras nem avisos, sem aspas ou itálicos, os poetas citavam-se uns aos outros sem se anunciarem como repetidores. É por isso que urge explicitar esse mosaico de citações que se esconde, para o leitor de hoje, na obra poética de Violante do Céu. Para compreender a obra, a autora e o mosteiro onde habitou durante sessenta e três anos.

Artigo recebido em 16/11/2025

Artigo aceite para publicação em 04/12/2025

³⁴ COMPAGNON, Antoine – *La seconde main*. Obr. Cit.