

## REDES DE SOCIABILIDADE DE SOROR VIOLANTE DO CÉU NA POESIA DE CIRCUNSTÂNCIA DE PARNASO LUSITANO\*

ANA REIS

CITCEM – UNIVERSIDADE DO PORTO

[ana.pegoreis@gmail.com](mailto:ana.pegoreis@gmail.com)

<https://doi.org/10.21747/0873-1233/spi32a7>

**RESUMO:** Este artigo analisa a poesia de circunstância de *Parnaso Lusitano* (1733), de Soror Violante do Céu, a partir da perspetiva das redes de sociabilidade. Com base na diversidade de dedicatários e das várias temáticas representadas, examinam-se várias dimensões de sociabilidade, desde as composições fúnebres às de intercâmbio literário, passando por textos sobre a vivência religiosa, que relacionam a autora com outras religiosas e outros mosteiros, e com os pregadores que pregavam no mosteiro da Rosa. A análise põe em evidência o facto de que a escrita de Violante do Céu ultrapassa as fronteiras da clausura, confirmando o papel preponderante que algumas senhoras religiosas assumiram no contexto da literatura da Época Moderna portuguesa.

**PALAVRAS-CHAVE:** Soror Violante do Céu; *Parnaso Lusitano*; poesia de circunstância; redes de sociabilidade; literatura monástica feminina na Época Moderna.

**ABSTRACT:** This article analyzes the poetry in *Parnaso Lusitano* (1733), by Soror Violante do Céu, through the lens of sociability networks. Based on the diversity of dedicatees and the range of represented themes, it explores several dimensions of sociability, from elegy to literary exchange, as well as texts on religious life, connecting the author with other nuns and convents, and with some priests who preached at the Rosa monastery. The analysis reveals how Violante do Céu's writing transcends the boundaries of enclosure, confirming the significant role played by a number of religious women within the context of Portuguese Early Modern literature.

**KEYWORDS:** Soror Violante do Céu; *Parnaso Lusitano*; networks of sociability; Early Modern religious women writers.

Soror Violante do Céu foi uma escritora incontornável na sua época, reconhecida na sua contemporaneidade e referida como «Décima Musa» ou «Fénix dos Engenhos Lusitanos», posteriormente esquecida pelos séculos mas, depois, recuperada para o cânone literário do barroco. A sua escrita foi aplaudida, publicada em coletâneas e em dois volumes, nomeadamente *Rimas*

\* FCT Projeto MOISTER (Referência 2022.08369.PTDC).

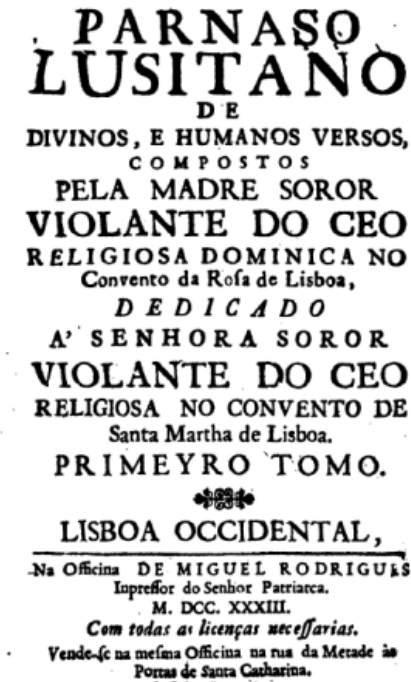
*Várias* (1646, Ruão) e *Parnaso Lusitano de Divinos e Humanos Versos* (1733, Lisboa, doravante referido apenas como *Parnaso Lusitano*).

Este trabalho incide sobre o contexto social da obra de Violante do Céu, partindo de um corpus de textos de circunstância publicados em 1733 no *Parnaso Lusitano*. Esta abordagem sociológica à obra da autora procura encontrar, através da observação dos textos, dinâmicas de produção textual, receção e leitura, patrocínio e reciprocidade, bem como outro tipo de ligações, de foro mais íntimo, como são os laços de amizade, frequentemente mais associadas às redes entre mulheres.

*Parnaso Lusitano* é uma obra póstuma de Soror Violante do Céu. Tendo a autora falecido em 1693, esta obra em dois volumes viria a ser publicada em 1733, ou seja, 40 anos depois da morte da religiosa. Antes de 1733, em 1646, foram publicadas as *Rimas Várias* em Ruão, pelas mãos de um conjunto de nobres e religiosos, residentes nessa cidade.<sup>1</sup> Esta publicação ainda em vida de Violante do Céu, bem como os textos avulsos que foram sendo publicados em cancioneiros como a *Fénix Renascida* [1ª edição: 1716-1728; 2ª: 1746], são já demonstrativos da permeabilidade que podia caracterizar os muros dos conventos, neste caso em particular, do Mosteiro da Rosa. No caso das *Rimas Várias*, existe ainda esta especificidade da geografia, em que a obra escrita de Violante do Céu não só encontrou forma de sair da clausura, mas ainda de passar a fronteira nacional, vindo a ser publicada noutro país. Essa edição demonstra, não só nos seus paratextos – constituídos por uma dedicatória ao embaixador de Portugal na França D. Vasco Luís da Gama e uma carta laudatória a Violante do Céu, ambas escritas por D. Leonardo de S. José, bem como uma carta laudatória, um prólogo e vários poemas laudatórios – mas também nos textos da autora, vários deles dedicados a entidades, a extensão de uma rede, que abrangia elementos da nobreza e do clero, homens e mulheres, intelectuais e diplomatas, admiradores da sua poesia, que encetaram esforços para que os seus versos fossem publicados. Foram essas ligações que levaram o nome de Violante do Céu à prensa de Ruão e a uma circulação internacional.

---

<sup>1</sup> Esta rede tem vindo a ser alvo de vários estudos, por Margarida Vieira Mendes, Pedro Álvarez-Cifuentes e por mim própria, no âmbito da minha tese de doutoramento.

1. A edição de *Parnaso Lusitano*Fig. 1 - O frontispício do primeiro tomo de *Parnaso Lusitano* (1733).

O título *Parnaso Lusitano de Divinos e Humanos Versos*, provavelmente da autoria do editor Miguel Rodrigues, insere-se numa convenção típica do período dito Barroco, na forma da evocação do monte Parnaso, morada das Musas (ou não fosse Violante do Céu a «Décima Musa»), aliado ao adjetivo «lusitano», reclamando esse espaço alegórico para o círculo literário português. A combinação do nome seguido de um adjetivo, *Parnaso Lusitano*, é referida por José Simón Díaz como uma das formas literárias seguidas pelos autores do Barroco para a elaboração dos seus títulos<sup>2</sup>. Por outro lado, a referência a «Divinos e Humanos Versos», recebendo os «divinos» a precedência, manifesta uma dualidade entre o sagrado e o profano, anunciando desde o frontispício a

<sup>2</sup>SIMÓN DÍAZ, José – *El libro español antiguo*. Madrid: Ollero & Ramos, 2000, p. 91.

diversidade de composições que o leitor irá encontrar.

As mais de 1000 páginas dos dois tomos de *Parnaso Lusitano* evidenciam um investimento considerável de Miguel Rodrigues naquela que seria a sua primeira edição de literatura monástica feminina (o editor viria a imprimir *Aves ilustradas em avisos para as religiosas servirem os ofícios dos seus mosteiros*, de Soror Maria do Céu, em 1734 e 1738, e *Brados do desengano contra o profundo sono do esquecimento*, de Soror Madalena da Glória, em 1736<sup>3</sup>) e, tendo em conta que a licença mais antiga do *Parnaso* tem a data de 1727, é muito possível que o editor tenha encontrado entraves (financeiros ou outros) à publicação dos dois tomos.

Infelizmente, até ao momento, não foi possível encontrar dados sobre a figura de Miguel Rodrigues e a sua oficina que nos permitam perceber qual a motivação para a publicação de *Parnaso Lusitano* (embora o editor refira, na dedicatória, o propósito maior de livrar estas poesias «do esquecimento, a que já estavam condenadas»<sup>4</sup>), a possível ligação do editor aos mosteiros femininos, ou informações sobre o investimento feito para levar estas obras ao prelo. Da mesma forma, não é claro o papel de Miguel Rodrigues enquanto editor<sup>5</sup> dos textos de Violante do Céu, tal como apenas se podem fazer suposições sobre a edição tardia de *Parnaso Lusitano*. Essa edição tardia terá apenas que ver com uma dificuldade em conseguir financiamento para uma obra de tão grandes dimensões? Poderá ter a ver com a própria compilação dos textos, que certamente terá tido o seu grau de complexidade, e preparação para impressão? Terá havido um atraso no próprio licenciamento?

O ano de 1733 para a publicação de *Parnaso Lusitano* acaba por ser, contudo, auspicioso, uma vez que coincide com o período em que se observa um número crescente de obras de autoria monástica feminina no prelo. Aliás, esse ano assiste não só à publicação de *Parnaso Lusitano*, mas também de *A Preciosa: Obras de misericórdia*, de Soror Maria do Céu, e de *Astro brilhante em novo mundo*, uma biografia de Santa Rosa de Lima da autoria de Soror Madalena da Glória. Estas

<sup>3</sup> E, considerando a exuberância e a profusão de gravuras utilizadas nas edições de Miguel Rodrigues, parece-nos ter havido um investimento e um cuidado associados a estas edições (REIS, Ana Luísa Pêgo – *A literatura monástica feminina no circuito editorial: Paratextos e redes*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2023. Tese de doutoramento, p. 312).

<sup>4</sup> CÉU, Violante do – *Parnaso lusitano de divinos, e humanos versos*. Lisboa Ocidental: Oficina de Miguel Rodrigues, 1733, 2 tomo I, p. não numerada (dedicatória).

<sup>5</sup> Usa-se a palavra «editor» embora essa função, tal como a conhecemos hoje, fosse ainda imprecisa e dividida entre vários profissionais do setor livreiro. Possivelmente, Miguel Rodrigues, tal como outros profissionais com funções semelhantes, acumularia várias tarefas, como a de reunir textos, prepará-los para o processo de licenciamento, tratar das várias diligências desse processo, depois preparar os textos para impressão e tratar da venda, sendo discutível quanto destas tarefas seria da sua responsabilidade direta ou de subordinados, cabendo-lhe uma «coordenação editorial». Alguns «editores», como era o caso do Padre Francisco da Costa, que levou ao prelo várias obras de Soror Maria do Céu, podiam ainda manter uma relação próxima com as religiosas, solicitando-lhes textos para impressão.

duas prolíficas autoras verão, aliás, várias obras suas publicadas ao longo de vários anos, até 1749, em que se começa a observar um declínio da publicação de textos de autoria religiosa feminina. Assim, a publicação de *Parnaso Lusitano* está longe de ser um ato isolado, mas antes parte de uma tendência editorial que valoriza a religiosa como autora e que procura canonizar as suas obras.

Esta breve introdução às circunstâncias editoriais de *Parnaso Lusitano* tem o propósito de pôr em evidência a importância das redes de sociabilidade, nomeadamente olhando para a figura de Miguel Rodrigues. Miguel Rodrigues tem ainda a particularidade de estabelecer desde o frontispício uma outra rede, uma vez que dedica o *Parnaso Lusitano* a uma homónima de Violante do Céu, religiosa no Convento de Santa Marta de Lisboa<sup>6</sup>. No frontispício, reproduzido anteriormente, observa-se que o nome de Violante do Céu se vê assim duplicado, distinguindo-se as religiosas apenas pela indicação do mosteiro. A explicação para a escolha de dedicatária é feita por Miguel Rodrigues nos paratextos:

*Considerando eu a quem dedicaria estas devotas poesias da madre Soror Violante do Céu, religiosa dominica em o Mosteiro da Rosa de Lisboa, posto que muitos patronos se me propuseram, me lembrei que a pessoa de vossa mercê, pelo estado que felizmente logra e pela identidade do nome com que singularmente se apelida, fazia uma quasi fatídica e bem proporcionada harmonia para o acerto da minha eleição; pelo que, deixando de parte outras circunstâncias (a principal das quais é dever eu ao senhor seu pai uma estreitíssima amizade, acompanhada de especiais obrigações), me animei a honrar esta edição com dedicar a vossa mercê as ditas poesias.<sup>7</sup>*

Esta «quasi fatídica e bem proporcionada harmonia» constitui então uma feliz coincidência para algo que Simón Díaz identifica como «dedicatória indireta»<sup>8</sup>, conceito que se explica como a dedicatória de um livro a alguém próximo de uma figura influente (neste caso, o pai de Violante do Céu de Santa Marta) de forma a assegurar proteção e legitimação. A natureza social dita, portanto, a escolha da dedicatária, em nome de uma «estreitíssima amizade» e de «especiais obrigações».

<sup>6</sup> Sobre a homónima, Teófilo Braga refere que «esta Soror Violante do Céu, de 1730, chamou-se no século D. Leonor de Mascarenhas Barreto, filha segunda dos condes da Torre, tendo feito o seu noviciado em Lorrvão e professado aos 16 anos» (BRAGA, Teófilo – *História da literatura portuguesa. Os seiscentistas (vol. III)*. Lisboa: INCM, 2005. Braga, 2005, p. 331).

<sup>7</sup> CÉU, Violante do – *Parnaso lusitano de divinos, e humanos versos*. Lisboa Ocidental: Oficina de Miguel Rodrigues, 1733, tomo I, p. não numerada (dedicatória).

<sup>8</sup> SIMÓN DÍAZ, José – *El libro español antiguo*. Madrid: Ollero & Ramos, 2000, p. 142.

Os elos desta rede são curiosos, verificando-se diferentes graus de proximidade entre os seus agentes. Não há evidências de que Violante do Céu autora, falecida há mais de trinta anos, tenha elos de ligação com qualquer um dos outros agentes, tirando o óbvio interesse de Miguel Rodrigues em levar a cabo uma edição dos seus textos. Contudo, parece haver ligações próximas entre as restantes pessoas: uma ligação de paternidade entre Violante do Céu de Santa Marta e o seu pai, e uma ligação de «amizade» entre este último e Miguel Rodrigues. A distância, ou ausência de elos, dá-se, portanto, entre a autora, a sua dedicatária e o real dedicatário, sendo questionável, também, até que ponto Miguel Rodrigues conhecia Violante do Céu de Santa Marta. Fica também em aberto qual a natureza da amizade entre Miguel Rodrigues e o pai da dedicatária, bem como a natureza das especiais obrigações. Seriam financeiras? Poderia o pai de Violante do Céu ter sido um financiador, da imprensa de Miguel Rodrigues ou do empreendimento do livro de Violante do Céu?

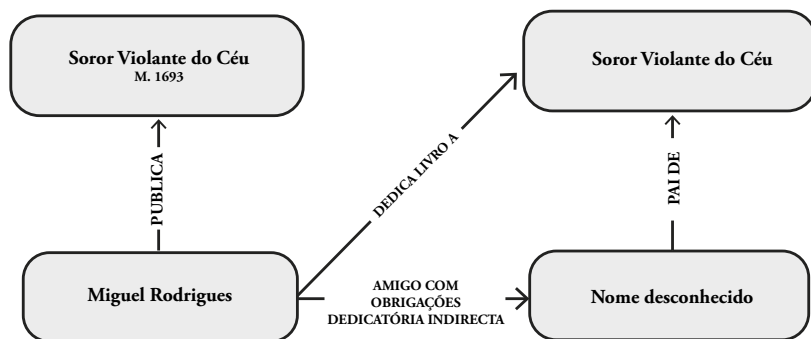


Fig. 2 - Sociograma em torno da edição de *Parnaso Lusitano*.

Miguel Rodrigues desempenha, sobretudo, um papel de mediação, articulando-se entre a estratégia editorial e os círculos sociais, de forma a publicar e promover a obra da já falecida Violante do Céu, ao mesmo tempo que cumpre obrigações de foro desconhecido para com o pai da destinatária.

## 2. A poesia de circunstância do *Parnaso Lusitano*

Os dois tomos de *Parnaso Lusitano* contêm uma grande diversidade de tipologias textuais: sonetos, canções, silvas, elegias, epístolas, oitavas, deprecações, romances, redondilhas, vilancicos, décimas, endechas. Sendo Miguel Rodrigues

o editor de *Parnaso Lusitano*, muito provavelmente terá sido o responsável pela organização dos seus textos. Nesta organização, as várias tipologias textuais são agrupadas e, dentro desses grupos, existe uma tentativa de ordenação dos textos ilustrativa de uma hierarquização de temas.

No caso dos textos de pendor laudatório, existe uma distinção entre os dedicatários «divinos» (Cristo, Maria nas suas diversas representações, os santos) e os «menos divinos». O primeiro que surge é um dedicatário coletivo feminino, a Irmandade das Escravas de Nossa Senhora da Divina Providência, ao qual se seguem vários sonetos a santos, e depois vários sonetos a homens de renome, como Fr. António da Conceição, D. Nuno Álvares Pereira («Epitafio del Mausoleo del Venerable Conde D. Nuño Alvares Pereyra en el Carmen de Lisboa») e Fr. João de Vasconcelos, Provincial de São Domingos. Seguem-se vários sonetos com outros dedicatários que se abordarão mais à frente.

Embora, nesta hierarquização, a poesia de circunstância surja já depois de alguns sonetos de pendor espiritual e religioso, não lhe cabe propriamente um lugar de secundarização ou marginalização em comparação com outras manifestações poéticas de foro devocional. A decisão de trazer a poesia de circunstância para um segundo plano na ordem dos textos de *Parnaso Lusitano* tem mais que ver com a imagem idealizada de uma religiosa perfeita que predominava, e que era a imagem da humildade, da clausura, do recolhimento e do silêncio, e que poderia não se coadunar com a ideia de comunicação que subjaz a um texto de circunstância. O texto de circunstância pressupõe a atenção ao que se passa no exterior do convento, bem como a comunicação com esse exterior e uma intervenção mais ou menos pública. É um território, portanto, ambíguo, de tensão entre o afastamento do mundo que deveria marcar a vivência de uma religiosa e a comunicação que, na verdade, seria muitas vezes necessária para assegurar a sobrevivência de um mosteiro (uma vez que os mosteiros precisavam de doações em dinheiro e em género para poder manter as suas habitantes).

Nesse sentido, a estratégia seguida por Miguel Rodrigues para justificar a inclusão dos vários poemas de circunstância de Violante do Céu (77 no total) é de situar esses textos entre outros de carácter espiritual, tendo o cuidado de recorrer à carismática *captatio benevolentiae* da autora para emoldurar esses textos, encimando o conjunto de sonetos com um soneto I em que a autora pede a Deus o favor de escrever os seus versos, suplicando-lhe perdão pelos seus erros, um soneto II em que reconhece a Deus «que atrevimento es escrever de Vos com pluma indina» e ainda um soneto III em que «pide la Autora arrepentida perdón a Dios nuestro Seños de aver abalado algunos sugetos humanos com sus versos,

y no seren todos alabanzas divinas, y loores de sus santos»<sup>9</sup>, e inserindo, perto do fim da sequência de sonetos, um soneto XCVII em que «suplica la Autora el perdón de sus defectos en sus Obras Poéticas, pues no tuvo Maestro en la Poesia, más sólo la lección de los libros, y su natural inclinación aún en la niñez», e em que refere a sua «tosca pluma [...] sin arte, sin caudal, sin eloquência»<sup>10</sup>.

### 3. Delimitação do *corpus*

No âmbito deste estudo, procedeu-se à delimitação de um *corpus* de textos para análise que excluiu Cristo, Nossa Senhora e os santos como dedicatários. A análise selecionou apenas os outros casos, pelo facto de esses dedicatários proporcionarem um campo de observação privilegiado sobre as dinâmicas socioliterárias e as estratégias seguidas pelos diferentes agentes, como já se observou, aliás, na rede de Miguel Rodrigues que levou à publicação de *Parnaso Lusitano*. O *corpus* é composto por 77 composições de *Parnaso Lusitano*, e dele resultou um universo de 61 dedicatários de diversos quadrantes sociais.

A metodologia<sup>11</sup> que se utilizou para analisar este *corpus* começou com a construção de uma base de dados, em que se reuniram os títulos das diferentes composições, bem como outros dados, nomeadamente o nome do dedicatário, se é individual ou coletivo, feminino ou masculino, origem social, motivação por trás da elaboração do texto e, finalmente, alguma observação que proporcione outro tipo de informação.

A análise propriamente dita resulta, numa primeira fase, da filtragem destes vários elementos por categorias (por exemplo, género, origem social, tema da composição), de forma a extrair conclusões, coletivamente, sobre o grupo de dedicatários. A partir dessas conclusões, e em fases subsequentes, as amostras de agentes vão-se estreitando, podendo formar subgrupos dentro do conjunto de dedicatários – por exemplo, dedicatárias mulheres. Esse estreitamento leva, no seu ponto mais extremo, ao isolamento de determinados agentes que demonstrem ter uma maior afinidade com a autora – é o caso de D. Mariana de Noronha, como se verá mais adiante.

---

<sup>9</sup> CÉU, Violante do – *Parnaso lusitano de divinos, e humanos versos*. Lisboa Ocidental: Oficina de Miguel Rodrigues, 1733, tomo I, pp. 1-3.

<sup>10</sup> CÉU, Violante do – *Parnaso lusitano de divinos, e humanos versos*. Lisboa Ocidental: Oficina de Miguel Rodrigues, 1733, tomo I, p. 72.

<sup>11</sup> Previamente usada no âmbito do meu doutoramento, cujos resultados estão publicados na dissertação *A literatura monástica feminina no circuito editorial: Paratextos e redes* (2023).

27	VILLANCICO II	A la profesión de D. Laurencia de Castro en un Convento de nuestro Padre S. Francisco	Individual	D. Lauráncia de Castro	F	Religiosa	Profissão	
28	CANCIÓN IX	A la Señora D. Leonor de Tavora entrando Religiosa en el convento real de La Madre de Dios de Lisboa.	Individual	D. Leonor de Tavora	F	Nobre	Espiritualidade	
29	CANÇÃO XII	À morte da Condessa de Atouguia Dona Leonor Maria de Menezes.	Individual	D. Leonor Maria de Menezes, Condessa de Atouguia	F	Nobre	Morte	
30	SYLVA V	A la muerte de Don Luis de Noroña, niño de un año, hijo de Don Álvaro de Portugal, y de D. Marianna de Noroña.	Individual	D. Luís de Noronha	M	Nobre	Morte	1 ano de idade
31	SYLVA PANEGRICA II	A la Reyna nuestra Señora D. Luiza, dignissima consorte del Rey nuestro Señor D. Juan el IV quando entregò el gobierno del Reyno a su hijo el Rey D. Alfonso el VI.	Individual	D. Luísa	F	Realeza	Evento político	
32	EPÍSTOLA II	Ray D. Alfonso VI se retirò en el Convento de Agostinas Descalças, que ella de nuevo fundò vicino a la Ciudad de Lisboa em 17 de Março 1663.	Individual	D. Luísa	F	Realeza	Evento político	
33	EPÍSTOLA I	A la Reina N. S. D. Luiza de Gusman en la muerte del-Rey nuestro señor D. Juan el IV de Portugal de gloriosa memoria em 6 de Novembro 1656.	Individual	D. Luísa de Gusmão	F	Realeza	Morte	Por morte de D. João IV
34	VILLANCICO II	A la profesión de D. Margarida de Silva en el Convento de S. Ana de Lisboa en día de nuestro Padre S. Francisco	Individual	D. Margarida da Silva	F	Religiosa	Profissão	
35	CANÇÃO X	À Madre Dona Maria de Menezes sendo Priora do Convento do Salvador de Lisboa.	Individual	D. Maria de Menezes	F	Religiosa	Vida religiosa	
36	SONETO LXXXIX	À morte da Senhora D. Maria Luísa Micaela de Noronha, senhora de doze anos.	Individual	D. Maria Luísa Micaela de Noronha	F	Nobre	Morte	12 anos de idade
37	SONETO XC	Epítáfo à sepultura da mesma Senhora (D. Maria Luísa Micaela de Noronha)	Individual	D. Maria Luísa Micaela de Noronha	F	Nobre	Morte	12 anos de idade

Fig. 3 - O *corpus* reunido na base de dados que serviu para a análise dos dedicatários de *Parnaso Lusitano*.

#### 4. Primeiras conclusões

A análise inicial dos dados permitiu tirar várias conclusões.

A primeira é que a maior parte das composições tem dedicatários individuais. Apenas cinco composições (6%) têm dedicatários coletivos: duas composições dedicadas à Irmandade das Escravas de Nossa Senhora da Divina Providência; uma ao Convento dos Reverendos Padres Arrábidos em Sintra; e dois vilancicos, em castelhano, à profissão de religiosas em mosteiro, nomeadamente «À entrada de duas irmãs no Convento da Rosa em Lisboa» e «À profissão de Soror Clara de São José e de Soror Rosa Maria no dia da purificação de Nossa Senhora».

A segunda conclusão poderá ser surpreendente: a maior parte dos dedicatários é do sexo feminino. Existem 46 composições dedicadas a elementos do sexo feminino (60%) e 31 textos dedicados a elementos do sexo masculino (40%). Nas *Rimas Várias*, que teve uma maioria de composições dedicadas a elementos do sexo masculino, sucedeu o oposto.

Em terceiro lugar, a maior parte dos dedicatários é religiosa, com 34 textos (44%) dedicados a elementos do clero. Seguem-se 21 composições dedicadas a elementos da nobreza (27%), 16 dedicadas a elementos da família real (21%) e 6 composições a dedicatários cuja origem social se desconhece (8%).

A quarta e última destas conclusões iniciais tem que ver com os motivos que levam Violante do Céu a escrever estes textos. Estes temas são variados, podendo ir da simples composição laudatória à celebração de um acontecimento (como o nascimento ou os desposórios de um membro da família real), passando pela homenagem na morte de alguém, pelo comentário de um evento político ou um agradecimento. Acontecimentos da vida religiosa também podiam ser motivo para a elaboração de um texto, sendo comuns os textos sobre a profissão de

religiosas; menos comuns são os textos sobre religiosas que se tornam priorosas. Existem ainda composições sobre sermões proferidos no Mosteiro da Rosa e não só e um conjunto de textos relacionados com o círculo literário.

O tema mais recorrente é o da homenagem na morte (22 textos), seguido de perto pela celebração de acontecimentos da vida religiosa (20). Seguem-se as recensões literárias ou homenagens a autores (9), acontecimentos da vida política (7), nascimentos e desposórios (6), dedicatórias gerais (5), textos sobre sermões (4), textos de espiritualidade (3) e, finalmente, de agradecimento (1). Por estes temas, é possível perceber a atenção que Violante do Céu tinha aos acontecimentos do mundo exterior ao mosteiro, interessando-se pelos círculos literários e culturais, pela realeza e pela política, pela vida religiosa não só no seu mosteiro, mas também noutros. Percebe-se também que esse interesse era recíproco, como no caso da silva VIII «A el-Rey nosso Senhor Dom Pedro o II em agradecimento devido à sua grande liberalidade por uma mercê, que fez à Autora neste dia de seus desposórios».

Terminadas estas primeiras conclusões, e conhecendo melhor o universo dos dedicatórios de Violante do Céu, proceder-se-á agora a uma análise mais aprofundada dos dedicatórios, incidindo este estudo em quatro temáticas: o luto, a vida conventual, os círculos literários e os sermões.

## 5. A homenagem na morte

Como se observou, a composição fúnebre é a tipologia mais frequente entre o conjunto de textos laudatórios do *Parnaso Lusitano*, evidenciando um papel proeminente do elogio póstumo na prática literária deste período. Estas composições abrangem elementos de várias esferas sociais, com especial incidência na nobreza (15 textos), e menor representatividade nos outros quadrantes: três composições fúnebres à realeza, outras três ao clero e uma única dedicada «à morte de uma minina de idade de três anos chamada Antónia», de origem desconhecida (romance XVII).

É possível também encontrar, neste grupo de composições poéticas, diversos graus de proximidade e vários tipos de vínculo entre Violante do Céu e os destinatários que escolhe homenagear. Em alguns casos, é perceptível uma afinidade mais próxima, quase íntima; noutros, sobressai a dimensão do reconhecimento social, quer pela nobreza da pessoa visada quer pela sua espiritualidade.

Começando pelos quadrantes sociais de menor representação, Violante do Céu dedica uma elegia à morte do infante D. Duarte, irmão de D. João IV; um soneto ao ainda bebé príncipe D. João; e escreve uma epístola à rainha D. Luísa

de Gusmão na ocasião da morte de D. João IV. No domínio do clero, dedica um soneto a D. Veríssimo de Lencastre, inquisidor-geral e cardeal; à conhecida D. Brígida de Santo António; e uma canção à morte de «una señora beneditina, y desengano de la vida, y pompa humana».

Nas composições dedicadas a elementos da nobreza, observam-se, por exemplo, textos à Condessa de Atouguia, a D. Francisca de Lencastre e ao general André de Albuquerque, pela sua morte na Batalha das Linhas de Elvas. Escreve ainda duas composições à morte de D. Bernarda Ferreira de Lacerda.

Um grupo de composições fúnebres do *Parnaso Lusitano* tem a particularidade de ser dedicado ao falecimento de crianças, pertencentes à família real (nomeadamente o soneto acima referido, ao príncipe D. João) e à nobreza.

Referiu-se acima o romance a uma menina de três anos chamada Antónia, de origem desconhecida. O texto, que reflete sobre a fugacidade da vida da criança e sobre o alívio de ter entrado no Céu em tão tenra idade, não oferece qualquer indicação sobre a identidade desta menina.

Outras duas crianças, contudo, permitem a identificação, e sugerem uma ligação de proximidade com a autora. Trata-se de D. Luís de Noronha, de um ano, e de D. Maria Luísa Micaela de Noronha, de doze anos, filhos de D. Álvaro de Portugal e de D. Mariana de Noronha. A D. Maria Luísa, dedica Violante do Céu um total de cinco textos – dois sonetos, um romance, uma glosa e várias décimas –, em que se refere à menina como «alma [...] da mais bela humanidade», «exemplar da fermosura», «nas excelências peregrina», «no mundo em perfeições introduzida / no Céu em resplandores colocada». Em vários momentos, nestas composições, o tom é de enaltecimento pelas virtudes desta criança que, «mortal deidade [...] foste de divindade em divindade»<sup>12</sup>.

Os romances XVI e XVII, a D. Maria Luísa e a Antónia, terminam de forma semelhante, num pedido de alívio do sofrimento relacionado com a perda das crianças:

*Y pues en firmamento  
Vives ya constelación  
Influe dulces alivios  
En quien llora tu rigor.*<sup>13</sup>

<sup>12</sup> As expressões citadas são dos sonetos LXXXIX e XC (CÉU, Violante do – *Parnaso lusitano de divinos, e humanos versos*. Lisboa Ocidental: Oficina de Miguel Rodrigues, 1733, tomo I, pp. 66-67).

<sup>13</sup> CÉU, Violante do – *Parnaso lusitano de divinos, e humanos versos*. Lisboa Ocidental: Oficina de Miguel Rodrigues, 1733, tomo I, p. 307.

*E se no Céu se permite  
Da terra alguma memória,  
Lembra-te de dar alívio  
A quem tua ausência chora.*<sup>14</sup>

Nestas várias composições à morte de crianças, percebe-se um cuidado, da parte de Violante do Céu, em partilhar o sofrimento das famílias. Aliás, a ligação ao casal D. Álvaro de Portugal e D. Mariana de Noronha, particularmente a esta última, é evidenciada pela elegia IV, «A la señora D. Mariana de Noroña en la muerte de su hija, la señora D. Maria Luiza Micaela de Noroña». Nesta elegia, Violante do Céu mostra-se não só em solidariedade com o sofrimento da perda, mas, na verdade, como partilhando dessa mesma dor: «El llanto a cada letra, que te escrivo, / Siendo más que lo escrito lo llorado.»<sup>15</sup> A manifestação de pesar tem, portanto, uma dimensão física, do pranto.

Neste texto, a autora estende o elogio da filha à mãe, fazendo uma ponte entre as virtudes de uma e de outra. Assim, a certo ponto refere que «la rosa / Que por ser de tal planta produzida, / Pudiera ser eterna, como hermosa»<sup>16</sup>; pouco depois, acrescenta que «[la esfera humana] llevó para su aumento un rayo tuyo, / Una parte del sol de tu excelencia»<sup>17</sup>.

É interessante, também, perceber que existia alguma dimensão de convívio entre as três senhoras, algo que nem sempre é evidente nos textos de circunstância. Muitas vezes, os textos de pendor social das autoras religiosas não referem qual a forma de convivência entre as mesmas e os seus dedicatários: se é uma convivência real e em pessoa, se é correspondência, ou se simplesmente fazem parte de um círculo social mas sem conhecimento direto. Contudo, os versos que se seguem, utilizando o verbo «ver», sugerem que poderia haver visitas da mãe e da filha à religiosa.

*Yo te confieso (ay Dios!) que cuando via  
En tan tierno verdor tanta excelencia,  
Tal descripción, tal gracia, y bizarría,  
Que quedava temendo aquesta ausencia.*<sup>18</sup>

<sup>14</sup> CÉU, Violante do – *Parnaso lusitano de divinos, e humanos versos*. Lisboa Ocidental: Oficina de Miguel Rodrigues, 1733, tomo I, p. 309.

<sup>15</sup> CÉU, Violante do – *Parnaso lusitano de divinos, e humanos versos*. Lisboa Ocidental: Oficina de Miguel Rodrigues, 1733, tomo I, p. 189.

<sup>16</sup> CÉU, Violante do – *Parnaso lusitano de divinos, e humanos versos*. Lisboa Ocidental: Oficina de Miguel Rodrigues, 1733, tomo I, p. 189.

<sup>17</sup> CÉU, Violante do – *Parnaso lusitano de divinos, e humanos versos*. Lisboa Ocidental: Oficina de Miguel Rodrigues, 1733, tomo I, p. 192.

<sup>18</sup> CÉU, Violante do – *Parnaso lusitano de divinos, e humanos versos*. Lisboa Ocidental: Oficina de Miguel Rodrigues, 1733, tomo I, p. 192.

D. Mariana de Noronha surgira anteriormente em *Rimas Várias*, onde lhe foi dedicada uma canção, «A la S. D. Mariana de Noronha». De acordo com Margarida Vieira Mendes, «D. Mariana de Noronha e Castro (m. 1681), viúva de D. Álvaro de Portugal e descendente do vice-rei D. João de Castro, deu a Violante a pensão de doze mil réis»<sup>19</sup>, o que pressupõe a existência de um vínculo de patrocínio entre as duas mulheres. Nesta canção, Violante do Céu testemunha igualmente, com admiração, a aptidão para a escrita de D. Mariana, bem como o seu conhecimento de italiano:

*Prodigios son divinos  
Las palabras señora de tu boca  
Milagros los escritos de tu mano  
Donde el idioma italiano  
Como en el portugués, almas provoca  
A suspensión muy clara  
Tu ingenio singular, tu letra rara.*<sup>20</sup>

Estas várias composições dão testemunho da existência de uma multiplicidade de vínculos entre Violante do Céu e D. Mariana de Noronha. Em primeiro lugar, existe uma ligação de foro económico, pela relação de mecenato por parte de D. Mariana; depois, existe um vínculo literário, visível nestes últimos versos de Violante sobre as palavras que são prodígios e os escritos que são milagres, e que pressupõe uma admiração que, com toda a probabilidade, seria mútua; finalmente, sugere-se, pelas várias composições de Violante do Céu à família de D. Mariana de Noronha, um forte vínculo afetivo. Com efeito, por essa atenção de Violante do Céu aos acontecimentos familiares de D. Mariana, percebe-se um relacionamento que excede a mera obrigação clientelar. A incidência de vários textos dedicados à figura de D. Maria Luísa, bem como o vocabulário emotivo de que se revestem, fazem entrever uma dimensão pessoal e afetiva, possivelmente, uma amizade.

---

gues, 1733, tomo I, p. 190.

<sup>19</sup> CÉU, Violante do – *Rimas várias* [introdução, notas e fixação do texto de Margarida Vieira Mendes]. Lisboa: Editorial Presença, 1994, pp. 86.

<sup>20</sup> CÉU, Violante do – *Rimas várias* [introdução, notas e fixação do texto de Margarida Vieira Mendes]. Lisboa: Editorial Presença, 1994, pp. 86-89.

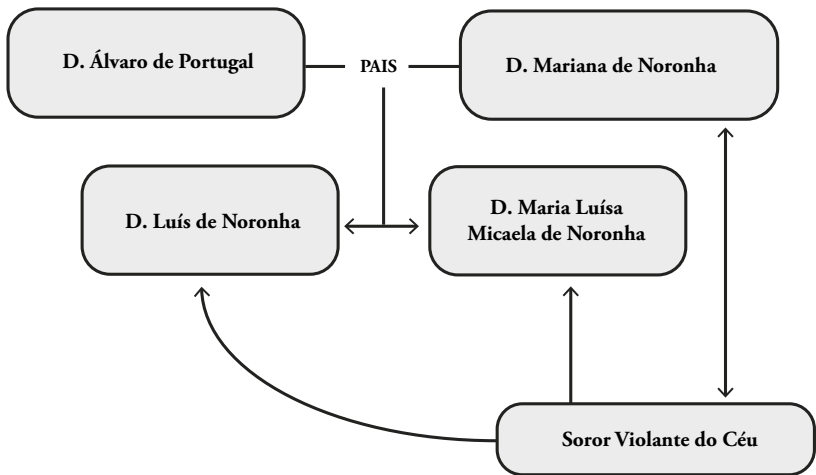


Fig. 5 - Sociograma de Violante do Céu com a família de D. Mariana de Noronha.

Neste microcosmos de sociabilidades, entrelaçam-se vínculos de mecenato e proteção, interesses literários e ligações, numa demonstração da riqueza e ambiguidade sociais que conseguem evidenciar-se nas entrelinhas das composições poéticas de Violante do Céu.

Finalmente, no âmbito das composições de teor fúnebre, merece ainda destaque a epístola III, «À senhora D. Isabel de Castro na morte da Rainha nossa senhora D. Luísa de Gusmão, que faleceu em 27 de fevereiro 1666». A D. Luísa de Gusmão, dedicara Violante do Céu três composições, uma epístola («A la Reina N. S. D. Luiza de Gusmán en la muerte del Rey nuestro señor D. Juan el IV de Portugal de gloriosa memoria en 6 de Noviembre 1656»), uma silva panegírica («A la Reina nuestra Señora D. Luiza, dignissima consorte del Rey nuestro Señor D. Juan el IV quando entregò el gobierno del Reyno a su hijo el Rey D. Alfonso el VI), e uma outra epístola («A la Reina N. S. D. Luiza, quando dejó el gobierno a su hijo El Rey D. Alfonso VI y se retiró en el Convento de Agostinas Descalzas, que ella de nuevo fundó vicino a la Ciudad de Lisboa en 17 de Marzo 1663»), percebendo-se uma afetividade de Violante do Céu pela rainha sobretudo nesta última composição, como fica evidente nos seguintes versos:

*Excelsa Magestad, Reyna gloriosa,  
 Que de una tierra a un Cielo retirada*

*La soledad abraza venturosa:  
[...]  
Escucha de mi amor un justo afecto;  
Pues es efecto justo de amor tanto  
El parabien de un gusto t n perfecto.*<sup>21</sup>

D. Isabel de Castro foi uma das damas da corte que acompanhou D. Luísa de Gusmão quando recolheu ao convento, tendo permanecido em clausura na companhia da rainha. A epístola de Violante do C eu, homenageando a soberana, serve primeiramente como expressão de luto; contudo, funciona também como um reconhecimento a D. Isabel. Esse gesto poético de solidariedade com a dama inicia-se com um reconhecimento da dor sentida por D. Isabel com a perda da sua protetora:

*Se para exagerar meu sentimento  
Tivera,   discret ssima Senhora,  
Um átomo do vosso entendimento:  
Soub reis quanto sente, e quanto chora  
Quem chegou a perder não só Rainha,  
Se não também benigna protetora.*<sup>22</sup>

Porém, este sentimento passa a estender-se   percep o de que a própria D. Isabel deveria possuir especiais qualidades, quando se diz que «quem de divina tanto tinha [...] S  viver com divinos lhe convinha». Assim, o texto torna-se uma homenagem a ambas as senhoras, numa rede de solidariedade feminina que ocupa um espaço régio, cortesão e espiritual.

O conjunto de composi es de temática fúnebre de Violante do C eu revela uma impressionante densidade relacional, onde a expressão poética do luto e da perda adquire uma dimensão social, com a afirma o de afetos e o reforço de vínculos. Neste discurso, Violante do C eu utilizou o pretexto da celebra o da memória dos mortos para fortalecer as redes de sociabilidade com os vivos. Conjugam-se então, nestes textos, um gesto de homenagem, uma fun o devocional e um exercício de representa o social.

---

<sup>21</sup> C EU, Violante do – *Parnaso lusitano de divinos, e humanos versos*. Lisboa Ocidental: Oficina de Miguel Rodrigues, 1733, tomo I, p. 190-200.

<sup>22</sup> C EU, Violante do – *Parnaso lusitano de divinos, e humanos versos*. Lisboa Ocidental: Oficina de Miguel Rodrigues, 1733, tomo I, p. 202.

## 6. Redes conventuais

Uma outra temática dos textos de circunstância que se reveste de um grande interesse para o estudo das redes de sociabilidade é a que diz respeito à celebração dos momentos da vida no mosteiro, como é o caso das profissões e das entradas em mosteiros. Dedicadas a religiosas de uma diversidade de casas conventuais, estas composições fazem parte de um circuito de intercâmbio literário que certamente ultrapassava os limites da clausura, configurando uma verdadeira rede interconventual.

Enquanto, nos textos anteriores, se assistia a uma temática fúnebre e dolorosa, percebe-se, nestas composições, uma finalidade de convivência e de celebração, quase a manifestação de uma identidade coletiva. É de referir ainda que, na sua maior parte, estas composições têm a forma de vilancico, pelo que possivelmente teriam sido elaboradas por Violante do Céu para serem cantadas nas cerimónias de profissão das visadas.

Quanto às casas conventuais referidas nestas composições, surgem as seguintes: Mosteiro da Madre de Deus, «un Convento de S. Baptista», Mosteiro da Rosa, «un Convento de nuestro Padre S. Francisco», Mosteiro de Santa Mónica, Convento de Santa Ana de Lisboa, Convento de Chelas, Convento de Salvador, Convento da Anunciada e Convento de Santo Alberto. Em alguns textos, não é referido o nome do mosteiro, mas apenas o da religiosa. Num caso apenas, não é referido nenhum dos dois: o vilancico «A la profesión de una Religiosa en un Convento de S. Baptista en día de la Purificación de nuestra Señora».

Em alguns casos, Violante do Céu refere as religiosas pelo nome anterior ao convento, nomeadamente D. Leonor de Távora, D. Francisca Henriques, D. Joana de Sousa, D. Laurência de Castro, D. Margarida de Silva, D. Violante Maria, D. Maria de Menezes e D. Francisca de Vilhena, irmã do Marquês de Montalvão. Noutros casos, apenas refere o nome escolhido de religiosa: Beatriz de los Serafines, Madre Francisca del Sacramento, Sor Ana de la Luz, Soror Antónia Maria, Soror Beatriz de San Juan, Soror Blanca del Espíritu Santo, Soror Clara de San Joseph, Soror Rosa Maria, Soror Margarita de la Cruz, Soror Teresa de la Cruz e Madre Inês de Jesus Maria José.

A maior parte destas composições consiste em vilancicos pela profissão de religiosas, geralmente dedicadas individualmente; contudo, um dos vilancicos tem como tema «la entrada de dos hermanas en el Convento de la Rosa en Lisboa» e um outro «la profesión de Soror Clara de S. Joseph, y de Soror Rosa Maria en día de la Purificación de Nuestra Señora». Sobre estas últimas religiosas, não se sabe a ligação entre elas, mas diz o vilancico que

*Clara, y Rosa, que en clausura  
Se criaron encerradas  
Habitando desde niñas  
En una Rosa sagrada.*<sup>23</sup>

Esta quadra sugere que ambas as noviças deram entrada no Mosteiro da Rosa ainda crianças e que aí se criaram. Mais à frente, refere também que «sobre ser hermosas / Tocan organos, y harpas»<sup>24</sup>, num testemunho da aprendizagem musical que os mosteiros proporcionavam às suas residentes.

Quanto às duas irmãs, os seus nomes próprios surgem no vilancico, bem como a referência à rosa que indicia a entrada no Mosteiro de Nossa Senhora do Rosário:

*A la Rosa soberana  
Que de Jericó se nombra,  
Salen a buscar rendidas  
Dos felicísimas rosas.  
[...]  
Juana, y Ana reverentes  
Si a sus plantas se postran,  
Porque en tales rendimientos  
Quieren hallar las victorias.*<sup>25</sup>

Menos comuns do que os textos à profissão de religiosas são os textos que celebram as prioresas. São apenas duas: a canção X, «À Madre D. Maria de Menezes sendo Prioresa do Convento do Salvador de Lisboa», e a silva panegírica IV, «À Madre D. Francisca de Vilhena, irmã do Marquês de Montalvão, vindo da Anunciada de Lisboa a ser Prioresa na Rosa».

A geografia diversa destes mosteiros lisboetas, à época longínquos uns dos outros, torna-se mais próxima por este intercâmbio poético entre as suas religiosas. Estas composições são um testemunho eloquente da existência de contactos entre as religiosas, ultrapassando os muros dos seus mosteiros recorrendo, possivelmente, à correspondência, a visitas em comum, ou mesmo

<sup>23</sup> CÉU, Violante do – *Parnaso lusitano de divinos, e humanos versos*. Lisboa Ocidental: Oficina de Miguel Rodrigues, 1733, tomo II, p. 1087.

<sup>24</sup> CÉU, Violante do – *Parnaso lusitano de divinos, e humanos versos*. Lisboa Ocidental: Oficina de Miguel Rodrigues, 1733, tomo II, p. 1088.

<sup>25</sup> CÉU, Violante do – *Parnaso lusitano de divinos, e humanos versos*. Lisboa Ocidental: Oficina de Miguel Rodrigues, 1733, tomo II, p. 1075.

à partilha da cultura conventual na forma da música (se quisermos partir do pressuposto de que os vilancicos eram oferecidos, ou encomendados, para serem cantados), da literatura e da celebração. A própria mobilidade das religiosas entre mosteiros, como é o caso de D. Francisca de Vilhena, que foi transferida da Anunciada para a Rosa, é registada nesta correspondência poética.

Este conjunto de textos reforça a ideia de que os mosteiros eram pontos de união de uma rede de religiosas que, longe de se isolarem do mundo, tiravam partido desse vínculo para comunicarem entre si. Como se viu nos textos de foro fúnebre, o acontecimento da profissão e da entrada no mosteiro, tal como o momento da morte e do luto, proporcionam motivos para usar a pena e para fazer chegar a voz da religiosa a outras pessoas. Neste caso, fica ainda patente a ideia de uma comunidade conventual, de uma identidade coletiva que se vê cimentada por estas composições integradas em momentos de celebração coletiva. Esta é uma rede exclusivamente feminina, consolidada por laços de afeto, alheia a uma ideia de clausura e de solidão que não corresponde completamente à vivência destas mulheres.

## 7. Intercâmbios literários

Se as temáticas anteriores, relacionadas com o luto e com as celebrações da comunidade conventual, tinham por base muitas vezes o afeto mútuo e a partilha de sentimentos, a temática do intercâmbio literário evidencia antes a esfera do engenho poético e da intelectualidade. Neste conjunto de textos, quase todos dedicados a homens<sup>26</sup>, importa partir de uma ideia do mosteiro como um núcleo de produção, circulação e receção literária.

São nove as composições de temática literária em *Parnaso Lusitano*, dedicadas aos autores e, por vezes, referindo o nome do livro em apreço. Assim é o caso do soneto LXXX, «A um Religioso, que compôs um livro intitulado *Cavalarias do Céu*», do soneto LXXXI, «Ao Autor do livro intitulado *Chorosos Cantos da Paixão de Cristo Senhor nosso*» e do soneto LXXXV, «Ao Doutor Manuel Mendes de Barbuda e Vasconcelos pelo livro que compôs das excelências de Nossa Senhora». Há composições que são dedicadas a autores sem que, contudo, haja uma obra visada, como é o caso, do romance XX, «A un Poeta, que hizo unas obras a lo divino», ou do soneto LXXXII, «A un ingenio arrepentido haciendo cierta poesia a la preparación de la muerte».

Existe uma décima «sobre o livro que mostrou o coletor destas obras à Madre Soror Violante, que ele compôs, e se intitula *Colégio Espiritual da*

---

<sup>26</sup> Neste conjunto, excetua-se apenas o romance XIII, «Para o livro das escravas da Virgem nossa Senhora da Providência em seu Convento de Lisboa».

*Teologia Mística*». Este coletor será D. Leonardo de S. José, coletor das *Rimas várias*, e a décima seguinte é a «resposta do coletor destas obras sobre os mesmos consoantes forçados em louvor do livro da Madre Soror Violante do Céu, que se intitula *Deprecações devotas para quando se ouvir missa*». Nestas duas décimas, presenciamos outro intercâmbio literário, entre D. Leonardo, que envia o seu livro a Violante do Céu, recebendo em troca um outro da autora.

Finalmente, o romance XVIII, encimado por uma décima, «A un Religioso Carmelita descalzo cautivo en Argel por traducir los soliloquios de la Autora de Portugués en Castellano, y enviarse de allá esta», evidencia mais um intercâmbio literário de geografia internacional. Para decifrar a identidade deste poeta, remetido ao anonimato, existem algumas pistas no texto de Violante do Céu. Além das referências ao facto de ser religioso («Padre sois, y como Padre / Tratais los ajenos hijos»), carmelita descalço, e estar preso («las [humildades] de descalzo / Mas también las de cautivo», surge também o nome próprio («Antonio dichoso»).

Infelizmente, estes dados não foram suficientes para chegar à identidade do poeta cativo em Argel. De igual modo, seria necessário mais tempo e uma investigação mais profunda para chegar às identidades dos outros autores da rede de Violante do Céu que se foram observando nesta secção de intercâmbios literários.

Contudo, percebemos, neste conjunto de textos, uma mobilidade da poesia de Violante do Céu e uma confirmação do espaço conventual como um núcleo onde se produz literatura, mas onde também há lugar para a receção e para a circulação de literatura exterior ao convento. A comunidade literária com a qual Violante do Céu troca uma correspondência poética não é exclusivamente feminina, nem exclusivamente religiosa, nem exclusivamente em território português. Existe então um grande dinamismo nestes intercâmbios literários, de forma que os textos atravessam grandes distâncias, ultrapassando a barreira da língua e abrangendo contextos sociais diversos, numa permeabilidade cultural evidente.

## 8. Sermões

A última temática sobre a qual incidirá este artigo é o dos sermões, num grupo de quatro textos de Violante do Céu dedicados a pregadores. Em três destes textos<sup>27</sup>, surge a referência explícita ao Mosteiro da Rosa, depreendendo-se que a autora os terá escutado. Porém, o romance XXII é dedicado «ao

<sup>27</sup> Trata-se do romance XXI e dos sonetos LVI e LXXXIII, todos no tomo I de *Parnaso Lusitano*.

ilustríssimo S. Bispo de Constância Fr. Pedro de S. Agostinho sobre um sermão que fez de S. Francisco, e a Autora leu», o que é demonstrativo, novamente, do mosteiro como espaço de circulação literária e, certamente, de leitura.

Comparando com os textos sobre o mesmo assunto constantes nas *Rimas várias*, é curioso constatar que o universo de Violante do Céu se expande novamente na geografia, com uma canção «ao Padre Frei António de Castro em um sermão do Baptista»<sup>28</sup> e uma outra «ao Padre Prior Frei Dinis de Lencastre por um sermão do Mandato que pregou no Sacramento»<sup>29</sup>. Ou seja, tal como nas composições que incidiam sobre a vida no mosteiro, também aqui se manifesta o cuidado de dar atenção a uma dimensão interconventual, ficando em aberto a questão sobre como chegariam estes sermões ao ouvido de Violante do Céu: se por registo escrito, por testemunho em segunda mão de alguém presente no momento da oratória, ou se simplesmente a sua resposta poética seria encomendada e a autora executaria a tarefa a partir da temática do sermão.

É também interessante perceber a presença de um diálogo que a autora estabelece entre o pregador e ela própria, pedindo perdão pela ousadia do louvor:

*E perdoai a ousadia  
De um entendimento rudo,  
Que compreendendo-vos pouco,  
Intenta louvar-vos muito.*<sup>30</sup>

Este diálogo é particularmente dinâmico na canção «ao Padre Frei Domingos de Santo Tomás por um sermão que fez sobre o caso de Santa Engrácia»:

*Absorta te escuché; mas loca ostento  
tan vana presunción, audaz jactancia,  
que después de escuchar tu entendimiento  
solicito que escuches mi ignorancia;  
advierte a qué distancia  
aspira mi cuidado:  
Pues tras oírte absorto,  
procura con estilo indigno, y corto*

<sup>28</sup> CÉU, Violante do – *Rimas várias* [introdução, notas e fixação do texto de Margarida Vieira Mendes]. Lisboa: Editorial Presença, 1994, p. 84.

<sup>29</sup> CÉU, Violante do – *Rimas várias* [introdução, notas e fixação do texto de Margarida Vieira Mendes]. Lisboa: Editorial Presença, 1994, p. 100.

<sup>30</sup> CÉU, Violante do – *Parnaso lusitano de divinos, e humanos versos*. Lisboa Ocidental: Oficina de Miguel Rodrigues, 1733, tomo I, p. 319.

*que me escuche aplicado*  
*Él que sólo nació para escuchado.*<sup>31</sup>

Num reconhecimento da sua própria ignorância, a autora assume o papel de ouvinte atenta, mas que solicita também ser ouvida. Este diálogo estabelecido pela canção sugere que possivelmente a mesma terá sido enviada a Frei Domingos, ou, como sugerido por Margarida Vieira Mendes, «recitada perante ele»<sup>32</sup>.

Quer recorrendo à audição do sermão quer à sua leitura, este conjunto de textos revela um profundo interesse de Violante do Céu na arte da pregação, integrando-a na prática literária. Aqui, surge então uma dimensão de reflexão espiritual, que alimenta os textos compostos pela autora e que serve de diálogo com os oradores.

## 9. Observações finais

Os textos que se observaram revelam não apenas a devoção de Violante do Céu, mas sobretudo a sua capacidade de utilizar a poesia para uma finalidade social. A autora surge, então, integrada numa multiplicidade de dinâmicas literárias e espirituais, conseguindo projetar a sua escrita em várias dimensões sociais, que por sua vez lhe permitem ultrapassar fronteiras geográficas difíceis de transpor. A poesia de circunstância revela-se, neste caso, um instrumento privilegiado de sociabilidade, permitindo a construção, o reforço e a continuidade de vínculos de naturezas muito diversas.

As composições de temática fúnebre evidenciam uma dimensão panegírica, mas também afetiva, com os falecidos, mas sobretudo com as pessoas que lhes sobrevivem. A afetividade marca igualmente (e especialmente) as composições sobre a vida conventual, onde se notam sinais de amizade e apreço entre mulheres que partilhavam uma mesma casa ou um mesmo estilo de vida. Os intercâmbios poéticos situam Violante do Céu num círculo literário onde existia uma comunicação bilateral, de e para o mosteiro. Por fim, as composições dedicadas a sermões demonstram uma sensibilidade espiritual da autora e a capacidade de entrar em diálogo com os grandes oradores religiosos do seu tempo.

Em conjunto, as várias dimensões da poesia de circunstância de Violante

---

<sup>31</sup> Céu, Violante do – *Rimas várias* [introdução, notas e fixação do texto de Margarida Vieira Mendes]. Lisboa: Editorial Presença, 1994, p. 79.

<sup>32</sup> Céu, Violante do – *Rimas várias* [introdução, notas e fixação do texto de Margarida Vieira Mendes]. Lisboa: Editorial Presença, 1994, p. 79.

do Céu sobre as quais se foi refletindo confirmam que existia uma teia de relações intelectuais e literárias, que se alargavam para lá do Mosteiro da Rosa, estendendo-se a outros conventos, a famílias nobres, a religiosos eminentes, num enquadramento também geográfico, não só com outros mosteiros da cidade de Lisboa, mas ultrapassando também as fronteiras do País, chegando a destinos como Ruão e Argel.

A rede que sobressai em *Parnaso Lusitano* reveste-se, portanto, de uma multiplicidade notável, integrando a sua autora em círculos literários, não exclusivamente femininos ou religiosos; evidenciando o papel do mosteiro como espaço de produção, circulação e receção literária; cimentando relações entre mosteiros, com patronos e com diretores espirituais. Assim, o conjunto de textos de circunstância que se analisou ilustra de forma exemplar a forma como a literatura monástica feminina da Época Moderna portuguesa se moveu numa interseção entre clausura e diálogo, entre recolhimento e projeção pública.

Artigo recebido em 15/11/2025

Artigo aceite para publicação em 02/12/2025

## «NACIENDO MUJER, PARECES DIOSA». O TEATRO DE RELIGIOSAS PORTUGUESAS E O SEU PÚBLICO NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XVIII\*

INÊS DE SÁ

ISTITUTO STORICO ITALO-GERMANICO (FBK-ISIG)

[sa.inesde@gmail.com](mailto:sa.inesde@gmail.com)

<https://doi.org/10.21747/0873-1233/spi32a8>

**RESUMO:** A escrita conventual feminina conheceu destaque e relevância em Portugal, na Época Moderna. De entre todas as tipologias e géneros a que as religiosas se dedicaram, encontram-se também textos teatrais, destinados à representação nos seus conventos. O teatro cumpria uma dupla função: entreter e educar o público de religiosas. Assim, no momento da sua escrita, as autoras tinham de adaptar as tópicos correntes do teatro, do amor e da teologia a um público muito concreto, com o claro propósito de ensinar e doutrinar. Neste artigo, analisa-se de que modo algumas religiosas do século XVIII adaptaram as tópicos do amor à necessidade de transmitirem certas mensagens e modelos femininos ao seu público. Percorrer-se-á o teatro de Joana Teodora de Sousa, recolhida no mosteiro da Rosa de Lisboa, o de Sórora Maria Céu e de Sórora Madalena da Glória, estas últimas religiosas no Mosteiro da Esperança, para ver as modalidades que o amor assumiu na construção dos seus enredos e personagens (masculinas e femininas). Esta análise não só demonstra o claro pendor educacional deste teatro, mas também como a tópica amorosa valorizava e trazia um especial protagonismo às personagens femininas, e exaltava a relação única entre Deus e as religiosas. Estas características percorrem vários destes textos, mas variam de escritora para escritora.

**PALAVRAS-CHAVE:** Teatro; conventos; Portugal; Época moderna.

**ABSTRACT:** Convent writing achieved prominence and importance in Portugal during the Early Modern period. Among the various forms and genres cultivated by nuns there were also theatrical texts intended for performance within their convents. Theatre served a dual purpose: to entertain and to educate a community of religious women. Consequently, at the moment of writing, the authors were required to adapt conventional theatrical, amorous, and theological topoi to a highly specific audience, with the explicit aim of instruction and moral education. This article examines how certain eighteenth-century nuns adapted the *topoi* of love in order to communicate specific messages and female role models to their audience. It explores the theatrical works of Joana Teodora de Sousa, who

lived in seclusion at the Convent of Nossa Senhora da Rosa in Lisbon, as well as those of Soror Maria do Céu and Soror Madalena da Glória, both nuns at the Convent of Nossa Senhora da Esperança. The analysis focuses on the ways in which love functions in the construction of plots and characters, both male and female. This study demonstrates not only the strong didactic orientation of this theatrical production, but also how the amorous *topoi* foregrounded female characters and exalted the unique relationship between God and the religious women. However, while these features recur across several texts, they vary from one author to another.

**KEYWORDS:** Theatre; convents; Portugal; Early modern age.

## 1. A escrita conventual feminina – uma pequena introdução

Nos séculos XVI a XVIII, o número de mosteiros femininos na Península Ibérica aumentou significativamente, e com ele, o número e visibilidade dos escritos conventuais femininos<sup>1</sup>. Várias são as razões que explicam este fenómeno, entre elas o contexto pós-Trento, a revalorização da educação das mulheres, a redefinição do papel das ordens religiosas femininas, o avanço da alfabetização e a generalização da imprensa<sup>2</sup>.

Foi fundamental, nesta projeção feminina na sociedade, o modelo de Santa Teresa de Jesus, mulher que se destacara pela escrita e pela edição do seu *Libro de la Vida*. A sua canonização, em 1622, reforçou e validou o exercício da escrita como um caminho válido de santificação e devoção a Deus, particularmente nas mulheres<sup>3</sup>. Como afirmou Martos Pérez, Teresa de Jesus foi um verdadeiro «*modelo social de escritora*»<sup>4</sup>, imitado e seguido por várias outras mulheres escritoras, sobretudo dentro do âmbito conventual.

Por outro lado, a exaltação e importância dos Santos como modelos exemplares, reforçadas no Concílio de Trento, criaram, como refere Isabelle

<sup>1</sup> ROMERO-DÍAZ, Nieves; VOLLENDORF, Lisa – *Feliciana Enríquez de Guzmán, Ana Caro Mallén, and Sor Marcela de San Félix: Women playwrights of early modern Spain*. Toronto: Iter Press; Tempe: Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2016, p. 3, 5; MARTOS PÉREZ, María D. – Mujeres escritoras y conciencia creadora en la primera Edad Moderna. In ALEGRE CARVAJAL, Esther – *El mundo cultural y artístico de las mujeres en la edad moderna (s. XVI)*. Logroño: Ayuntamiento de Logroño; Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2021, p. 124.

<sup>2</sup> ANASTÁCIO, Vanda – Entre las rejas y sin profesar. (Reflexiones sobre algunos aspectos de la cultura femenina en el ámbito conventual.). In BARANDA, Nieves; MARÍN PINA, María Carmen – *Letras en la celda: Cultura escrita de los conventos femeninos en la España moderna*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2014, p. 92; MARTOS PÉREZ, María D. – Mujeres escritoras y conciencia creadora. Art. Cit. p. 124-125.

<sup>3</sup> LEWANDOWSKA, Julia – *Escritoras monjas: autoridad y autoría en la escritura conventual femenina de los Siglos de Oro* [Livro eletrónico]. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2019, cap. 2.

<sup>4</sup> MARTOS PÉREZ, María D. – Mujeres escritoras y conciencia creadora en la primera Edad Moderna. Art. Cit. p. 125.

Poutrin, uma quase competição de santidade entre conventos, na busca da irmã mais santa e mais penitente<sup>5</sup>. Assim, sob o preceito de ascese e como prova de devoção, as mulheres, e em particular as religiosas, ganharam uma maior liberdade para escreverem, assinarem e publicarem os seus escritos religiosos.

O convento era o espaço ideal para tal prática. A escrita fazia parte da vida do mosteiro, fosse para textos logísticos (livros de despesa, de recibo, de compras, etc), exercícios espirituais ou textos educativos para as religiosas e noviças. Ao longo destes séculos, multiplicaram-se os escritos de vidas, cartas, poemas, teatros, músicas, memórias, histórias de conventos, inventários, etc.<sup>6</sup>.

Os textos das religiosas não eram lidos apenas dentro do convento<sup>7</sup>. Várias religiosas eram conhecidas nos círculos literários da época e algumas enviavam frequentemente textos para certames poéticos (de que se destaca Violante do Céu, que arrebatava quase todos os prémios dos certames a que concorria). Manuscritos dos seus textos circulavam fora dos conventos, ganhando fama inclusive antes de serem publicados<sup>8</sup>. Esta divulgação era muitas vezes apoiada e sustentada por redes de mulheres, tanto do mesmo convento, como de ordens e instituições diferentes. Várias mulheres patrocinaram e fizeram pressão para a circulação destes textos, manuscritos ou impressos<sup>9</sup>.

Não foi por acaso, como referiu Isabel Morujão, que «os primeiros sinais consistentes da visibilidade editorial feminina emergiram de sede monástica»<sup>10</sup>. A base de dados BIESES, que compila vários textos literários e notícias da produção escrita de mulheres em castelhano desde a Idade Média a 1800, registava, em 2014, um quase 70% de obras escritas por monjas. Anastácio afirmou que 40% das escritoras conhecidas nascidas em território português

<sup>5</sup> POUTRIN, Isabelle – Autobiographies. In BARANDA, Nieves; CRUZ, Anne J. – *The Routledge Research Companion to Early Modern Spanish Women Writers*. London [etc.]: Routledge, 2018, p. 65.

<sup>6</sup> BARANDA, Nieves; MARÍN PINA, María Carmen – El universo de la escritura conventual femenina: deslindes y perspectivas. In BARANDA, Nieves; MARÍN PINA, María Carmen – *Letras en la celda: Cultura escrita de los conventos femeninos en la España moderna*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2014, p. 11-12.

<sup>7</sup> Sobre esta matéria, ver MORUJÃO, Isabel – Por trás da grade. Poesia conventual feminina em Portugal (sécs. XVI-XVIII). Lisboa: Imprensa nacional-Casa da Moeda, 2013.

<sup>8</sup> Sobre o teatro entre e fora muros ver WILLIAMSEN, Amy R. – Women Playwrights. In BARANDA, Nieves; CRUZ, Anne J. – *The Routledge Research Companion to Early Modern Spanish Women Writers*. London [etc.]: Routledge, 2018, p. 187–200; sobre a raridade da publicação de textos conventuais ver LEWANDOWSKA, Julia – *Escritoras monjas*, Ob. Cit., cap. 3.

<sup>9</sup> Para as redes sociais que envolveram as obras de Madalena de Glória e Maria do Céu ver REIS, Ana Luísa Pêgo – *A literatura monástica feminina no circuito editorial: Paratextos e redes*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2023. Tese de doutoramento.

<sup>10</sup> MORUJÃO, Isabel – «Metidas nesta Arca de Noé»: o Diálogo como estratégia na historiografia monástica feminina da Idade Moderna. In BARANDA, Nieves; MARÍN PINA, María Carmen – *Letras en la celda: Cultura escrita de los conventos femeninos en la España moderna*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2014, p. 327.

entre 1500 e 1800 seriam freiras<sup>11</sup>. Assim, como referiram Nieves Baranda e Maria Carmen Pina: «La escritora típica de la Edad Moderna española fue una monja»<sup>12</sup>.

No entanto, esta escrita era regulada e controlada por abadessas e mestras de noviças, e os textos que saíssem dos conventos dificilmente o fariam sem prévia licença interna e sem a intermediação de uma figura masculina, fosse esta o confessor ou um editor.<sup>13</sup> O convento era um espaço de produção cultural, mas tal não significava que fosse um espaço de completa liberdade criativa.

## 2. O teatro nos Conventos Femininos

Entre vidas, cartas e poemas, também a escrita de textos teatrais ganhou uma certa popularidade dentro dos conventos. Como muita dessa produção, eles tinham uma dupla função: educar e divertir<sup>14</sup>.

O teatro fez parte da vida conventual (embora a sua extensão seja ainda difícil de aferir) e era geralmente atuado pelas próprias religiosas para um público de mulheres, as monjas e noviças. No entanto, há notícias de algumas representações teatrais, nomeadamente em Madrid, para um público mais diverso, como confessores, familiares ou membros de uma confraria<sup>15</sup>. Esta possibilidade de existir um público extramuros poderia permitir uma maior visibilidade dos textos e a sua divulgação<sup>16</sup>. Não se conhecem, porém, notícias semelhantes relativas a conventos portugueses. É importante, desde já, referir que nem todo o teatro conventual era escrito pelas religiosas do próprio convento, mas focar-nos-emos apenas no que foi escrito pelas religiosas.

<sup>11</sup> ANASTÁCIO, Vanda – Entre las rejas y sin profesar. Art. Cit. p. 92-93.

<sup>12</sup> BARANDA, Nieves; MARÍN PINA, María Carmen – El universo de la escritura conventual femenina. Art. Cit. p. 11. Entenda-se que o termo “espanhola” abrange mais do que é os limites geográficos atuais espanhóis, e engloba também mulheres de Portugal e do mundo ibero-americano.

<sup>13</sup> MORUJÃO, Isabel – Livros e leituras na clausura feminina de Setecentos. *Revista da Faculdade de Letras: Línguas e Literaturas*. 19 (2002), p. 116; ALARCÓN ROMÁN, María del Carmen – Convent Theater. In BARANDA, Nieves; CRUZ, Anne J. – *The Routledge Research Companion to Early Modern Spanish Women Writers*. London [etc.]: Routledge, 2018, p. 106.

<sup>14</sup> FERRER VALLS, Teresa – La «Fábula de Dafne» de Lupericio Leonardo de Argensola: educando a la mujer desde la ficción teatral. *Anuario calderoniano*. 15 (2022), p. 152; ROMERO-DÍAZ, Nieves; VOLLENDORF, Lisa – *Feliciana Enriquez de Guzmán, Ana Caro Mallén, and Sor Marcela de San Félix*. Ob. Cit. p. 12.

<sup>15</sup> Sobre a presença de um público mais amplo em representações teatrais de espaços conventuais femininos ver: ALARCÓN ROMÁN, María del Carmen – Convent Theater. Art. Cit. p. 108; FERRER VALLS, Teresa – La «Fábula de Dafne» de Lupericio Leonardo de Argensola. Art. Cit.

<sup>16</sup> Para uma boa introdução ao estudo e historiografia do teatro conventual ver ALARCÓN ROMÁN, María del Carmen – Convent Theater. Art. Cit.; também Romero-Díaz e Vollandorf, *Feliciana Enriquez de Guzmán, Ana Caro Mallén, and Sor Marcela de San Félix*. Ob. Cit. p. 3 – 25. Sobre as fronteiras ambíguas do mundo conventual: BARANDA, Nieves; MARÍN PINA, María Carmen – El universo de la escritura conventual femenina. Art. Cit. p. 11-12.

Os géneros teatrais mais representados nos conventos seriam peças de um só ato, como autos ou colóquios, e teatros breves como loas, precisamente pela sua vertente educativa e teológica<sup>17</sup>. O teatro conventual ibérico tratava sobretudo da história da redenção da humanidade, das tentações do mundo e da busca do amor Divino. A trama era geralmente contada através de alegorias, esquema popularizado em Portugal através do modelo dos autos sacramentais de Calderón la Barca. Era comum o uso de convenções do teatro “profano” da época, como as tramas de amor e desamor de damas e galás, ajustando essas tópicas à mensagem religiosa do texto teatral<sup>18</sup>.

A alegoria nestes textos dramáticos era fundamental, tanto como recurso lúdico como educacional<sup>19</sup>. A alegoria permitia, como afirmaram Nieves Baranda e Carmen Marín Pina, recorrer «a imágenes cercanas» para ilustrar o caminho a Deus e a luta da humanidade contra as tentações do mundo terreno<sup>20</sup>. Esta vertente educacional, tanto do teatro, como da alegoria, é clara nas licenças do Triunfo do Rosário, de Soror Maria do Céu, um conjunto de autos de que trataremos também neste artigo:

*He esta obra tão divertida, como útil para todos, pois atrahidos, e recreados com o suave cheiro de tão excelentes flores, (...) poderão alcançar o glorioso triunfo (...) com que a todos persuade o seguimento mais fervoroso da devoção do Rosário da Mãe de Deus (...), a tão útil, como agradável<sup>21</sup>.*

Em Portugal, muitos destes textos foram escritos em castelhano, já que os modelos teatrais espanhóis se popularizam na cultura portuguesa, sobretudo durante o período de monarquia dual, e os conventos não foram exceção<sup>22</sup>.

As mulheres não só escreviam os textos, como eram também atrizes, dirigiam, organizavam o cenário, a música, .... Tal permitia um contacto mais cativante e concreto com a doutrina e o mundo divino, representado diante dos

<sup>17</sup> ROMERO-DÍAZ, Nieves; VOLLENDORF, Lisa – *Feliciana Enriquez de Guzmán, Ana Caro Mallén, and Sor Marcela de San Félix*. Ob. Cit. p. 13.

<sup>18</sup> ARELLANO, Ignacio – *Autos sacramentales del Siglo de Oro*. [Livro eletrónico]. Madrid: Cátedra, 2018, introducción. CÉU, Soror Maria Do; HATHERLY, Ana – *Triunfo do Rosário*. Repartido em Cinco Autos. Lisboa: Químera, 1992, p. 20-25.

<sup>19</sup> AUGUSTO, Sara – *A alegoria na ficção romanesca do Maneirismo e do Barroco*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011, p. 20.

<sup>20</sup> BARANDA, Nieves; MARÍN PINA, María Carmen – El universo de la escritura conventual femenina. Art. Cit. p. 11-12; ARELLANO, Ignacio – *Historia del teatro español del siglo XVII*. Madrid: Cátedra, 1995, p. 692.

<sup>21</sup> Padre M. Fr. António Felgueiras nas licenças do Santo Ofício de CÉU, Maria do – *Triunfo do Rosário*. Lisboa Ocidental: Oficina de Miguel Manescal da Costa, 1740.

<sup>22</sup> SOUSA, José Pedro – *A arte e o ofício do teatro em Portugal no século XVII*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2018. Tese de doutoramento, p. 34.

seus olhos ou incorporado por elas mesmas através do papel de atriz, tanto as figuras divinas, como as personagens do mundo e do engano<sup>23</sup>.

Muito está ainda por estudar sobre o teatro conventual. Como referiu Alarcón Román, é necessário entender que este teatro não era uniforme. Os estudos comparativos são fundamentais para se poder entender as variações no teatro conventual no tempo, entre conventos e ordens, no espaço, género, influências literárias, relações textuais, etc.<sup>24</sup>. Procuramos dar o nosso pequeno contributo para tal, analisando como três mulheres portuguesas adaptaram o seu texto teatral ao seu público e tentando entender que aspetos dos seus textos nos podem ajudar a compreender quem era este público e como era por elas perspectivado. Referimo-nos a Joana Teodora de Sousa, Sórora Madalena da Glória e Sórora Maria do Céu.

Sendo sobretudo para consumo interno do mosteiro, a maioria dos textos teatrais escritos por mulheres dentro do convento não eram publicados, nem mesmo assinados. Muitos não chegaram aos nossos dias, outros estarão ainda por descobrir nos arquivos e bibliotecas portuguesas<sup>25</sup>. Este aspeto realça a singularidade das mulheres que abordaremos, já que todas elas foram publicadas no seu tempo. A razão de o terem sido estará talvez na cronologia tardia destas autoras comparada com outros nomes conhecidos, como Sórora Marcela Félix, em Espanha. No início do século XVIII, a publicação de textos de religiosas estava mais normalizada<sup>26</sup>. Ademais, Maria do Céu e Madalena da Glória já tinham fama pelas suas obras, particularmente as suas novelas alegóricas, que também foram publicadas. Sobre Joana Teodora de Sousa, trataremos a seu tempo.

### 3. O texto, o contexto e o público

Alguns autores identificaram certas tendências, particularidades e tópicos recorrentes nos escritos de mulheres, que podem ser entendidos pela sua condição feminina: o recurso à retórica de humildade e à ironia, a preferência por textos de carácter biográfico ou, no caso específico do teatro, um maior protagonismo das personagens femininas em relação aos textos de autoria

<sup>23</sup> ALARCÓN ROMÁN, María del Carmen – Convent Theater. Art. Cit. p. 107; HEGSTROM, Valerie – El convento como espacio escénico. In BARANDA, Nieves; MARÍN PINA, María Carmen – *Letras en la celda: Cultura escrita de los conventos femeninos en la España moderna*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2014, p. 373.

<sup>24</sup> ALARCÓN ROMÁN, María del Carmen – Convent Theater. Art. Cit. p. 108-109.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 103.

<sup>26</sup> Sobre a evolução da impressão dos escritos de religiosas ver: REIS, Ana Luísa Pêgo - *A literatura monástica feminina no circuito editorial*. Ob. Cit.

masculina<sup>27</sup>. No entanto, estas especificidades não advêm do género feminino *per se*, mas do contexto social das autoras, no seu espaço e tempo. Como defende Lewandowska, a mulher religiosa escreve sob uma «doble marginalización, por ser mujer y religiosa»<sup>28</sup>, o que automaticamente condiciona as tópicas, os géneros e recursos que usava na sua escrita.

Assim, o contexto da escritora ajuda-nos a entender a razão do uso de certas temáticas ou a escolha de certas tópicas. Por sua vez, o texto também pode ser útil para se entender melhor o contexto de quem o escreveu. Por exemplo, é através deste recurso que Ana Hatherly e Sara Augusto puderam concluir que no Convento da Esperança em Lisboa entrariam e ler-se-iam novelas pastoris e de cavalaria. As obras das religiosas do convento da Esperança, onde Madalena da Glória e Maria do Céu eram professoras desde adolescentes, estão repletos de tópicas características da literatura de corte, pelo que estas mulheres teriam de estar bem familiarizadas com elas, para as usarem na sua escrita<sup>29</sup>.

O estudo de um texto teatral apresenta certas especificidades que é importante mencionar. Lewandowska defendeu que a escrita no convento permitia «*el acceso a las perspectivas que estas mujeres tenían sobre la vida, la espiritualidad e la feminidad*»<sup>30</sup>. O objetivo deste artigo não é averiguar as perspetivas ou sentimentos destas mulheres, já que é fácil cair numa análise errada e assumir que as falas das personagens refletem a opinião das autoras. Devemos, sim, atentar no como, ou seja, como estas mulheres escolheram representar estes tópicos e perspetivas, que aspetos quiseram realçar e como o fizeram, e porquê o fizeram.

É preciso, portanto, entender o texto nas suas duas dimensões, “la individual y la social”<sup>31</sup>, como explica Lewandowska. Ou quiçá nas suas três ou quatro dimensões, no caso do teatro: além da dimensão social e individual da escritora, é importante refletir sobre a dimensão pública do teatro e a dimensão social do seu público.

---

<sup>27</sup> Sobre estes aspetos na escrita feminina ver LEWANDOWSKA, Julia – *Escritoras monjas*. Ob. Cit. cap. 1-2. Sobre as particularidades do teatro feminino ver ALARCÓN ROMÁN, María del Carmen – *Convent Theater*. Art. Cit. p. 107; MARTOS PÉREZ, María D. – *Mujeres escritoras y conciencia creadora en la primera Edad Moderna*. Art. Cit.; TACÓN GARCÍA, Antía – *Las escritoras portuguesas de la comedia nueva: De Ángela de Acevedo a Joana Teodora de Sousa*. In *JORNADAS DE TEATRO CLÁSICO*, XLIV, Almagro, 2021 – *El siglo de Oro ibérico. Portugal y el teatro clásico español*. [Cuenca]: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, p. 198; WILLIAMSEN, Amy R. – *Women Playwrights*. Art. Cit. p. 189, 192.

<sup>28</sup> LEWANDOWSKA, Julia – *Escritoras monjas*. Ob. Cit. cap. 4.

<sup>29</sup> AUGUSTO, Sara – *A alegoria na ficção romanesca*. Ob. Cit. p. 360, 461; CÉU, Sórora Maria do; HATHERLY, Ana – *A Preciosa de Sórora Maria do Céu: edição atualizada do Códice 3773 da Biblioteca Nacional, precedida dum estudo histórico*. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1990, XII.

<sup>30</sup> LEWANDOWSKA, Julia – *Escritoras monjas*. Ob. Cit. introducción.

<sup>31</sup> *Ibidem*, cap. 2.

O texto teatral é um texto intrinsecamente escrito para um público previamente pensado. No momento da escrita, cada religiosa sempre teria o seu público em mente, mesmo que imaginário, e o seu principal objetivo seria movê-lo e impressioná-lo, fosse através do riso, do drama, da música, etc. No caso das peças que aqui abordaremos, o principal objetivo seria mover através da representação do amor a Deus, da personificação das lutas contra o mundo terreno e da transmissão de modelos exemplares através das suas personagens.

Tendo como público primordial o público feminino, muitos destes textos eram pensados e adaptados para serem representados para mulheres religiosas, movendo-as no sentido do seu aperfeiçoamento e da sua devoção. Esta adequação ao auditório em causa podia realizar-se através de vários recursos. Arenal e Sabàt de Rivers estudaram o caso da famosa Sórora Marcela de San Félix, filha de Lope de Vega. Nos seus colóquios, parece haver uma aproximação da personagem da Alma à imagem feminina, com quem o seu público se poderia identificar. As personagens alegóricas dos vícios eram, sobretudo, masculinas (Mundo, *Engaño*, *Apetito*), enquanto as virtudes eram femininas (Alma, Obediência, Pobreza)<sup>32</sup>.

Este artigo explora como estas características estão presentes nos teatros de Joana Teodora de Sousa, Sórora Madalena da Glória e Sórora Maria do Céu e os recursos utilizados para transmitir essa mensagem de aperfeiçoamento e devoção.

#### 4. Joana Teodora de Sousa e a sua comédia a Belisa

O *colofon* da sua única peça impressa, *El gran prodigio de España, y lealtad de un Amigo*, apresenta a informação mais detalhada sobre a vida de Joana Teodora de Sousa de seu tempo. Recolhida no Convento da Rosa<sup>33</sup>, em Lisboa, o seu nome não se encontra em nenhum documento do mosteiro. De sua autoria, só conhecemos mais um poema, escrito em honra da arquiduquesa Maria Teresa de Áustria<sup>34</sup>. No entanto, outros aspetos do *colofon* permitiram a Antía

<sup>32</sup> SAN FÉLIX, Marcela de; ARENAL, Electa; SABÀT DE RIVERS, Georgina – *Obra completa: coloquios espirituales, loas y otros poemas*. [Em linha] Barcelona: PPU, 1988. [Consult. 1 set. 2025]. Disponível em WWW:<URL: [https://www.intratext.com/IXT/ESL0014/\\_INDEX.HTM](https://www.intratext.com/IXT/ESL0014/_INDEX.HTM)>, cap. 2.

<sup>33</sup> Convento dominicano que acolhia sobretudo mulheres da alta aristocracia e seria de grandes dimensões. No plano cultural, ficou conhecido sobretudo por ter sido a casa de sórora Violante do Céu. A vida e sociabilidade desta recolhida constitui a prova de que o mosteiro da Rosa não vivia fechado sobre si mesmo e permitia às suas religiosas algum contacto com os círculos culturais e literários da época. *História dos mosteiros, conventos e casas religiosas de Lisboa, na qual se dá notícia da fundação e fundadores das instituições religiosas, igrejas, capelas e irmandades desta cidade*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 1950, p. 315; TACÓN GARCÍA, Antía – Nuevas hipótesis sobre una escritora casi desconocida: Joana Teodora de Sousa. *eHumanista: Journal of Iberian Studies*. 45 (2020), p. 6.

<sup>34</sup> Incluído na obra CUNHA, Frei Francisco da – *Oração académica, panegírica, histórica, encomiástica, profano-*

Tacón desvendar um pouco mais sobre a autora, através da vida de Ângela da Luz, a mulher que deu à imprensa a obra teatral. Ângela da Luz professou no mosteiro da Rosa em 1709 e morreu em 1766. Enquanto irmã do mosteiro, foi protetora da Irmandade do Santíssimo Sacramento. Foi na lista de Irmãs Seculares protetoras desta irmandade que Antía Tacón identificou o nome de «*Joanna Teodora*», possivelmente a mesma que escreveu a comédia.

Um outro elemento que nos pode fornecer mais informação sobre a comédia e sobre Joana Teodora de Sousa é a gravura que acompanha o *cólofon*. Esta mesma gravura encontra-se numa obra impressa em Lisboa em 1754<sup>35</sup>, na oficina de Pedro Ferreira, que exerceu atividade entre 1719 a 1769<sup>36</sup>, tendo saído da sua oficina catorze livros de outras religiosas<sup>37</sup>. Não é, portanto, improvável que a comédia de Joana Teodora de Sousa tenha sido impressa nesta oficina.

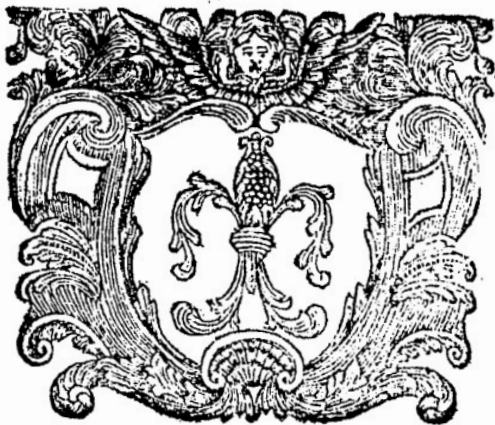


Figura 1 –*Christiados ou Vida de Cristo*. Exemplar da Biblioteca Nacional de Portugal, exemplar em Microfilme, cota F. 5105

---

-sacra. *Que pelos felices sucessos, e vitoriosas armas da Augustíssima, e Sereníssima Rainha da Hungria, e Bohemia*. Lisboa: Oficina Alvarense, 1743. Este volume inclui também um poema de Sórora Maria do Céu.

<sup>35</sup> SOUSA, Fernando Joaquim de – *Christiados ou Vida de Cristo*. Lisboa: na Oficina de Pedro Ferreira, Impressor da Augustíssima Rainha N. Senhora, 1754.

<sup>36</sup> GAMA, Ângela - *Livreiros, editores e impressores em Lisboa no séc. XVIII*. Coimbra, 1967, p. 33.

<sup>37</sup> REIS, Ana Luísa Pêgo - *A literatura monástica feminina no circuito editorial*, Ob. Cit. p. 54-55.

**A**gora D. Joanna Theodora de Souza, recolhida no mosteiro da Rosa de Lisboa, a qual protesta que qualquer termo, ou palavra que proffia fazerse reparavel nesta obra, sómente uza della para ornato da Poesia, sem querer fugir dos ajustados dictames da Santa Madre Igreja, a cuja correção a sobmete, e foggeita.

Dada à imprensa pela Madre Angela da Luz Religioza no mesmo mosteiro.



Figura 2 – SOUSA, Joana Teodora – *El Gran Prodigio de España, y lealtad de un Amigo*. Exemplar da Biblioteca de Menéndez Pelayo. cota 30778, digitalizado e disponível online na Biblioteca Virtual Miguel Cervantes.

Tudo indica, portanto, que Joana Teodora de Sousa viveu durante o século XVIII, recolhida no Convento da Rosa. As razões do seu recolhimento permanecem um mistério, já que muitas eram as razões para se viver, então, recolhida num mosteiro: viuvez, ausência do marido em viagem longa, quebra da honra e do recato devido, dificuldade em casar, políticas familiares, etc. Por outro lado, o recolhimento permitia uma maior liberdade e a manutenção de um certo nível de vida em relação ao quotidiano das professoras. No entanto, esperava-se na mesma das recolhidas um comportamento recatado, baseado na contenção e na devoção. Vanda Anastácio realçou que os escritos das mulheres recolhidas espelhavam essa realidade de dedicação à vida e à escrita espiritual<sup>38</sup>.

Sobre a representação desta comédia, é difícil saber se e quando foi representada. No entanto, dada a relação de Joana Teodora de Sousa e Ângela da Luz com a referida Irmandade, é provável que tenha sido pensada para uma das suas festas, como já apontou Antía Tacón<sup>39</sup>. Possivelmente, pode ter sido

<sup>38</sup> Sobre a produção escrita e a vida de mulheres recolhidas, ver ANASTÁCIO, Vanda – Entre las rejas y sin profesar. Art. Cit.

<sup>39</sup> Para uma descrição detalhada dos mistérios e indícios em torno da vida de Joana Teodora de Sousa, ver TACÓN GARCÍA, Antía – Nuevas hipótesis sobre una escritora casi desconocida. Art. Cit.

representada em 1741, a propósito da canonização de São Pedro Telmo, santo sobre quem versa a comédia. Violante do Céu, religiosa do mesmo convento, escreveu vários poemas em celebração da canonização de novos santos, pelo que a temática não seria de estranhar, sobretudo em contexto religioso e num género que se inseria em circunstâncias festivas. Nesse caso, o público da sua comédia poderia não ser apenas constituído pelas suas companheiras de convento, mas também por seculares que participavam nas festas da irmandade.

Apesar do pouco que sabemos sobre Joana Teodora de Sousa, ela permanece como uma das poucas mulheres no mundo ibero-americano dos sécs. XVI a XVIII a ver o seu teatro publicado. Uma raridade, e um contraste com o mistério da sua vida. Foi publicado, talvez, por ter sido escrito numa altura em que a publicação de peças de teatro de autoria feminina seria, em Portugal, mais aceitável, após a edição do *Triunfo do Rosário*, de Soror Maria do Céu, por Miguel Manescal da Costa, em 1740. Ou, talvez, pela forte vontade e patrocínio da irmã Ângela da Luz.

Sem mais informação da vida de Joana Teodora de Sousa e da representação da sua comédia, pode o texto teatral ajudar-nos a entender alguns aspetos das intenções e vontades da escritora.

*El gran prodigio de España, y lealtad de un amigo* é uma comédia de santos, textos que tratam geralmente da vida, santificação, redenção e ascensão de um santo. Estas comédias tinham uma tripla função: exaltavam e celebravam a figura de determinado santo, transmitiam um modelo e exemplo de devoção ao seu público e divertiam através de tramas e desencontros amorosos típicos das comédias de damas e galãs<sup>40</sup>. A opção de escrever um género mais “profano” dentro de um convento e a sua impressão pode ser justificada tanto pelo carácter de recolhida de Joana Teodora de Sousa, como por se tratar de um texto afeto às festas de uma Irmandade.

Esta comédia trata da vida de São Pedro Gonçalves Telmo, santo dominicano, popular na Galiza e em Portugal<sup>41</sup>. No primeiro ato da comédia, Pedro é nomeado deão pelo papa. Seduzido pelo Demónio, Pedro deixa-se tentar pelos luxos, vanidades e celebrações que advieram da sua nomeação. No entanto, o seu desvario é curto, já que rapidamente se arrepende. Pedro reconhece o seu erro, confessa-se e pede perdão a Deus:

<sup>40</sup> IÑIGO SILVA, Andrés – La censura a la comedia novohispana El pregonero de deos y patriarca de los pobres (1684), de Francisco de Acevedo a la luz de la polémica sobre la licitud del teatro en el siglo XVII. In VÉLEZ SAINZ, Julio; WERDER AVILÉS, Mélanie; MONCAYOLA SANTOS, Elena María – *El tinglado de la antigua farsa: corrientes actuales de estudio del teatro clásico hispano*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2021, p. 432-435.

<sup>41</sup> TACÓN GARCÍA, Antía –Las escritoras portuguesas de la comedia nueva. Art. Cit. p. 201.

*Ya conozco, mi Dios, mi ciego error  
(...) mis culpas olvidad sin castigarlas,  
y mi flaqueza hoy mueva a perdonarlas*<sup>42</sup>.

Através da personagem Pedro, é reforçada a mensagem da importância da confissão e do arrependimento para alcançar o perdão de Deus. Nas palavras de Pedro:

*Pues al mismo que os ofende;  
si implora vuestra piedad,  
volvéis a vuestra amistad (...).  
Es tanto vuestro amor  
que, aunque son tantas las culpas,  
vos mismo dais las disculpas*<sup>43</sup>.

Apesar da ênfase na ideia da confissão como meio da salvação em oposição à predestinação, Joana Teodora de Sousa teve o cuidado em realçar que este arrependimento deveria ser sincero. Um arrependimento que não esperava o perdão de Deus, como escrevera Teresa de Jesus: «esas cosas no pueden ser nuestras, sino el pedir y el desear nos haga esta merced»<sup>44</sup>. Assim, quando a personagem do Demonio argumenta que o choro de Pedro é inútil «porque Dios previene / de cada uno la suerte», Pedro argumenta que

*Aunque yo no alcanzara  
de mis culpas el perdón,  
sólo al ver mi perdición  
siempre mis yerros llorara*<sup>45</sup>.

Um aspeto curioso desta comédia é que a história da expiação e penitência não é exclusiva da personagem São Pedro. Inclusive, a redenção do santo acontece no final do primeiro ato. À exceção da cena habitual da ascensão do

<sup>42</sup> SOUSA, Joana Teodora – *El Gran Prodigio de España, y lealtad de un Amigo*. [S.l.: S.n.], [17?], p. 9. É importante mencionar duas contribuições importantes para o estudo desta comédia, além dos já citados estudos de Antía Tacón: HALLING, Anna-Lisa – *El gran prodigio de España: Joanna Theodora de Souza's Performative Convent Comedia. Cosmic Wit: Essays in Honor of Edward H. Friedman*. Delaware: Juan de la Cuesta, 2021. 170-181; SOUSA, Joana Teodora de; TORRES MARTÍN, Verónica – *El gran prodigio de España, y lealtad de un amigo*. Barcelona: Edicions Universitat Barcelona, 2021.

<sup>43</sup> SOUSA, Joana Teodora – *El Gran Prodigio de España* [17?]. Ed. Cit. p. 14.

<sup>44</sup> JESÚS, Teresa De – *Conceptos del amor de Dios*. Bruselas: Roger Velpio, y Huberto Antonio, 1611, p. 73.

<sup>45</sup> SOUSA, Joana Teodora – *El Gran Prodigio de España* [17?]. Ed. Cit. p. 15.

santo aos céus no final da comédia, a sua presença no segundo e terceiro atos é mais acessória. Assim, a partir do segundo ato, é uma personagem feminina que assume a dimensão do arrependimento e devoção a Deus: Belisa.

Belisa é uma dama, órfã desde pequena. Desamparada, sem pais, e mediante as insistências de Lidoro, acaba por lhe entregar a sua «joya»<sup>46</sup>, ou seja, a sua virgindade, e prometer-lhe o seu amor. No entanto, um dia, quando Belisa vai caçar<sup>47</sup>, o seu olhar recai em Pedro e apaixonou-se perdidamente por ele:

*Belisa. (...) Pues tan varia,  
tan inconstante, tan loca  
al tiempo mismo, que me ama  
Lidoro, le deajo, y soy  
de otro objecto enamorada*<sup>48</sup>.

A trama complica-se quando Laurindo, amigo de Lidoro, se apaixonou, por sua vez, por Belisa. Lidoro, embora ainda apaixonado, desiste do amor de Belisa por amizade ao seu amigo. Lidoro comunica a sua decisão a Belisa, que não reage bem. Lidoro abandonou-a sem honra, algo que, para uma dama, era como deixá-la morta. Assim, simbolicamente, no fim da troca de palavras entre Belisa e Lidoro, o galá dispara contra ela com uma escopeta, deixando-a desmaiada. Este recurso cénico não advém da necessidade de adicionar ação à trama, mas deve ser sobretudo interpretada como um ato simbólico da desonra de Belisa.

Sem honra e, portanto, sem vida, Belisa busca a sua vingança, planeando acabar com a vida de Lidoro:

*No es mucho ser homicida  
de su muerte con rigor,  
si me ha quitado el honor,  
que vale más que una vida*<sup>49</sup>.

Belisa, sem a sua honra, e, após tentar matar Lidoro, pouco mais tem a perder, como explica a própria: «Quien ha perdido el honor, / en perderse, poco arriesga»<sup>50</sup>.

---

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 23.

<sup>47</sup> O pequeno detalhe de Teodora de Sousa colocar Belisa a exercer uma atividade associada ao género oposto será assunto para um futuro artigo.

<sup>48</sup> SOUSA, Joana Teodora – *El Gran Prodigio de España* [17??]. Ed. Cit. p. 6.

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 23.

<sup>50</sup> *Ibidem*.

Belisa decide, portanto, confessar o seu amor a Pedro. Joana Teodora de Sousa joga com os significados da palavra confessar, o confessar sacramental e o confessar de amor, para demonstrar a loucura de Belisa. Assim, esta engana Pedro, manifestando intenção de se confessar, mas declara-lhe o seu amor num momento que deveria ser sagrado e centrado todo em Deus. Belisa tem ainda a ousadia de elogiar esta sua confissão:

*Nadie duda que esta ha sido  
una confesión tan buena  
que se ha llegado a decir  
después de la penitencia<sup>51</sup>,*

Pedro, escandalizado, mas piedoso, conduz Belisa até a uma fogueira. Com a visão e o temor das chamas do inferno, Belisa arrepende-se e chora, pedindo a Deus perdão pelas suas ações. Pedro acalma Belisa, dizendo-lhe que, embora pecadora, Deus sempre é misericordioso com aqueles que choram e se arrependem:

*Hija de Dios, no desmayes  
que, aunque tus delitos fueron  
muchos (...)  
siempre a todos excediera  
de Dios la summa piedad,  
y la misericordia inmensa.  
Ruégale el perdón humilde,  
Llora, y búscale deveras,  
que se le hallará piadoso,  
que, aunque su justicia es recta,  
a quien le busca humillado  
sé que la piedad no niega.<sup>52</sup>*

Estas palavras de Pedro assemelham-se a textos religiosos e místicos, como de Teresa de Jesus: «no dejéis de pedirla con lágrimas muy continuas, y deseos (...) porque será con haberse ocupado en mucha oración, penitencia, y humildad (...). Sea sempre alabado el Señor (...)»<sup>53</sup> ou de José Pereira Veloso, na sua

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 25.

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 26.

<sup>53</sup> JESÚS, Teresa de – *Conceptos del amor de Dios*, Ed. Cit. p. 57.

tradução dos *Pia desideria*: «Não podem ser os gemidos mais depressa chorados, que logo do Clementíssimo Jesus não sejam ouvidos (...) confessa-lhe tuas culpas, para que te dê a sua graça»<sup>54</sup>. A importância da penitência, do choro e do sofrimento para alcançar a graça de Deus e a salvação é uma tónica retomada e exaltada nesta peça de D. Joana Teodora.

José Pereira Veloso também reforçara a ideia que os «gemidos, & dores são os frutos que colhe em a lastimosa ocupação dos seus mal-empregados anos o pecador»<sup>55</sup>. Assim, Belisa deve «hasta que llegue la muerte / pasar la vida en suspiros»<sup>56</sup>, de maneira a obter a misericórdia de Deus. Só há um lugar onde a mulher pecadora se pode dedicar a esta vida de choro e devoção: o mosteiro, onde Belisa passará o resto da sua vida:

(...) *Aqui solo  
deve habitar quien ha sido  
escandalosa a los hombres  
(...)  
horror hasta del Infierno*<sup>57</sup>.

Uma vida que se mostra penosa, cheia de penitências, a que a criada de Lisarda chama de «*desierto*»<sup>58</sup>. No entanto, apesar do sofrimento pressuposto, Deus estará sempre presente, e esse facto é realçado por Belisa: «no [estoy] sola por cierto / pues que vos venís conmigo»<sup>59</sup>.

Belisa converte-se, pois, num modelo de mulher pecadora que se arrepende dos seus pecados e dedicará a sua vida ao choro de arrependimento e à penitência. Belisa assemelha-se, assim, à figura de Maria Madalena, como defendeu Torres Martín na sua edição desta comédia<sup>60</sup>. Maria Madalena foi uma figura modelar importante, maioritariamente difundida sob a imagem da pecadora arrependida. Reforçada com o Concílio de Trento, ela surge em muitas obras ascéticas e místicas e igualmente nas obras de Santa Teresa de Jesus. Apesar de santa, apresenta-se como um modelo mais próximo da realidade das mulheres, pois

<sup>54</sup> VELOSO, José Pereira – *Desejos piedosos de huma alma saudosa do seu divino Esposo Jesu Christo: divididos em varios Emblemas para antes da Confissão, & antes, & depois da Sagrada Comunhão*. Lisboa: Na Officina de Miguel Deslandes, 1688, p. 93. Esta é uma adaptação e tradução para português da famosa obra *Pia desideria* de Herman Hugo.

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 91.

<sup>56</sup> SOUSA, Joana Teodora – *El Gran Prodigio de España* [17??]. Ed. Cit. p. 37.

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 36.

<sup>58</sup> *Ibidem*.

<sup>59</sup> *Ibidem*, p. 37.

<sup>60</sup> SOUSA, Joana Teodora de; TORRES MARTÍN, Verónica – *El gran prodigio de España*. Ob. Cit. p. 31-33.

representava uma mulher pecadora que, pelo seu arrependimento e devoção, conseguiu o perdão e a graça de Deus<sup>61</sup>.

Não se pode ignorar este forte protagonismo de Belisa na peça nem a mensagem que a sua personagem transmite: primeiro, a de que mesmo a mulher que peca e perde a sua honra pode alcançar a graça de Deus; e segundo, a de que o lugar da mulher arrependida e penitente é o convento. Parece ser uma mensagem propositada para um público que seria constituído, na sua maioria, por mulheres. Esta comédia punha em cena a mensagem e conselho presente em vários escritos para religiosas, atualizando-a: «envergonhada da tua culpa, e honrosa da tua pena, enternecida com a tua dor, toma a lição da Magdalena»<sup>62</sup>. Ou, no caso de *El gran prodigio de España*, toma a lição de Belisa.

### 5. Madalena da Glória – o teatro breve, a grande lição

Soror Madalena da Glória, batizada Madalena Eufémia de Vilhena, terá nascido em 1672, no seio de uma família nobre. Entrou para clarissa no convento da Esperança de Lisboa, em 1688, com 16 anos. Este convento, da Ordem de Santa Clara, era exclusivo a senhoras da alta nobreza. Nele professaram as duas escritoras religiosas mais publicadas no século XVIII em Portugal, de que falamos neste artigo: Soror Madalena da Glória e Soror Maria do Céu<sup>63</sup>. Segundo o estudo de Valerie Hegstrom sobre o teatro de Maria do Céu, o convento tinha a capacidade física e económica para ser palco de teatros complexos, com vários níveis, personagens e diferentes acústicas<sup>64</sup>.

A globalidade da obra de Madalena da Glória é extensa, tendo provavelmente circulado em suporte manuscrito durante grande parte da sua vida. Sete das suas obras foram publicadas sob o anagrama de Leonarda Gil da Gama. As suas obras refletem um grande conhecimento de textos religiosos, mas também de tópicos e temas da literatura de corte, como novelas da cavalaria, por exemplo<sup>65</sup>. É claro o pendor educacional e a vertente formativa das suas novelas e hagiografias, tendo escrito sobre os enganos do mundo terreno e as graças do amor Divino.

<sup>61</sup> MORALEJO ORTEGA, Macarena María – Estereotipos y arquetipos de femineidad en la Edad Moderna. In ALEGRE CARVAJAL, Esther – *El mundo cultural y artístico de las mujeres en la edad moderna (s. XVI)*. Logroño: Ayuntamiento de Logroño; Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2021, p. 236.

<sup>62</sup> VELOSO, José Pereira – *Desejos piedosos de uma alma saudosa*. Ed. Cit. p. 93.

<sup>63</sup> Ver REIS, Ana Luísa Pêgo – *A literatura monástica feminina no circuito editorial*. Ob. Cit.

<sup>64</sup> HEGSTROM, Valerie – El convento como espacio escénico. Art. Cit. Sobre a posta em cena do teatro de Maria do Céu, ver também HALLING, Anna-Lisa – Portuguese Convent Theater: A Proposed Performance of Soror Maria do Céu's Triunfo do Rosário Plays. *Staging and Stage Decor: Early European Theater*. Wilmington: Vernon Press, 2023, p. 49-68.

<sup>65</sup> CRUZ, Dídida Lurdes; GAMA, Leonarda Gil – *A conquista do Reino dos Céus*, p. 189-191.

Esta religiosa não é, normalmente, incluída na lista das autoras ibéricas de teatro. No entanto, identificamos, no segundo volume da sua novela alegórica *Brados do desengano contra o profundo sono do esquecimento*, um pequeno “baile”. Este género de teatro breve era geralmente representado em intervalos, entre atos de comédias, ou antes de um auto sacramental<sup>66</sup>. É difícil saber se este baile terá sido, alguma vez, representado. Ele ocupa na obra apenas 11 páginas, num total de 299 versos.

Dado que era comum, nas obras narrativas barrocas, sobretudo no género novela, a integração de poesias e outros textos, perguntamo-nos se este baile terá sido expressamente escrito para a novela onde está inserido ou se se trataria de uma pequena peça de teatro escrita pela religiosa, que ela, posteriormente, decidiu integrar em *Brados do Desengano* (...). Não encontrando outras existências deste baile, manuscritas ou impressas, será difícil chegar a uma resposta concreta. No entanto, poderemos ter em atenção outros aspetos. A novela alegórica inclui, além da narrativa em prosa, vários textos poéticos. Alguns têm continuidade dentro da história e necessitam de uma leitura prévia da narrativa para melhor compreensão. Outros, no entanto, não se encontram tão conectados. É o caso deste baile, que não surte qualquer efeito nas personagens, nem faz avançar a ação. É apenas utilizado na narrativa para ilustrar um divertimento dos pastores. Aliás, as damas e galãs do baile contrastam com o ambiente pastoril em que a novela se situava. Por todas estas razões, consideramos ser bem provável que o baile tenha sido escrito num outro contexto e ter sido, posteriormente, incluído nesta novela. Não se sabe se poderá ter sido produzido para uma festa no convento ou se seria apenas um divertimento pessoal para Madalena da Glória, no momento em que o escreveu.

O baile tem como protagonistas o Amor e o Apetito, que vão pedindo esmola às personagens que surgem no cenário, duas Damas e dois Hombrés<sup>67</sup>. Aparece, primeiro, uma Dama, que recusa ceder aos falsos gemidos e às finezas do Amor e do Apetito. Perante o insucesso, o Amor sugere ao Apetito que se disfarce de Recato para conquistar a seguinte personagem, o primeiro Homem. No entanto, o Homem apercebe-se da mentira, pois sabe que o recato e o amor jamais se encontram juntos. O Amor pede então ao Apetito que se faça passar por Temor. Surge a segunda Dama, que também recusa dar-lhes esmola, pois sabe que o amor e o temor são incompatíveis. Por fim, Apetito disfarça-se de Rendimiento, estratégia que também não engana o último Homem que passa, já que nem o amor nem o rendimento são pobres ou modestos. Diante do

<sup>66</sup> ARELLANO, Ignacio – Historia del teatro español del siglo XVII. Ob. Cit. p. 675-676, 697.

<sup>67</sup> A lista de personagens apresentada no início do baile é: «*El Amor. El Apetito. Dos Damas. Dos Galanes*». No entanto, no resto do texto, o nome das personagens dos Galanes é alterado para Hombrés.

fracasso, o Amor e o Apetito discutem e lutam entre si. O baile termina com os Homens e as Damas a dançarem ao som das flechas do Amor, proclamando que o amor é «*engaño, mentira, y quimera*»<sup>68</sup>.

Esta associação do Amor ao Apetito parece sugerir que o Amor retratado neste baile é um amor terreno enganador, e não o amor de Deus. A associação do apetito ao amor tem raízes aristotélicas, inserido na tradição cristã sobretudo graças ao contributo de São Tomás de Aquino. Na sua *Suma Teológica*, Aquino defende que o apetito nasce do amor, distinguindo-se dois tipos: o intelectual e o sensitivo. Aquele que vem do corpo, e não da razão, é o *apetito sensitivo*, são «*pasioness, y no actos voluntários*»<sup>69</sup>. Este apetito é imperfeito e danoso, ao contrário do *apetito intelectual*, que representa o verdadeiro amor. A palavra apetito vai sendo cada vez mais associada ao *apetito sensitivo*, transmitindo a ideia de um amor que procura uma satisfação do corpo, de um desejo louco. No século XVII, é comum a ideia que «*es el amor un dulce afecto de unión: y no es apetito, ni deseo (...) antes que el deseo, y el apetito son accidentes de amor*»<sup>70</sup>.

No baile, o Amor é também designado, por um dos Homens, como «*Amor al uso*», uma expressão da época que se refere ao amor egoísta, baseado no desejo, praticado pelos «*inconstantes, [que] engañan, fingen enamoramiento y tienen una actitud individualista*»<sup>71</sup>. Outro indicador da possível falsidade deste amor está numa fala do Apetito, que se diz «*tan pobre / (...), desde que Amor sirvo*»<sup>72</sup>, já que, como se formulava em textos da época, «*só Deus pode satisfazer plenivamente à vontade porque só ele é bem infinito*»<sup>73</sup>. Não sendo este Amor Deus, não pode satisfazer o Apetito.

A escolha da trama e das personagens do Amor falso e do Apetito parece cumprir a função pedagógica de advertir e aconselhar o público a como evitar os enganos deste amor. Era importante fugir deste amor enganoso e isso mesmo expressam as personagens da primeira Dama e do primeiro Homem. Se não for possível evitá-lo, a segunda Dama relembra, também, que «*Quien de Amor quiere triunfar / olvide (...)* de su arpón»<sup>74</sup>, sobretudo quando este é ingrato. O

<sup>68</sup> GAMA, Leonarda Gil da – *Brados do Desengano contra o profundo sono do esquecimento. II parte*. Lisboa Occidental: Na Oficina da Música e da Sagrada Religião de Malta, 1739, p. 98.

<sup>69</sup> AQUINO, São Tomás de – *Suma de teología*. Tradução de José Martorell Capó. 4a ed. Madrid: Biblioteca de Autores Cristãos, 2001, C.20 a.2.

<sup>70</sup> SOUSA, Manuel de Faria e – *Noches claras divinas y humanas flores*. Lisboa: En la Oficina de Antonio Craesbeeck, 1674, p. 271.

<sup>71</sup> CAMPBELL, Ysla – El amor al uso em «*Mañanas de abril y mayo*». *Anuario Calderoniano*. 6 (2013), p. 50.

<sup>72</sup> GAMA, Leonarda Gil da – *Brados do Desengano*. Ed. Cit. p. 88.

<sup>73</sup> ALVARES, P. Luis – *Amor sagrado*. Évora: Na Oficina da Universidade, 1673, p.66.

<sup>74</sup> GAMA, Leonarda Gil da – *Brados do Desengano*. Ed. Cit. p. 92.

segundo Hombre diz também que «el engaño al lince / jamás cegó»<sup>75</sup>. Assim, aquele que permanecesse atento aos enganamentos do amor não seria atingido por eles. Além destes avisos diretos, é possível identificar, noutras falas, maneiras de derrotar o amor. Primeiro, era importante não alimentar o desejo e o amor, para que, «de hambre», caísse «de enflaquecido»<sup>76</sup>. Uma pessoa que priorizasse a razão e entendimento sobre o *apetito sensitivo* não seria afetada pelo falso amor. É por isso que o Amor acaba por pedir ao Apetito que não o deixe já, que «dudo, / que Amor halle las piedades, / quando las pierde el discuido»<sup>77</sup>. Assim, no final do baile, o Amor sem o Apetito, «a ser tedio se pasó»<sup>78</sup>. O baile termina com as Damas e os Homens dançando e repetindo a frase «Amor es engaño, mentira, y quimera»<sup>79</sup>. Esta é a principal mensagem do baile, que atravessa várias obras de religiosas e de Madalena da Glória – as falsidades dos amores terrenos.

Por último, um outro aspeto curioso deste baile é a diferença de atitudes e sentimentos entre as personagens das Damas e dos Homens. Nenhuma das Damas utiliza palavras de amor nem se mostra apaixonada durante a peça. Muito pelo contrário, estas duas Damas fogem do Amor e não caem nas suas mentiras. Já os Homens mostram-se, sim, em alguns versos, apaixonados, apesar de se tratar de um amor respeitoso e humilde, baseado no silêncio. É possível que a escritora tenha tido alguma cautela em não representar as personagens das Damas tentadas pelo falso amor, sobretudo se este era um teatro para ser representado para um público de religiosas e noviças.

## 6. Maria do Céu

Sóror Maria do Céu foi religiosa no Convento da Esperança de Lisboa e contemporânea de Madalena da Glória. Foi por duas vezes abadessa do mosteiro e também mestre das noviças<sup>80</sup>. Sóror Maria do Céu era também versada na cultura religiosa e profana, como é indicado nos paratextos de uma das suas obras: «mostra esta douta e exemplaríssima Autora o quanto é versada na lição e estudo das letras divinas e profanas»<sup>81</sup>.

Foram publicadas em vida de Maria do Céu nove livros de obras suas em

---

<sup>75</sup> *Ibidem*, p. 96.

<sup>76</sup> *Ibidem*, p. 88.

<sup>77</sup> *Ibidem*, p. 92.

<sup>78</sup> *Ibidem*, p. 96.

<sup>79</sup> *Ibidem*, p. 98.

<sup>80</sup> CÉU, Maria do – *Aves ilustradas em avisos para as Religiosas servirem os officios dos seus Mosteiros*. Lisboa Occidental: Na Officina de Miguel Rodrigues, 1734, p. 2.

<sup>81</sup> CÉU, Maria do – *Aves ilustradas*. Ed. Cit. paratexto assinado pelo Padre Mestre Fr. Manoel de Sá.

Lisboa, e uma em Madrid. Os seus primeiros três livros foram publicados sob o criptónimo de Marina Clemência. Conhecem-se ainda algumas obras não publicadas, que se conservaram em manuscritos.<sup>82</sup> O ritmo de publicação das suas obras, o alcance geográfico que tiveram, a importância do seu nome no frontispício das suas obras e as palavras de louvor nos seus paratextos são indícios da fama e prestígio de Maria do Céu<sup>83</sup>.

As suas obras partilham o pendor educativo e temáticas da sua companheira Madalena Glória. Como refere Ramón Moreira, elas serviam «um duplo propósito de ensinar e ao mesmo tempo de divertir o público a que se destinam»<sup>84</sup>. É recorrente a temática da luta entre o mundo terreno e o divino, culminando com a união da Alma com Deus. As tópicas do amor místico e o uso da alegoria, aliados às tópicas do amor das novelas cavaleirescas, o uso do tema pastoril e a exaltação dos santos são recursos comuns a todas as suas obras<sup>85</sup>. Veremos de que modo estas temáticas são usadas no teatro para transmitir esta mensagem de ascese e união com o divino.

A escrita teatral de Soror Maria do Céu foi variada. Escreveu uma comédia breve, *Clavel y Rosa*; um conjunto de cinco autos dedicados ao culto do Rosário (*La flor de las finezas, Rosal de Maria, Perla y Rosa, Las Rosas con Espigas, Tres Redenciones del Hombre*), impressos numa mesma edição sob o título *Triunfo do Rosário* e três autos dedicados a Santo Aleixo (*Mayor Fineza de Amor, Las Lgrimas de Roma, Amor es Fe*), todos publicados. Segundo Barbosa Machado, Maria do Céu terá escrito mais três comédias, hoje perdidas<sup>86</sup>. Sobre o público deste teatro, Ares Montes considerou mais provável estes autos terem sido escritos para serem representados para dentro do convento<sup>87</sup>. Já Ana Hatherly colocou a hipótese de terem sido escritos para festas do Rosário, com um público tanto de religiosas com de seculares<sup>88</sup>. O que é claro, como comenta Hatherly, é a

<sup>82</sup> Sobre a obra desta autora, ver HATHERLY, Ana – *A Preciosa*. Ob. Cit. p. XXI; MORUJÃO, Isabel – Contributo para uma bibliografia cronológica da literatura monástica feminina portuguesa dos séculos XVII e XVIII (impressos). *Lusitania Sacra*. 7 (1995), p. 23-24.

<sup>83</sup> REIS, Ana Luísa Pêgo - A literatura monástica feminina no circuito editorial. Ob. Cit. p. 64-65, 77, 221.

<sup>84</sup> RAMON, Micaela – *A novela alegórica em português dos séculos XVII e XVIII: o belo ao serviço do bem*. [Braga]: Universidade do Minho, 2006. Tese de doutoramento, p. 245.

<sup>85</sup> CÉU, Sórora Maria do; HATHERLY, Ana – *A Preciosa*. Ob. Cit. XLI-XLII.

<sup>86</sup> MACHADO, Diogo Barbosa – *Biblioteca Lusitana*. Lisboa Occidental: Na Oficina de Antonio Isidoro da Fonseca, 1741-1759. Tomo III, p. 421.

<sup>87</sup> ARES MONTES, José – Ecos de Calderón en el teatro portugués (Sórora Maria do Céu). In LOREZO, Luciano García, ed. lit. – *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro: Madrid, 8-13 de junio de 1981*: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983, p. 1347.

<sup>88</sup> CÉU, Soror Maria do; HATHERLY, Ana – *Triunfo do Rosário*. Ob. Cit. p. 10.