

## «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

<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 tópicas 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 tópicas 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 Lupercio 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 Lupercio 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 tópicos, 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 tópicos. 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 tópicos 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.

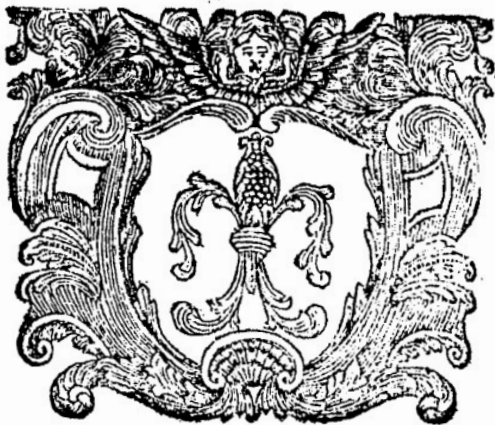


Figura 1 –*Christiados ou Vida de Cristo*. Exemplar da Biblioteca Nacional de Portugal, exemplar em Microfilme, cota F. 5105

---

-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, fõmente uza della para ornato da Peczua, sem querer fugir dos ajustados dictames da Santa Madre Igreja, a cuja correçõ a sobmete, e fogcita.

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 dejo, 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 «*paciones, 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.

«função exemplar» dos autos<sup>89</sup>.

As obras teatrais de Maria do Céu seguem também um modelo educativo e recreativo similar, retratando a história da união e da relação amorosa da personagem humana com a personagem divina. Em *Clavel y Rosa*, Rosa é uma alegoria de Maria e Clavel de José. A trama desta comédia gira em torno da escolha do futuro noivo de Rosa. Vários pretendentes tentam provar o seu valor, mas a escolha final recai em Clavel, a mais humilde das flores.

Em *Triunfo do Rosario* a temática da ascese e união com Deus alia-se também à exaltação do culto do Rosário<sup>90</sup>, do santo responsável pela sua instituição, que foi São Domingos, e, sobretudo, da Virgem Maria. Nestes autos, a salvação da humanidade perdida e pecadora é conseguida sobretudo pela intervenção e piedade de Maria que entenece a justiça divina.

Nos três autos a Santo Aleixo, é Santo Aleixo que atinge a união com o divino. Os vários autos tratam da devoção e amor de Alexo à figura divina, usando partes da história deste santo romano, que abandonou a sua esposa no dia do seu casamento, fugindo da sua terra e família, para se dedicar a Deus e viver uma experiência de ascese e pobreza<sup>91</sup>.

O teatro de Maria do Céu está repleto de passagens com um pendor didático e dogmático claro. É importante destacar sobretudo três aspetos, que advêm da natureza do seu público de religiosas: a clara incompatibilidade do amor divino com o amor terreno; as diferenças entre os amores, dependendo do género das personagens; e a salvação por Maria.

### a. O debate entre amores

*Resolve-te, Alma devota, a buscar ao teu Jesus naquela Mesa sacramentado (...); mas adverte, que te são necessárias duas cousas: uma, desatar-te do mundo, e a outra, atar-te com Cristo*<sup>92</sup>

No teatro de Maria do Céu, à imagem dos textos sacros e místicos da época, a personagem da humanidade só pode atingir a tão esperada união com a figura divina, se se livrar das tentações e amores do mundo. O amor do mundo é enganoso e as suas palavras afastam a humanidade de Deus. No auto *Tres Redenciones del Hombre*, a personagem Hombre rejeita o amor de Deus, pois está seduzido pela Culpa e declara-lhe que «Adónde tu beldad / reyna, no

<sup>89</sup> *Ibidem*, p. 20.

<sup>90</sup> Sobre o culto do Rosário ver: *Ibidem*, p. 27–30.

<sup>91</sup> Ver *Martirologio Romano*. Lisboa: na Régia Oficina Silviana, e da Academia Real, 1748, p. 176-177.

<sup>92</sup> VELOSO, José Pereira – *Desejos piedosos de uma alma saudosa*. Ed. Cit. p. 157.

será bien / que otro imperio se aclame»<sup>93</sup>. Em *Amor es Fe*, a Glória condena os homens apaixonados por outras damas: «por seguir un amor loco, / la gloria quieren perder»<sup>94</sup>. Estas passagens ilustram a incompatibilidade do amor ao mundo com o amor a Deus.

Por isso, a maior prova de amor a Deus é negarem as pessoas os prazeres e os bens terrenos, os amores do mundo. Seguindo uma linha mística, tal inclui também o abandono do amor a si próprio, às suas vontades e desejos. Como escreveu Teresa de Jesus ao amante de Deus, «no hay que deteneros en nada, sino olvidaros de vos»<sup>95</sup>. Assim, no auto intitulado *Mayor Fineza de Amor*, a figura divina relembra que a maior fineza de um homem é precisamente essa deserção de si mesmo: «el que me tuviere a mí / ni aún a sí se ha de tener»<sup>96</sup>.

Na comédia breve *Clavel y Rosa*, Maria do Céu adoptou o recurso à *diputatio*<sup>97</sup> para defender a superioridade de amor de e a Deus, em contraste com as tentações do mundo. Neste auto, o pai da personagem Rosa, alegoria de Maria, decide que está na altura do seu casamento. Por isso, são convocadas várias flores, que se apresentam como pretendentes: Lírio, Narciso, Bien-me-quier e Clavel. As flores discutem quais os seus méritos para casar com Rosa e qual é a maior fineza de amor<sup>98</sup>. Lírio representa o amor ao poder, ao império. Por isso, defende que a maior prova de amor é que:

(...) *Un grande, un poderoso*  
(...) *se haga por amor esclavo*  
*cuando ha nascido señor.*  
*En su amoroso cariño*  
*un grande cuando es amante*  
*está como si un gigante*  
*si viesse rendido a un niño*<sup>99</sup>.

<sup>93</sup> CÉU, Maria do – *Triunfo do Rosário* (1740). Ed. Cit. p. 248.

<sup>94</sup> CÉU, Maria do – *Enganos do Bosque, Desenganos do Rio. Primeira, e Segunda Parte*. Lisboa Occidental: Na Oficina de Antonio Isidoro da Fonseca, 1741, p. 317.

<sup>95</sup> JESÚS, Teresa de - *Conceptos del amor de Dios*. Ed. Cit. p. 67.

<sup>96</sup> CÉU, Maria do – *Enganos do Bosque, Desenganos do Rio* (1741). Ed. Cit. p. 322.

<sup>97</sup> COUTO, Anabela Galhardo – *Uma arte de amar: ensaio para uma cartografia amorosa*. Lisboa: 101 Noites, 2006, p. 129-130.

<sup>98</sup> Também em Preciosa, Maria do Céu usa as flores Narciso e Bem-me-quer para debaterem sobre o verdadeiro amor. CÉU, Sórora Maria Do; HATHERLY, Ana – *A Preciosa*. Ob. Cit. XCVI.

<sup>99</sup> CÉU, Maria do – *Enganos do Bosque, Desenganos do Rio. Em que a Alma entra perdida, e sai desenganada. Com outras muitas obras várias, e admiráveis*. Lisboa Occidental: Na Oficina de Manoel Fernandes da Costa, 1736, p. 282.

É Clavel que desmonta o seu argumento, pois «no se humilla un Rey / Cuando se ha rendido a un dios»<sup>100</sup>. Note-se a intencionalidade de Maria do Céu, que coloca a palavra *niño* na boca de Lírio, para ilustrar o seu falso amor. Niño refere-se ao deus Cupido, e não ao verdadeiro e único Deus.

Narciso, alegoria ao amor próprio, defende que a maior prova de amor é deixar de se amar a si para amar o outro:

*Del amor la mayor prueba  
es que uno en tal ocasión  
se deje de amar a sí  
por amar a lo que amó (...)»<sup>101</sup>.*

Clavel não fica convencido com este argumento, porque «quien ama no ha de amarse (...) que el amor ha de ser uno / y ya consigo eran dos». Abandonar o amor próprio é algo fundamental para a união amorosa, não uma fineza ou uma proeza. Clavel segue as ideias da tratadística da época: «Al fin el amor desprecia todo lo que nos es la cosa amada, porque con la posesión della sola, se halla contento y rico»<sup>102</sup>.

Bien-me-quier representa o típico galá literário, que faz do amor uma aventura e que procura o prémio das suas finezas. Esta flor defende que a maior prova de amor é aventurar «la vida / por alcanzar lo que amó»<sup>103</sup>. A contra-argumentação de Clavel é clara. Aquele que «quiere para alcanzar / hace el amor interés / (...) que es querer mas no es amar»<sup>104</sup>. Nesta passagem é realçada a mensagem de que quem ama Deus não deve fazê-lo apenas em busca das graças e da salvação de Deus, tal como no teatro de Joana Teodora de Sousa.

Por último, Clavel argumenta que a maior prova de amor são os ciúmes. As «porfias (...) finezas (...) dádivas», listadas pelas outras flores, honram e engrandecem o amante, e, por isso, não são prova de amor, pois não são sacrifício. Pelo contrário, os ciúmes, o sofrimento, o «*tormento*», esses sim provam o amor: «El que no pasa a penar / que ama no puede decir, / (...) vive de amor el dolor»<sup>105</sup>. A tópica dos ciúmes é assim adaptada ao amor divino, para retratar a importância do sofrimento como prova da devoção e amor a Deus, tão presente

<sup>100</sup> *Ibidem*, p. 284.

<sup>101</sup> *Ibidem*, p. 282-283.

<sup>102</sup> ANGELES, Frei Juan de los – *Lucha espiritual y amorosa entre Dios y el alma: en que se descubren las grandezas y triunfos del amor, y se enseña el camino excelentissimo de los afectos*. Madrid: en casa de Pedro Madrigal, 1600, f. 23v.

<sup>103</sup> CÉU, Maria do – *Enganos do Bosque, Dezenenganos do Rio* (1736). Ed. Cit. p. 283.

<sup>104</sup> *Ibidem*, p. 284.

<sup>105</sup> *Ibidem*, p. 286.

nos textos religiosos e místicos, como já vimos.

De uma forma lúdica, a autora consegue, assim, argumentar a favor do verdadeiro amor, contrastando-o com os falsos amores terrenos. Através das personagens Lírio, Narciso e Bien-me-quier, são introduzidas e refutadas várias concepções de amor comuns na época: o amor pelo poder, o amor próprio e o amor cortês. Todos egoístas e, portanto, longe do amor caritivo e perfeito de Deus. Clavel ilustra o verdadeiro amante, aquele que não esperou nada em troca e que ama Deus incondicionalmente. Um amor que tem de ser sofrido, à imagem dos amores ascéticos e místicos.

### **b. O amor e seu público**

Como mencionado, todas as obras teatrais de Maria do Céu retratam a história da redenção da humanidade e a sua união amorosa com o divino. Esta relação é sempre representada através de uma personagem masculina e de uma personagem feminina, atribuindo à figura divina e à figura humana géneros opostos, masculino e feminino. A escolha do género das personagens, humana e divina, não deve ser ignorada, pois permite um certo jogo com os papéis de género que seriam expectáveis numa relação entre homem e mulher, como salientou Anna-Lisa Halling. Nos seus estudos sobre a comédia *Clavel y Rosa*, a autora evidencia uma certa subversão das convenções de género, possibilitada pelo carácter divino de Rosa. Este carácter permite que o elemento feminino da relação amorosa não seja um objeto passivo de admiração e desejo da figura masculina. Muito pelo contrário, Rosa assume um papel ativo na relação amorosa, detendo o poder de julgar e decidir<sup>106</sup>.

Neste artigo, retomamos esta reflexão de Halling sobre o género e o carácter divino das personagens, com um enfoque na linguagem e nas tópicos amorosas, e como estas diferem com o género das personagens, humana e divina. Podemos dividir as obras teatrais de Maria do Céu em dois grupos, atendendo a essas diferenças. O primeiro grupo é composto por peças que representam a divindade através de uma figura masculina e a humanidade através de uma figura feminina (*Rosal de María, Perla e Rosa e Las Rosa con las Espigas*); e o segundo grupo, o reverso (*Clavel y Rosa, La flor de las finezas, Tres redenciones del Hombre* e os autos a Santo Aleixo).

No primeiro grupo, o par de amantes divinos (alma e Deus) adota uma linguagem similar às personagens da literatura amorosa profana, ou seja, do

<sup>106</sup> Ver HALLING, Anna Liza – Soror Maria do Céu's Virgin Mary and the Male Gaze. *Via Spiritus* 26 (2019), p. 165-83; HALLING, Anna-Lisa – Upending Hegemonic Masculinity in Soror Maria do Céu's *Clavel, y Rosa*. *Journal of Lusophone Studies* 3.1 (2018), p. 50-69.

galá e da dama. A Almaná (*Rosal*), Perdida (*Perla*) e a Flor (*Tres redenciones*) são as *hermosuras* fatais que encantam Deus. Em *Perla y Rosa*, Perdida é a «más hermosa»<sup>107</sup> de todas as serranas do Buen Pastor. A figura divina trata a sua amada como a «luz de mis ojos»<sup>108</sup>, a «estrella brillante»<sup>109</sup>, sente o «ardor»<sup>110</sup> e o «deseo»<sup>111</sup> do amor, estando completamente «enamorado / de la (...) Esposa»<sup>112</sup>. A divindade masculina sofre pela Humanidade e suplica pelo seu amor, à semelhança de um galá de comédia:

*Vuélvete a mí, Pastora  
que te llama mi voz  
(...)  
A sanar tu delito  
vengo, y será baldón,  
que al curarse la herida  
me dejes el dolor.  
(...) quiere mi afecto hoy*<sup>113</sup>

Tal como numa boa história de galás e damas, também as personagens humanas são disputadas por vários galás. O galá exemplar é a figura divina, e o galá sedutor são as personagens do mundo (Marte, o Universo e o Amor). Este cenário provoca ciúmes na figura divina. Há, assim, uma humanização de Deus através dos ciúmes, tal como expressa Adónis em *Rosal de Maria*: «con celos seré hombre / si con amor soy Dios»<sup>114</sup>.

É importante referir que o uso do conceito de alma, um vocábulo feminino, para contar a história de amor entre a humanidade e Deus era bem comum na literatura da época. A representação da humanidade através de uma figura feminina tem as suas origens na Bíblia, nomeadamente no livro do Cântico dos Cânticos e nas Epístolas de Paulo<sup>115</sup>. Esta associação está presente em vários textos, como os *Pia Desideria* de Herman Hugo, em tratados como o *Voz do Amado*, de

<sup>107</sup> CÉU, Maria do – *Enganos do Bosque, Desenganos do Rio* (1736). Ed. Cit. p. 137.

<sup>108</sup> *Ibidem*, p. 189.

<sup>109</sup> *Ibidem*, p. 186.

<sup>110</sup> *Ibidem*, p. 210.

<sup>111</sup> *Ibidem*, p. 104.

<sup>112</sup> *Ibidem*, p. 58.

<sup>113</sup> *Ibidem*, p. 77.

<sup>114</sup> *Ibidem*, p. 81.

<sup>115</sup> Bíblia Sagrada: Novo Testamento. Tradução de Padre Matos Soares. Porto: Grandes oficinas gráficas da sociedade de papelaria, 1954, Efésios 5:24-29.

Dom Hilarião Brandão, e em autos sacramentais como *Las bodas entre el Alma y el Amor divino*, de Lope de Veja, ou *Psiquis y Cupido*, de Calderón. Contudo, em muitas destas obras, a figuração «feminina» da Alma ou da humanidade limita-se ao género do vocábulo em si. Já nos autos de Maria do Céu, as personagens que representam a alma apresentam, sim, características claramente femininas. Várias são as passagens que o referem: «Mejor una liebre fuera / que una mujer»<sup>116</sup>; «Quando no dejó la dama / a la cruz (...) por la gala?»<sup>117</sup>; «mujeriles empresas»<sup>118</sup>; «(...) [porqué] vivir de simple, / pudiendo matar de bella?»<sup>119</sup>. Em *Las Rosas con las Espigas*, Gomindo refere que o Rei escolheu a Flor «entre las bellas Damas»<sup>120</sup>. Como podemos notar pela esta última citação, a figura humana, para além de ter características de mulher, é apresentada como uma mulher especial, aquela que foi escolhida por Deus. Esta era uma imagem que poderia ressoar nas freiras e noviças, aquelas que tinham sido escolhidas por Deus para o servir, uma ideia presente em outras obras de Maria do Céu:

*as mais criaturas criou-as Deus para as criaturas, mas as Religiosas  
criou-as Deus para o Criador (...), as suas esposas criou-as só para si*<sup>121</sup>.

Almana, Perdida e Flor são, sem dúvida, metáforas da humanidade, mas parecem ser especialmente construídas para um público de religiosas, com quem freiras e noviças se poderiam identificar e, assim, experienciarem o amor de Deus. Quem sabe o efeito que teria no público a declaração de Adónis à amada:

*[H]uye del Marte fiero,  
la inimiga prisión,  
porque no vale un hombre,  
y mereces un Dios*<sup>122</sup>.

Comparemos estes aspetos com o segundo grupo de autos, onde a humanidade é personificada por uma personagem masculina e a divindade amada por uma figura feminina.

<sup>116</sup> CÉU, Maria do – *Triunfo do Rosário* (1740). Ed. Cit. p. 124.

<sup>117</sup> *Ibidem*, p. 149.

<sup>118</sup> *Ibidem*, p. 187.

<sup>119</sup> *Ibidem*, p. 131.

<sup>120</sup> *Ibidem*, p. 203.

<sup>121</sup> CÉU, Maria do – *Aves ilustradas*. Ed. Cit.

<sup>122</sup> CÉU, Maria do – *Triunfo do Rosário* (1740). Ed. Cit. p. 77.

A dama mais bela que encanta todos os galãs é a figura divina, representada nas peças teatrais pelas personagens Rosa (*Clavel y Rosa*), Clemencia (*La flor*), Gracia (*Tres redenciones*), Gloria (*Amor es Fe*), Celia (*Mayor Fineza*) e Jerusalén (*Las Lagrimas*). Os galãs buscam poder algum dia alcançar a sua beleza, um símbolo do «Cielo, deidad, paraíso»<sup>123</sup>. No entanto, a figura divina apresenta diferenças no seu amor pela humanidade, em relação ao outro grupo. O seu amor é sobretudo um amor misericordioso, e não propriamente romântico ou cortês. Em *Tres Rendiciones Hombre*, por exemplo, são denunciadas a ingratidão e a inconstância da personagem do Hombre, e, notoriamente, de todos os homens: «este hombre, y ya le basta este renombre / todo le he dicho con dizer, “este hombre”»<sup>124</sup>. Em *Clavel y Rosa*, Rosa mostra-se, em geral, indiferente aos afetos e ao bem-estar dos pretendentes<sup>125</sup>. Está «livre de pasión»<sup>126</sup>, pois esses são sentimentos humanos e ela divina. Assim, a preferência que demonstrará por Clavel não advém de qualquer paixão, mas sim do seu entendimento<sup>127</sup>.

No primeiro grupo de autos, o uso da linguagem própria do amor romântico e sensual por parte da figura divina que se dirige à humanidade justificava-se como meio de retratar e exaltar a união mística, à qual o público de religiosas deveria almejar. Se a personagem da humanidade é masculina e perde as características que a aproximam do mundo das religiosas, não há necessidade desse uso. Assim, neste segundo grupo, as palavras de amor da personagem divina servem apenas para realçar o sofrimento de Deus, como refere a personagem Gracia: «A mi grandeza realza / el sufrimiento»<sup>128</sup>.

Por outro lado, as personagens divinas femininas serviriam também de modelo ao público de religiosas. A escolha do género feminino para estas personagens justifica-se como um recurso de exaltação à figura de Maria e da Graça e da adaptação da história de Santo Aleixo através das tópicas amorosas de damas e galãs. Não era, no entanto, necessário, nem regra geral, a divindade tomar forma feminina, quando o amante humano era uma figura masculina. Ademais, sobretudo nos Autos a Santo Aleixo, a figura divina não é apenas feminina por oposição ao galã, mas afigura-se, comporta-se como, e assume um, claro papel de mulher. Esta característica é visível em algumas falas do auto *Las Lagrimas de Roma*, por exemplo. Constantino descreve a figura divina, Jerusalén, como «una mujer, (...) / una dama, aunque es flor / (...) una ninfa

<sup>123</sup> CÉU, Maria do – *Enganos do Bosque, Desenganos do Rio* (1741). Ed. Cit. p. 242.

<sup>124</sup> CÉU, Maria do – *Triunfo do Rosário* (1740). Ed. Cit. p. 256-257.

<sup>125</sup> CÉU, Maria do – *Enganos do Bosque, Desenganos do Rio* (1736). Ed. Cit. p. 278.

<sup>126</sup> *Ibidem*, p. 281.

<sup>127</sup> *Ibidem*, p. 271.

<sup>128</sup> CÉU, Maria do – *Triunfo do Rosário* (1740). Ed. Cit. p. 276.

(...) / prodigiosa mujer, hermosa dea»<sup>129</sup>. Já em *Amor es Fe*, Alejo confessa a Gloria:

*Me arrebaté  
 absorto en vuestra hermosura  
 (...) si os veo en tierra deidad  
 sí os miro en Cielo mujer*<sup>130</sup>.

Esta humanização aproximava a figura divina do público da peça, servindo como um modelo exemplar de comportamento feminino e como modelo da sua relação com o divino. Todos os autos deste segundo grupo evidenciam esta característica, já assinalada por Anna-Lisa Halling para a comédia *Clavel y Rosa*: «Soror Maria strengthened a version of the Virgin Mary that women could follow as they formed their own personal relationships with deity»<sup>131</sup>.

Este aspeto leva-nos a um outro pormenor interessante, semelhante à obra de Madalena da Glória. À exceção das personagens Culpa e Sabina, quando a personagem (humana ou divina) é feminina, raramente se dirige com palavras de amor às personagens masculinas terrenas. As suas palavras amorosas vão dirigidas apenas a duas personagens humanas, Aleixo e São Domingos, que, mais do que simples homens, são santos. Este é um amor do *apetito intelectual*, adquirido através do entendimento e da razão, como explica Roma, em *Amor es Fe*: «se inclinó mi altivez, no mi locura, / porque amar un sujeto quando es digno, / más parece razón que desatino»<sup>132</sup>. Assim, fica claro que o amor a Santo Aleixo ou a São Domingos não é um amor que leva à loucura ou à desonra da mulher, mas sim um amor que aproxima a amante do divino.

Esta escolha de Maria do Céu parece-nos significativa. O público das religiosas poder-se-ia rever nas personagens femininas, e por isso parece haver o cuidado de não as representar perdidas de amores pelo mundo. O único amante das esposas de Cristo era Deus, cujo amor era transmitido pelos santos, e assim se representa nestes autos.

<sup>129</sup> CÉU, *Maria do – Enganos do Bosque, Desenganos do Rio* (1741). Ed. Cit. p. 254, 256.

<sup>130</sup> *Ibidem*, p. 323-324.

<sup>131</sup> HALLING, Anna Liza – Soror Maria do Céu's Virgin Mary and the Male Gaze, Art. Cit. p. 183.

<sup>132</sup> CÉU, *Maria do – Enganos do Bosque, Desenganos do Rio* (1741). Ed. Cit. p. 300.

### c. A perfeição da amada e a perfeição de Maria

*que mejor le quiero en esta vida yo, que estar tan junta a vos, que no haya división entre vos y mi*<sup>133</sup>.

Os textos místicos reforçaram a ideia de que a união com Deus está associada à perfeição da alma. Segundo a conceção platónica, a união amorosa só era possível entre duas entidades semelhantes. Assim, para alcançar essa união, o místico teria de aperfeiçoar a sua alma, de modo a poder aspirar à união com Deus<sup>134</sup>. Este era um caminho longo, marcado pela submissão a Deus e à sua vontade, pelo abandono dos amores e dos bens terrenos e pela prática de penitências, entre outros aspetos, como reitera D. Fernando da Cruz na sua oração a Santa Clara, em *Despertador do Amor Divino*: «Ó minha amorosa Santa, procurai se desterrem dos mosteiros das religiosas todo o divertimento indecente e todo o amor humano»<sup>135</sup>.

Nos autos do *Triunfo do Rosário*, Maria do Céu complementa e acrescenta a este caminho da perfeição espiritual o culto do Rosário. Assim, pela contemplação nos mistérios do Rosário, a mulher devota poderia ser absolvida dos seus pecados e atingir o conhecimento e perfeição necessários à união divina. Este aspeto está presente, por exemplo, no auto *Las Rosas con Espigas*. Flor está convencida de que não sararia da doença do Amor, depois de ter sido atingida pelas suas setas. No entanto, as rosas divinas enviadas por Gomindo (S. Domingos) e Dea (Maria) quebram as cadeias do mundo e o arco do amor e devolvem-lhe a santidade. Gomindo comenta com Flor, que, vestida com as rosas de Dea, «naciendo mujer, pareces diosa»<sup>136</sup>. Coberta com a graça e perfeição do rosal de Maria, a humanidade pode então usufruir da desejada união com Deus, fonte do amor seguro, sereno e eterno.

Outros conselhos e avisos importantes estão presentes neste conjunto de autos. Primeiramente, Maria do Céu tem o cuidado de realçar a importância do livre-arbítrio. Em *Perla y Rosa*, o próprio Universo admite que à humanidade não a «puedo violentar (...) toda mi fuerza, y mi ley / sin su alvedrío está vana»<sup>137</sup>. Igualmente, o amor de Deus está sempre presente, mas cabe à

<sup>133</sup> JESÚS, Teresa de - *Conceptos del amor de Dios*. Ed. Cit. p. 92.

<sup>134</sup> CRUZ, D. Fernando da - *Despertador do Amor Divino, em uma irmandade entre Religiosas, consagrada ao dulcíssimo incêndio das almas, à deliciosa prenda dos corações, à Divina Pessoa do Espírito Santo, vida dos Justos, & prêmio dos Bem-aventurados*. Lisboa: Na Oficina de Miguel Deslandes, 1695, p. 109-110; JESÚS, Teresa de - *Conceptos del amor de Dios*. Ed. Cit. p. 203.

<sup>135</sup> Idem, p. 55.

<sup>136</sup> CÉU, Maria do - *Triunfo do Rosário* (1740). Ed. Cit. p. 220.

<sup>137</sup> *Ibidem*, p. 151.

humanidade (ou à mulher) aceitá-lo, pois Deus não pode «violentarla / (...) que siendo mía, suya la he dejado»<sup>138</sup>. Em segundo lugar, relembra-se em *Perla y Rosa*, através da parábola do Bom Pastor, que todas as serranas são amadas por Deus. Ademais, o Buen Pastor não só chora pelas suas serranas, mas também pelas damas da Babilónia. Em *Perla y Rosa*, o Buen Pastor salva as personagens Damas da Babilónia e converte-as em filhas de Sião. Assim, o auto transmite a mensagem de que até as maiores pecadoras poderiam encontrar e merecer o amor de Cristo. A adaptação desta parábola ao mundo conventual feminino segue de perto uma oração para as religiosas rezarem, criada por D. Fernando da Cruz para a irmandade do Amor Divino do Mosteiro da Esperança numa obra dada à estampa por uma companheira clarissa de Soror Maria do Céu: «Ó Divino Pastor (...) já sei que sou pesada, por mulher, & por pecadora; mas para vosso Amor não há ovelha pesada para a conduzires ao rebanho»<sup>139</sup>.

Por último, *Amor es Fe* é o título de um destes autos, e uma das principais mensagens deste conjunto teatral. A mensagem é clara: não se deve esperar as belezas do amor de Deus se não se mostrar primeiro o amor que se lhe deve. Assim, «la fé / es que hace paso al Amor»<sup>140</sup>.

## 7. Considerações finais

A análise das obras teatrais de Joana Teodora de Sousa, Sórora Madalena da Glória e Sórora Maria do Céu demonstra que as suas tramas e personagens são pensadas e construídas para um público específico. Estas obras têm um forte pendor educativo e exemplar. Por outro lado, evidenciou-se o papel e a importância do género das personagens na edificação das tramas e na transmissão da mensagem educativa. Este aspeto compreende-se melhor, se atendermos ao público deste teatro (ou, pelo menos, a uma parte significativa dele): mulheres, nomeadamente religiosas e noviças. Entendemos, assim, a razão pela qual, na comédia de Joana Teodora de Sousa, a história da redenção é representada sobretudo através de uma personagem feminina; no baile de Madalena da Glória, as Damas não proferem palavras de amor; e, no teatro de Maria do Céu, as personagens exemplares terrenas são, sobretudo, figuras femininas.

A ligação destas obras ao seu público ajuda também a explicar o protagonismo

<sup>138</sup> *Ibidem*, p. 157.

<sup>139</sup> CRUZ, D. Fernando Da – *Despertador do Amor Divino*. Ed. Cit. p. 188. Esta edição foi custeada editada pela Madre Helena da Cruz, amiga e companheira de Maria do Céu, que escreveu a sua biografia. A obra deste cónego regente de Sto. Agostinho, escrita para a irmandade do Amor Divino do Mosteiro da Esperança, é composta por uma série de ensinamentos e orações especificamente escritos para religiosas.

<sup>140</sup> CÉU, Maria do – *Enganos do Bosque, Desenganos do Rio* (1741). Ed. Cit. p. 312.

das personagens femininas nas peças de Joana Teodora de Sousa e de Maria do Céu. São estas figuras que fazem avançar a trama e que personificam a mensagem pedagógica e educativa. As personagens femininas representam também diferentes modelos de como viver no mundo e amar a Deus. Encontramos, por um lado, o modelo de Belisa, a mulher pecadora que se confessa e que, através do arrependimento e da penitência, alcança o perdão de Deus, à imagem de Maria Madalena; por outro lado, o modelo da humanidade perdida de Perla ou Flor, amadas incondicionalmente pelo galá divino e salvas pela devoção ao Rosário. Por último, o modelo das personagens de carácter divino, como Rosa ou Jerusalén, figuras exemplares que fogem à típica passividade feminina na relação amorosa e cujo amor à personagem masculina é baseado no entendimento e na escolha ponderada.

Estes vários modelos de personagens divergem segundo o género teatral, o contexto da autora e o seu público. Uma mulher recolhida, como Joana Teodora de Sousa, poderia escrever e publicar uma comédia de santos, em que a personagem modelar feminina peca por um amor louco, perde a sua honra, e ofende o amor divino. Já no teatro de religiosas professoras, como o de Soror Maria do Céu ou de Soror Madalena da Glória, observa-se um maior cuidado em não representar as personagens femininas dominadas por um amor louco e irracional. Trata-se de abordagens distintas, mas com o mesmo propósito: a representação da perfeição e da importância do amor divino, em oposição aos amores terrenos. Este propósito era conseguido através dessa exemplaridade das personagens, sobretudo das personagens femininas, que assumiam um papel semelhante ao das santas e religiosas retratadas nas Vidas e noutros textos devocionais. As figuras femininas do teatro tornam-se, deste modo, novos modelos a que o público deve aspirar e que deve imitar.

Estes textos teatrais revelam ainda o vasto conhecimento que estas freiras ou recolhidas possuíam das tópicas do amor da literatura de corte, religiosa e mística. A escolha e adaptação dessas tópicas não devem ser entendidas necessariamente como uma limitação dos seus conhecimentos ou um posicionamento concreto em relação às diversas temáticas amorosas ou doutrinárias, mas, sim, como estratégias conscientes, destinadas a melhor mover e impressionar o seu público e a transmitir a mensagem pretendida, quer fosse num contexto de festividades de uma Irmandade ou num momento educativo no interior do convento, de longa ou curta duração. Este aspeto é particularmente evidente, por exemplo, na abordagem da tópica da luta entre o amor divino e o amor terreno. Enquanto no teatro de Maria do Céu esta temática dá lugar a várias tramas e diálogos, incluindo o recurso à *disputatio*, Madalena da Glória concentra-se em algumas características do *amor al uso*, de modo a transmitir a mesma mensagem em

poucos minutos, de forma mais leve e cômica, como exige um género teatral breve, como o baile.

Por último, estes textos teatrais devem ser entendidos como testemunhos da vida do mundo conventual feminino dos inícios do século XVIII. Um mundo em que as fronteiras entre o religioso e o profano não eram rígidas e onde a devoção e o sofrimento inerente ao amor a Deus partilhavam o palco com os divertimentos e festividades teatrais. Como referido, o texto teatral reflete várias dimensões em simultâneo: o mundo individual e social de cada autora e o do seu público. Não surpreende, por isso, que a proximidade dessas dimensões em Maria do Céu e Madalena da Glória se traduza numa maior proximidade das temáticas entre as suas obras. Do mesmo modo, embora os textos das três autoras revelem particularidades próprias, resultantes das singularidades dessas diferentes dimensões, apresentam também semelhanças que advêm do contexto comum das autoras e seus públicos: o de mulheres que viveram em conventos em Lisboa na primeira metade do século XVIII.

Artigo recebido em 04/10/2024

Artigo aceite para publicação em 18/10/2024