

REVISTA

VIA SPIRITUS

MUSAS NA CLAUSURA: LITERATURA,
MÚSICA E ESPIRITUALIDADE EM
CONTEXTO MONÁSTICO FEMININO
NA IDADE MODERNA.

N.º32'2025



CITCEM
CENTRO DE INVESTIGAÇÃO TRANSDISCIPLINAR
CULTURA, ESPAÇO E MEMÓRIA

REVISTA

VIA SPIRITUS

MUSAS NA CLAUSURA: LITERATURA,
MÚSICA E ESPIRITUALIDADE EM
CONTEXTO MONÁSTICO FEMININO
NA IDADE MODERNA.

N.º32'2025



CITCEM

CENTRO DE INVESTIGAÇÃO TRANSDISCIPLINAR
CULTURA, ESPAÇO E MEMÓRIA

Revista de História da Espiritualidade e do Sentimento Religioso

DIRETOR | Isabel Morujão (FLUP - CITCEM); Zulmira Santos (FLUP - CITCEM)

CONSELHO DE REDAÇÃO | Isabel MORUJÃO (FLUP/CITCEM);
José Adriano de Freitas CARVALHO (FLUP/CITCEM);
Luís FARDILHA (FLUP/CITCEM); Paula Almeida MENDES (FLUP/CITCEM);
Pedro Vilas Boas TAVARES (FLUP/CITCEM); Zulmira C. SANTOS (FLUP/CITCEM).

COMISSÃO CIENTÍFICA | Felice ACCROCA (Pontificia Università Gregoriana, Roma);
Stefano ANDRETTA (Università Roma Tre); José Adriano Freitas de CARVALHO (Faculdade
de Letras, Universidade do Porto); Pedro M. CÁTEDRA (Facultad Filología,
Universidad de Salamanca); Bernard DOMPNIER (Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand);
Maria de Lurdes C. FERNANDES (Faculdade de Letras, Universidade do Porto);
Maria Idalina Resina RODRIGUES (Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa);
Roberto RUSCONI (Università Roma Tre); Gabriella ZARRI (Università degli Studi di Firenze)

SECRETARIADO | Paula Almeida Mendes (FLUP/CITCEM)
Maria João Oliveira e Silva (FLUP/CITCEM)

EDIÇÃO | CITCEM - Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória»
Faculdade de Letras da Universidade do Porto | Via Panorâmica, s/n | 4150 -564 Porto (Portugal)
email: citcem@letras.up.pt

n.º 32 | ano 2025
Periodicidade: Anual
ISSN: 0873-1233

Design: Helena Lobo © 2025
Os números desta revista são monográficos.
Esta publicação está sujeita a peer-review.

Versão digital: <http://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id04id1146&sum=sim>
Revista indexada em : DOAJ, Latindex, Fonte Académica.
Esta publicação respeita os critérios da política de livre acesso à informação.
<https://doi.org/10.54499/UID/04059/2025>

Dossier temático: «Musas na clausura: Literatura, Música e Espiritualidade em Contexto Monástico Feminino na Idade Moderna»

Isabel Morujão

A clausura da Rosa. Breves notas 5

Fr. António José d'Almeida OP

A figura de Frei João de Vasconcelos no *Parnaso Lusitano* de Sórora Violante do Céu.
Contributos para o esclarecimento de alguns poemas 9

Clara Barros

Tradições textuais nos mosteiros femininos da Idade Moderna: aspetos do discurso da
monja dominicana sorora Violante do Céu 33

Pedro Dono López, Rogelio Ponce de León Romeo

Editando a Violante do Céu. Una propuesta ecdótica para los poemas en castellano 45

Magna Ferreira

«Meu Minino Soberano»: contributo para o estudo da práxis musical no convento
de Nossa Senhora da Rosa (Lisboa, séc. XVII) – *Contrafactum* sobre um vilancico de
António Marques Lésbio 55

Isabel Morujão

Parnaso Lusitano. De humanos a divin(izad)os versos. A importância do teatro ibérico na
configuração dos vilancicos de sorora Violante do Céu 85

Micaela Ramon

Com tanta erudição, com valor tanto. Saber e virtude na poesia de sorora Violante do Céu
..... 117

Ana Reis

Redes de sociabilidade de soror Violante do Céu na poesia de circunstância de *Parnaso Lusitano* 127

Inês de Sá

«Naciendo mujer, pareces diosa». O teatro de religiosas portuguesas e o seu público na primeira metade do século XVIII 149

Antía Tacón

Los villancicos bilingües de Violante do Céu: cambios de código y prácticas interartísticas en el *Parnaso lusitano* 181

II - VARIA199

Inês Hortas Marques

Representações do feminino bíblico nos sermões de Santo António de Lisboa: a figura de Maria Madalena 201

Jorge Bastos da Silva

Idolatria, liberdade cívica e consciência moral: interrogações críticas em torno do conceito carlyleano de heroísmo 225

RECENSÕES243

CRÓNICA 2025255

NORMAS EDITORIAIS259

A CLAUSURA DA ROSA. BREVES NOTAS.

<https://doi.org/10.21747/0873-1233/spi32not>

Este 32.º volume da *Via Spiritus* congrega uma primeira fase de resultados do Projeto de Investigação em todos os domínios científicos, intitulado «Musas na Clausura. A obra poética de Violante do Céu: Literatura, música e espiritualidade no Mosteiro da Rosa de Lisboa», financiado pela FCT, com a referência 2022.08369.PTDC. Ele resulta do congresso internacional realizado na FLUP em 19 de fevereiro de 2025 com os investigadores do projeto, alargado então, também, a investigadores externos, jovens e *seniores*, que a ele quiseram juntar-se.

São diversas as áreas de interesse que o estudo de um determinado mosteiro pode suscitar, sobretudo se as cruzarmos entre si, para uma leitura mais fina e transversal da realidade monástica feminina da Idade Moderna, sobre a qual se sabe muito menos do que sobre os cenóbios da Idade Média. Muito importa, pois, interrogar os documentos e textos produzidos por ou sobre essa clausura, que viveu tempos de grandes mudanças e adaptações, após o Concílio de Trento. Em rigor, o século XVII (no qual nasceu e morreu Soror Violante do Céu, que o atravessou ao longo dos seus 86 anos de vida) foi o período em que as casas monásticas femininas, entretanto reorganizadas e adaptadas às determinações saídas dos documentos conciliares, viveram um tempo de forte dinamismo espiritual e artístico, colocando-se ao serviço da Contrarreforma, como sinal vívido de uma espiritualidade renovada e afirmativa.

O nosso empenho no mosteiro de Nossa Senhora do Rosário de Lisboa resulta do facto de nele se ter distinguido a religiosa Soror Violante do Céu, conhecida em toda a cidade pelas suas capacidades poéticas, que extravasaram não só os muros do mosteiro como as fronteiras do país. Efetivamente, a sua participação com poemas laudatórios nos preliminares de obras de vários autores não se restringiu a obras de autores portugueses, tendo a sua colaboração sido solicitada desde muito cedo para obras publicadas em Espanha, quer nos *Avisos para la muerte*, de Luis Ramírez de Arellano, logo em 1634, quer, por exemplo, na *Fama póstuma a la vida y muerte del doctor Frey Lope Félix de Vega y Carpio*, obra editada em 1636, que congregou o contributo dos poetas de maior renome, na homenagem a Lope de Vega.

O registo da morte de Violante do Céu, que a seguir se publica, refere-se à religiosa como “o mais célebre entendimento de Portugal”, que uniu “com singularidade o poético com o espiritual”. E assinala a forma com Violante do Céu dignificou a Ordem de S. Domingos e, particularmente, o mosteiro em que foi professa, ao descrevê-la como “diadema do mosteiro da Rosa, mais cintilante

raio da estrela domínica”. O estudo da obra de Violante do Céu – cuja reedição, na sua totalidade, se anuncia já para os primeiros meses de 2026 – não poderia, pois, processar-se à margem do mosteiro em que professou.

O mosteiro da Rosa – nome simplificado pelo qual o mosteiro de Nossa Senhora do Rosário sempre foi conhecido, logo desde a sua fundação – foi uma das casas religiosas de Lisboa que mais vicissitudes sofreram, devido a incêndios, a alguns tremores de terra e, mais tarde, ao grande terramoto de 1755. A sua documentação, hoje proveniente em larga medida do mosteiro de Santa Joana de Lisboa, ao qual a comunidade da Rosa se havia agregado por determinação régia, logo após o terramoto, é escassa, desaparecida ao longo desses acidentes que foram destruindo o património literário, artístico e arquitetónico do mosteiro.

Reconstituir, pois, o que terá sido a dinâmica espiritual, artística e cultural desta casa dominicana, partindo da figura fulcral de Soror Violante do Céu, foi o que nos moveu, na construção deste projeto de investigação, mesmo sabendo que abraçávamos desafios grandes. Por isso, o projeto adotou uma vertente fortemente interdisciplinar, de forma a criar ângulos e perspetivas de observação que permitam passar além da pedra que resta do mosteiro, iluminando sombras. Assim, para que os vilancicos que se leem no *Parnaso Lusitano* possam reviver também hoje a mesma dimensão umbilical e indissociável que então mantinham com a música e o canto, a equipa integrou especialistas em música antiga e canto, para possibilitar a inteireza da leitura e o encontro com o tempo. É já possível, neste volume da revista, aceder a uma parte do encanto que nos tem acompanhado nesta investigação, através do artigo de Magna Ferreira e do acesso ao link em que se disponibiliza a gravação de um vilancico de Violante do Céu, na configuração mais próxima possível do que terá sido a sua execução na igreja do Mosteiro da Rosa.

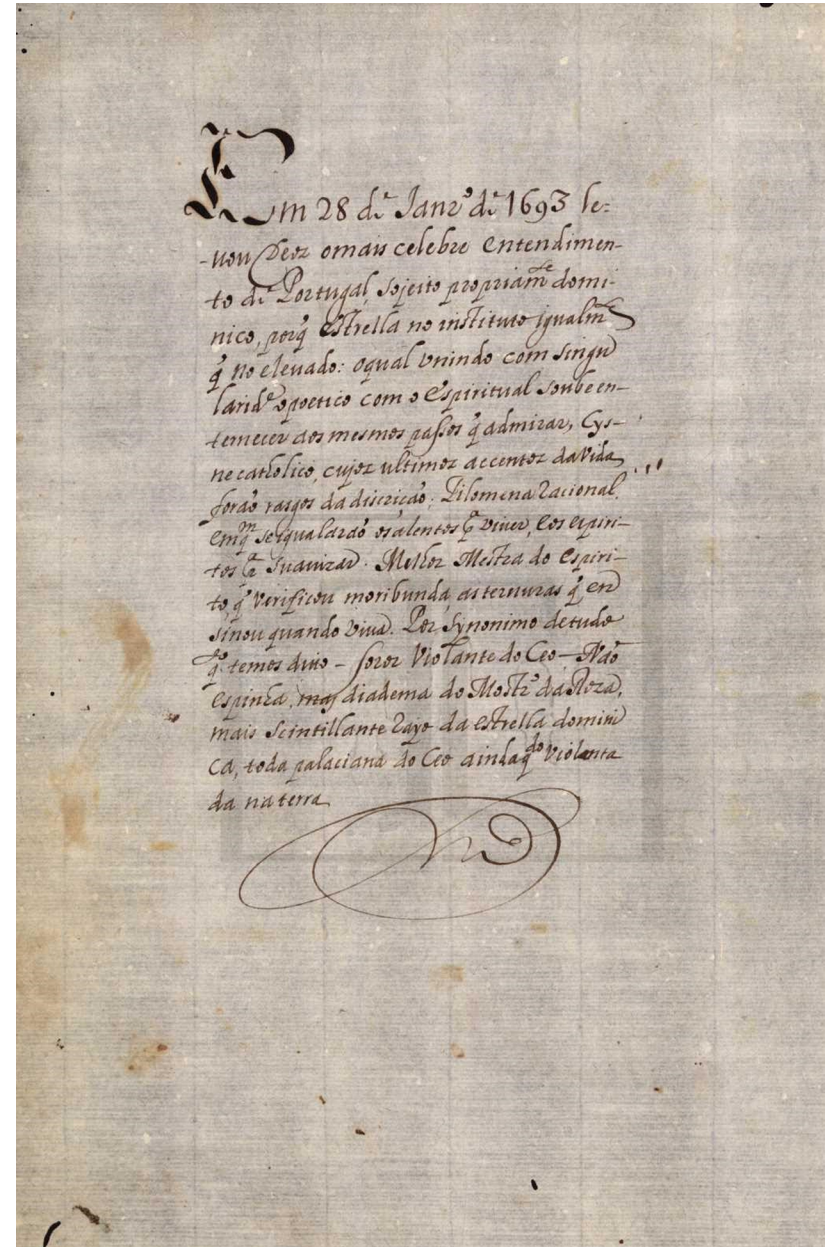
Resta agradecer a toda a equipa de investigadores o entusiasmo, o empenho e o esforço que têm colocado no desenvolvimento deste projeto e desejar que a leitura deste número da *Via Spiritus* seja estímulo para a construção de outros projetos e de novos diálogos entre saberes.

Isabel Morujão

Universidade do Porto/FLUP/CITCEM

(UID/04059/2025) <https://doi.org/10.54499/UID/04059/2025>

FCT Projeto MOISTER (Referência 2022.08369.PTDC)



Livro do número das religiosas deste convento da Rosa da Ordem dos Pregadores da cidade de Lisboa, feito no ano de 1627 e de novo fielmente tresladado para se pôr em forma, sendo priora (...) a Muito Reverenda Madre Maria do Sacramento no ano de 1699. Contém o nome das religiosas do número, das supranumerárias e defuntas. Copyright Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

A FIGURA DE FREI JOÃO DE VASCONCELOS NO PARNASO LUSITANO DE SÓRORA VIOLANTE DO CÉU. CONTRIBUTOS PARA O ESCLARECIMENTO DE ALGUNS POEMAS*

FR. ANTÓNIO DE SÃO JOSÉ

(ANTÓNIO-JOSÉ) D'ALMEIDA (O.P.)

CONVENTO DE CRISTO REI, PORTO

ACADÉMICO DE MÉRITO DA ACADEMIA PORTUGUESA DA HISTÓRIA

ajdalmzenit@gmail.com

<https://doi.org/10.21747/0873-1233/spi32a1>

RESUMO: Tomando como base dois poemas de Sórora Violante do Céu incluídos na coletânea póstuma *Parnaso Lusitano*, dedicados a Frei João de Vasconcelos, partiu-se para uma interpretação de alguns poemas da autora à luz da cultura do seu tempo e da Ordem religiosa a que pertencia, para confirmar não só a grande formação cultural e teológica de Violante do Céu, como a necessidade de se lerem alguns dos seus textos entre a poesia e a teologia.

PALAVRAS-CHAVE: Sorora Violante do Céu, *Parnaso Lusitano*, Frei João de Vasconcelos, Virtudes de um Inquisidor, Natal e Eucaristia.

ABSTRACT: Based on two poems by Mother Violante do Céu included in the posthumous collection *Parnaso Lusitano*, dedicated to Father João de Vasconcelos, this study undertakes an interpretation of some of the author's poems in light of the culture of her time and the religious order to which she belonged. This interpretation aims to confirm not only Violante do Céu's extensive cultural and theological background, but also the need to read some of her texts within the framework of poetry and theology.

KEYWORDS: Mother Violante do Céu, *Parnaso Lusitano*, Father João de Vasconcelos, Virtues of an Inquisitor, Christmas and Eucharist.

O *Parnaso Lusitano de divinos e humanos versos*¹, é a publicação póstuma (1733) de uma coletânea de poemas da autoria da Madre Sórora Violante do Céu

* FCT Projeto MOISTER (Referência 2022.08369.PTDC).

¹ CÉU, Sórora Violante do (O.P.) – *Parnaso Lusitano de divinos, e humanos versos*. Lisboa Ocidental: na Oficina de Miguel Rodrigues, 1733, 2 vols. (com paginação contínua).

O.P. (*1601 - †1693)², monja do Mosteiro de Nossa Senhora do Rosário ou da Rosa, em Lisboa³. Nesta coletânea, nas páginas 41 e 42 do 1º volume, encontram-se dois sonetos dirigidos ao «Venerável Padre Mestre Fr. João de Vasconcelos, Provincial de São Domingos em Portugal». O Padre Frei João de Vasconcelos O.P. (*1590 - †1652)⁴ foi Prior da Província de Portugal da Ordem dos Pregadores de 1637 a 1641⁵.

O título de «Venerável» refere-se ao facto de ele ter falecido em 'odor de santidade'. Vinte anos depois da sua morte, em 1652, é publicado em Lisboa, por Manuel da Silva, um opúsculo de 8 fólhos (16 páginas) acerca da sua «felice morte»⁶. Para a causa da sua beatificação, o Padre Mestre Frei Andrés Ferrer de Valdecebros O.P. (*1620 - †1680) foi encarregado de escrever, em castelhano, a sua biografia⁷. Veremos agora os dois poemas de Sórór Violante do Céu a ele dedicados.

I. O Inquisidor rigoroso e piedoso

Vejamos em primeiro lugar o soneto 55⁸:

*Que bem do Patriarca mais triunfante
Exercitais, Senhor, o sacro ofício
Pois a virtude honrais, troncais o vício,
Como reto Juiz, Pai vigilante!*

² ROSÁRIO [Sousa Carvalho], Fr. A[n]tónio do (O.P.) – *Escritores dominicanos, século XVII, com obras meores*. Porto: Arquivo Histórico Dominicano Português, 1995 (3 vols., com paginação contínua), vol. 1/III. *Nomes das Letras L a V*, nº 105, p. 439-443.

³ MORUJÃO [de Beires], Isabel [Maria Ventura] – *Álbum de Família: representações da santidade na poesia de Violante do Céu*. In GOMES, [Ana] Cristina Costa, e.a. (coord.) – *Rastos Dominicanos de Portugal para o Mundo*. Lisboa: Universidade Católica Editora, 2022 (p. 120-146), p. 119.

⁴ ROSÁRIO, Fr. A. do (O.P.) – *Escritores dominicanos, século XVII, com obras meores*. Porto: Arquivo Histórico Dominicano Português, 1995, vol., 1/III. *Nomes das Letras B a J*, nº 71, p. 211-235.

⁵ ALMEIDA, Fr. António-José de (O.P.) – *Imagines Sacrae' no Convento de São Domingos de Benfica. A Encomenda de Fr. João de Vasconcelos OP*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1998, 2 vols. Tese de Mestrado (inédita), vol. I, p. 23; DINIZ, Fr. Gonçalo [Martim Vieira Pereira] (O.P.) – *Breve história dos frades da Ordem de São Domingos em Portugal*. Fátima: Ordem de São Domingos em Portugal, 2021, p. 259.

⁶ BREVE SUMARIO da Felice Morte, ou para melhor dizer, Transito glorioso do veneravel Padre Mestre Frey João de Vasconcellos da Ordem dos Prégadores. Lisboa: por Manuel da Silva, 1652. Existem dois exemplares desta obra na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (Biblioteca Joanina) e um na Biblioteca Pública de Évora.

⁷ FERRER de VALDECEBRO, F[r.] Andrés (O.P.) – *Historia dela Vida del Venerable Padre Maestro F[r.] Juan de Vasconcelos dela Orden de Predicadores*. Madrid: por D. Maria Rey, 1669, 2 livros (com distinta numeração de fólhos) em um volume.

⁸ CÉU, Violante do – *Parnaso Lusitano...*, ob. cit., 1733, vol. 1, p. 41. Nesta transcrição, tal como em todas as muitas que ocorrem neste artigo, optou-se por atualizar a grafia da época, em articulação com os critérios editoriais que se estabeleceram para a edição da obra de Violante do Céu, que o projeto MOISTER está a levar a cabo e se encontra no prelo. Os destacados são da minha responsabilidade.

*Se sustentar a esfera militante
Teve o Santo Gusmão por exercício,
Vós também sustentando outro edificio,
Sois da Religião discreto Atlante.*

*Mas se quereis em tudo ser traslado
Daquele, que do mundo foi espanto,
Não admitais⁹, Senhor, o rigoroso:*

*Prudentíssimo Pai, douto Prelado,
Se imitais a Domingos em ser Santo,
Imitai-o também em ser piedoso.*

Na primeira quadra, São Domingos de Gusmão («o Santo Gusmão», da segunda quadra) é designado, no presente poema, como «Patriarca» da Ordem dos Pregadores, uma vez que é o seu fundador. Nessa mesma estrofe, Frei João é comparado a São Domingos, considerado na época o primeiro Inquisidor¹⁰. Os historiadores, atualmente, discordam desta opinião, com base na discrepância entre a data da sua morte e a da instituição da Inquisição¹¹.

O Padre Vasconcelos teve, como São Domingos, o «sacro officio», i.e. o Santo Officio de Inquisidor, desde 23 de Novembro de 1632¹² e durante 22

⁹ Neste verso, o verbo “admitir” tem o significado arcaico de “depor”, tal como regista VIEIRA, Frei Domingos (O.E.S.A.) – *Grande Dicionario Portuguez ou Thesouro da Lingua Portugueza*, vol. 1 (A – Byzantino). Porto: em casa dos editores Ernesto Chardron e Batholomeu H. de Moraes, 1871, p. 162, 2ª col. A forma verbal deve ser lida como “não deponhais”, pois provém do latim *dimittere*: “ADMITIR, v. a. ant. (Do latim *dimittere*, com o prefixo «a»). Deixar, entregar, largar, demitir, depor. (...) Está fora do uso.” Esta etimologia é diferente da do verbo português “admitir”, que vem do latim *admittere*, que significa “aceitar, receber, dar entrada, fazer lugar; introduzir em casa, dar licença, permitir, conceder, aprovar, sofrer, consentir, concordar, condescender”.

¹⁰ CACEGAS, Fr. Luís de (O.P.) & SOUSA, Fr. Luís de (O.P.) – *Primeira Parte da História de S. Domingos particular do Reino e conquistas de Portugal*. Imprensa no Convento de S. Domingos de Benfica: por Giraldo de Vinha, 1623 (1ª ed.), Livro Primeiro, cap. III (Na edição consultada: SOUSA, Fr. Luís de – *História de S. Domingos*. Porto: Lello & Irmão - Editores, 1977, vol. I, p. 30-31); FERRER de VALDECEBRO, A. – *Historia dela Vida del Venerable Padre Maestro...*, ob. cit., 1669, Livro I, fólhos 64v. e 65r.; BETHENCOURT, Francisco – *História das Inquisições: Portugal, Espanha e Itália*. [Lisboa]: Círculo de Leitores, 1994, p. 17, legenda na margem.

¹¹ «Il n'y a plus aujourd'hui d'historien véritable qui attribue à saint Dominique le titre d'inquisiteur. Une simple considération de date suffit à régler le problème. Dominique est mort en 1221 et l'office d'inquisiteur n'a été institué qu'en 1232 (Lombardie) et 1233 (Languedoc).» VICAIRE, [Fr.] M[arie]-H[enri] (O.P.) – *Saint Dominique et les inquisiteurs*. In «Annales du Midi: revue archéologique, historique et philologique de la France méridionale», tome 79, nº 82, 1967 (p. 173-194), p. 173.

¹² VALE, Teresa Leonor M[agalhães] – *O Convento de S. Domingos de Benfica, D. João de Castro e o Instituto Militar dos Pupilos do Exército*. [Lisboa]: I.M.P.E., 1996, p. 35; ALMEIDA, Fr. António-José de (O.P.) – *Imagines Sacrae' no Convento de São Domingos de Benfica. A Encomenda de Fr. João de Vasconcelos OP*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1998, vol. I, p. 23; DINIZ, Fr. Gonçalo (O.P.) – *Breve história dos frades da Ordem de São Domingos em Portugal*. Fátima: Ordem de São Domingos em Portugal, 2021, p. 82.

anos¹³. No tribunal da Inquisição, ele exerce a função de Juiz, honrando a virtude e truncando o vício, atitude e termos que constituem, como se verá, o lema da Inquisição e não a interpretação que dela pudesse estar a fazer a própria Violante do Céu.

A mesma Madre Violante recupera, aliás, este mesmo lema numa canção dedicada «A S. Pedro Mártir de Verona»¹⁴, dominicano e padroeiro da Inquisição, na sétima estrofe¹⁵:

*Que bien de Inquisidor el sacro officio,
Ó Pedro, ejercitaste;
Pues venciendo el error, truncando el vicio,
Tantas glorias al Cielo duplicaste;
Que bien en el mostraste
Tu zelo, tu prudencia.
Pues del Divino Espiritu enseñado
Mostravas (favolable a la inocencia,
Y severo al pecado)
Gran piedad, gran rigor, firme cuidado.*

Na segunda quadra do soneto que nos ocupa, a comparação de Frei João com São Domingos estabelece-se através do epíteto «Atlante». Efetivamente, Sórora Violante utiliza de uma forma recorrente, no *Parnaso Lusitano*, este epíteto relacionado com São Domingos: «Ó Padre celestial, ó sacro Atlante»¹⁶; «un nuevo Atlante Español»¹⁷; «divino Atlante»¹⁸. Ele tem na origem o sonho do papa Inocência III, no qual este vê o homem de Deus Domingos sustentando a basílica-catedral do Latrão¹⁹, símbolo da «esfera militante», i.e. a parte da Igreja

¹³ FERRER de VALDECEBRO, A. – *Historia de la Vida del Venerable Padre Maestro...*, ob. cit., 1669, Libro I, fólho 72; SANTA CATARINA, Fr. Lucas de (O.P.) (*1660 – †1740) – *Quarta Parte da História de S. Domingos particular do Reino e conquistas de Portugal*. Lisboa Ocidental: José António da Silva, 1733 (1ª ed.), Livro Terceiro, cap. XLVI (Na edição consultada: SOUSA, Fr. Luís de – *História de S. Domingos*. Porto: Lello & Irmão - Editores, 1977, vol. II, p. 1090).

¹⁴ CÉU, Violante do – *Parnaso Lusitano...*, ob. cit., 1733, vol. I, p. 90-93.

¹⁵ *Ibidem* - Vol. I, p. 92.

¹⁶ CÉU, Violante do – *Parnaso Lusitano...*, ob. cit., 1733, vol. I, p. 29.

¹⁷ *Ibidem* – Vol. II, p. 932.

¹⁸ *Ibidem* – Vol. II, p. 936.

¹⁹ Isto é confirmado pelo Padre Mestre Fr. Tomás Aranha O.P. (*1588 – †1663), na *Aprovação à Segunda Parte da História de S. Domingos particular do Reino e conquistas de Portugal*. Nela, afirma que S. Domingos foi «Atlante (...) da Igreja Universal», indicando na nota de rodapé: «Summus Pontifex Innocentius III. vidit collabentem Lateranensem Basilicam a S. Dominico suis humeris sustineri» – SOUSA, Fr. Luís de – *História de S. Domingos*.

que peregrina neste mundo²⁰. Assim é narrado este episódio pelo Padre Frei Diogo do Rosário O.P. (†1580), no seu *Flos Sanctorum (História das vidas e feitos heróicos e obras insignes dos Santos)*:

Na noite (...) viu o papa [Inocência III] a visão que se segue: Parecia-lhe que a igreja de S. João de Laterão estava toda desliada e pera cair; e ele mui triste por isso. Vinha o P. São Domingos e punha os ombros à igreja, e a sustentava²¹.

Nos dois tercetos, a autora encoraja explicita e claramente a função mimética de São Domingos por parte de Frei João, indicando que, se ele quer ser imitador perfeito do fundador, apelidado de espanto do mundo («se quereis em tudo ser traslado», «se imitais a Domingos em ser santo»); deve exercer o seu ofício de Inquisidor como um Pai prudente que vigia a Igreja militante (comparada, como disse, a uma esfera), sustentando-a através da sua função no Santo Tribunal, tendo em contas as virtudes complementares («também») do rigor e da piedade.

O venerável Padre Vasconcelos é incitado, pois, neste soneto de Violante do Céu a imitar o Pai dos Frades Pregadores, no seu ofício de sustentar a verdadeira Religião, como Atlante, semelhante a Domingos. Ele deve seguir o ideal da Inquisição, conjugando Justiça com Misericórdia, sendo ao mesmo tempo rigoroso e piedoso. Não se trata, neste soneto de Violante do Céu, de simples adjetivos conjugados em par antitético comum, como era próprio dos estilemas do Barroco. A chave de leitura deste poema encontra-se, na verdade, no conjunto de referências internas que nele se encerram, que é necessário explicitar. De facto, quer as virtudes enunciadas, quer a atitude proposta decorrem desta sintaxe interna à Inquisição, na sua relação entre programa e deveres de um Inquisidor, que Violante do Céu mostra conhecer bem. Isto é bem salientado nas armas das Inquisições espanhola e portuguesa, com a figuração do ramo de oliveira (Misericórdia) e da espada (Justiça), ladeando uma cruz²².

Porto: Lello & Irmão - Editores, 1977, vol. Iº, p. 726.

²⁰ As outras duas partes, ou esferas, da Igreja são: a Igreja triunfante, formada pelos santos, no céu; e a Igreja padecente ou purgante, formada pelas benditas almas do Purgatório.

²¹ ROSÁRIO, Fr. Diogo do (O.P.) – *Historia das vidas & feitos heroicos & obras insignes dos sanctos: com muitos sermões & praticas spirituaes, que seruem a muitas festas do anno. Reuistas & cotejadas cõ os seus originaes autenticos, polo padre frey Diogo do Rosairo da ordem de são Domingos, de mandado do muy Illustre & Reuerendissimo senhor do frey Bartholomeu dos Martyres Arcebispo de Braga, Primas das Hespanhas, &c.* Braga: Antonio de Maris, 1567 (2 partes em 1 tomo), IIª Parte, p. 79v.

²² BETHENCOURT, Francisco – *História das Inquisições: Portugal, Espanha e Itália*. [Lisboa]: Círculo de Leitores, 1994, p. 79.



Fig. 1: Armas da Inquisição.

Fonte: Palácio do Tribunal da Inquisição de Évora, portal.

Afirma, a este propósito, Fr. Andrés Ferrer de Valdecebros:

Entran en mucho empeño los que entran a ser Inquisidores; pues, cuanto es grande la Dignidad, es mayor la obligación. Acompañan su autoridad dos excelentes virtudes, que son la justicia y misericordia; bien que, mirado por la corteza, todo parece justicia y rigor.

Se ofrece a los ojos una Sagrada Cruz que triunfa; y unas sentencias que condenan; unas insignias que infaman; unos testigos que atemorizan; y un silencio que con muchas voces habla. Esto todo son rigores, nada es piedad.

Pero, si penetra el corazón de todo esto la vista de la consideración, y no se detiene en las apariencias; hallará la Cruz Sacrosanta que triunfa, amorosa; las sentencias que condenan, suaves; las insignias que infaman, justas; los testigos que atemorizan, fieles; el mudo silencio que suspende, favor; y, todo junto, piedad²³.

O biógrafo de Fr. João de Vasconcelos, compara o seu trabalho como Inquisidor com o de um cirurgião e o dos pais:

El Cirujano que cauteriza, atormenta, pero sana; la pócima que se toma, amarga, pero dá salud; la sangría que se hace, duele, pero quita las fuerzas a la enfermedad. No es riguroso, el Padre que castiga los defectos y faltas de los hijos, pues embebe, lo que parece crueldad, piedad y misericordia grande. Hace el Tribunal Santo de la Inquisición lo que los

²³ FERRER DE VALDECEBROS, A. – *Historia de la Vida del Venerable Padre Maestro...*, ob. cit., 1669, Libro I, fôlho 73v.

Padres y Cirujanos: *No es rigor lo que rigor parece, sino amor y piedad; y fuera mas rigor no castigar, con que no puede ser el castigar rigor*²⁴.

E logo aplica ao Venerável Padre ou Servo de Deus o que acabara de dizer no geral:

Era suavísimo y blando el natural del Siervo de Dios, que, acompañado con abundante elocuencia de que estaba dotado, reducía y rendía, hablando y persuadiendo al corazón más obstinado y duro. Era con los reos protervos y pertinaces, severo; con los reducidos y reconocidos, blando; en estos buscaba la firmeza, en aquellos la reducción. Era todo rigores al fulminar los procesos; era todo piedad al juzgar las causas, era todo entereza al pronunciar la sentencia²⁵.

II. O Pregador do Verbo encarnado

E vejamos agora o soneto 65, dedicado «Ao mesmo Venerável Padre Mestre Fr. João de Vasconcelos, sobre um sermão que fez do Nascimento do Minino Jesus, no Convento da Rosa de Lisboa.»²⁶:

*Tão raro, tão sutil, tão levantado
Explicastes (Senhor) a Deus nascido,
Que a não ser adorado pelo crido,
Se adorara também pelo explicado.*

*Tão divino vos fez Deus humanado,
Explicando mistério tão subido,
Que sem ser dos discursos compreendido,
Fostes dos pensamentos admirado.*

*Nasceu Deus para dar-nos liberdade,
Exagerastes vós seu Nascimento,
Para nos cativar toda a vontade:*

²⁴ *Ibidem* – Livro I, fôlios 73v.-74r. Destacados meus.

²⁵ *Ibidem* – Livro I, fôlho 74r. As palavras destacadas são da minha responsabilidade.

²⁶ CÉU, Violante do – *Parnaso Lusitano...*, ob. cit., 1733, vol. 1, p. 42.

*Oh vivei, discretíssimo portento,
Para ser exemplar de santidade,
Para ir de um aumento em outro aumento.*

Neste soneto, é elogiada a explicação feita pelo venerável Padre no «Nascimento» do «Deos humanado», bem como a sua competência expositiva, que o levou, através da arte oratória, a cativar a vontade do auditório. Embora se tenham perdido os escritos de Fr. João de Vasconcelos, podemos comprovar a sua devoção a este mistério espelhada no ciclo iconográfico que ele idealizou para os locais de culto do Cenóbio dominicano de Benfca²⁷.

De modo particular, veja-se a *Adoração dos Pastores no Presépio de Belém*, tela assinada por Vicente Carducho (*ca.1576 - †1638), pintor régio, que sobrepuja o altar-mor e o sacrário monumental, do lado da nave dos fiéis, da igreja do antigo Convento de São Domingos de Benfca. É difícil actualmente decifrar com clareza a data que nela figura: 1626 ou 1636²⁸?

²⁷ Este assunto foi objeto da minha tese de mestrado (ainda inédita), apresentada na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa: ALMEIDA, Fr. António-José de (O.P.) – *Imagines Sacrae' no Convento de São Domingos de Benfca. A Encomenda de Fr. João de Vasconcelos OP*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1998, 2 vols.

²⁸ MARTÍN GONZÁLEZ, J[uan] J[osé] – *Una adoración de los pastores de Vicente Carducho*. «Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología», tomo XLIX (1983) (p. 487-489), p. 487, lê 1626; SOBRAL, Luís de Moura – *Cat. Bento Coelho (1620-1708) e a Cultura do seu Tempo*. Lisboa: Instituto Português do Património Arquitectónico (IPPAR), 1998, p. 218, dá-la “anterior a 1638”.



Fig. 2: Vicente Carducho, *Adoração dos Pastores*²⁹

Fonte: Igreja de Nossa Senhora do Rosário – Templo da Força Aérea.

© Carlos Leal | Restart - Conservação e Restauro

2.1. Nossa Senhora descobrindo o Menino Jesus

O Padre Mestre Frei António da Encarnação O.P. (†1665)³⁰ descreve assim essa tela, na *Adição à Segunda Parte da História de S. Domingos, particular do Reino e conquistas de Portugal*:

Contém este quadro um agradável Presépio, em que está a Senhora descobrindo o Minino Jesu aos rústicos hóspedes [i.e. os pastores]; que, admirados com um alegre temor, mostram seu afeto ao fruto do Céu, nascido em sua ditosa terra.

²⁹ Veja-se foto a cores: ALMEIDA, Fr. António-José de (O.P.) – *El escultor Manuel Pereira y un milagro de Fray João de Vasconcelos, O.P., predicador de Felipe IV*. «Reales Sitios. Revista del Patrimonio Nacional». Madrid: Patrimonio Nacional, año XL (2003), nº 157 (3er. trimestre), (p. 20-31), p. 26.

³⁰ ROSÁRIO, Fr. A. do (O.P.) – *Escritores dominicanos, século XVII, com obras meores*. Porto: Arquivo Histórico Dominicano Português, 1995, vol. 1/I. *Nomes da Letra A*, nº 11, p. 47-71. O Padre Mestre Fr. Tomás Aranha O.P. (*1588 – †1663), na *Approvação à Segunda Parte da História de S. Domingos particular do Reino e conquistas de Portugal*, chama-lhe «Reverendo Padre Mestre Frei António da Encarnação» – SOUSA, Fr. Luís de – *História de S. Domingos*. Porto: Lello & Irmão - Editores, 1977, vol. 1º, p. 726. Fr. António é o editor dessa *Segunda Parte*, como vem na página de rosto.

Devemos, em minha opinião, procurar a mensagem teológica contida neste quadro no contexto do seu enquadramento dentro da igreja em que se encontra. Com toda a certeza, Fr. João de Vasconcelos pregaria nesta igreja ao povo sobre a Encarnação do Verbo de Deus e o Santíssimo Sacramento do altar, apontando para este quadro, que se encontra mesmo por cima do altar-mor³¹. Maria, figura do sacerdote, descobre o Menino³², i. e., expõe o Santíssimo à adoração dos fiéis, representados pelos Pastores³³.

Diz, a este propósito, Maurice Vloberg³⁴:

*A Eucaristia renova a Encarnação, ela faz renascer sob a forma do Pão o mesmo Cristo nascido da Virgem Maria, como o saúda o hino do Santíssimo Sacramento*³⁵: Ave, verum Corpus, natum/ de Maria Virgine³⁶.

Nos fins do séc. XVI, Pier de Lode fez uma gravura com o tema *S. Francisco e Sta. Clara adorando o Menino Jesus no presépio*³⁷. Ao lado da manjedoura onde o Menino está deitado encontra-se uma custódia, a qual não me parece ser somente o atributo iconográfico de Sta. Clara (junto da qual se encontra) mas também sinal para a identificação do Menino com a Eucaristia. Esta gravura foi fielmente reproduzida entre nós por Josefa de Óbidos (*1630 - †1684) em 1647 numa pintura a óleo sobre cobre³⁸, que se encontra actualmente em Lisboa numa colecção particular e que figurou na exposição *Josefa de Óbidos e o Tempo Barroco*³⁹. O facto de termos esta prova insofismável de que referida gravura

³¹ Isso mesmo aconteceu ao autor destas linhas quando lhe foi dado aí pregar no tempo de Natal.

³² Lembremo-nos de que a nudez do Redentor representada nas imagens desde o séc. XV corresponde, para os fiéis da *Devotio moderna*, à necessidade de «ver o corpo de Cristo» (cf. DUMOUTET, Édouard – *Le Désir de voir l'hostie et les origines de la dévotion au Saint Sacrement*. Paris : G. Beauchesne, 1926): «Le corps du Christ y est présent mystiquement comme le Saint Sacrement lui-même.» – RIGAUX, Dominique RIGAUX – *Le sang du Rédempteur*. In ALEXANDRE-BIDON, Danièle (dir.) – *Le pressoir mystique. Actes du Colloque de Recloes* (27 de Maio de 1989) (Préface de Jean DELUMÉAU). Paris : Les Éditions du Cerf, 1990 (p. 57-67), p. 65-66.

³³ Veja-se o hino natalício, atribuído ao rei D. João IV de Portugal: *Adeste fidelis*.

³⁴ VLOBERG, Maurice – *L'Eucharistie dans l'Art*. Grenoble-Paris: B. Arthaud, 1946, 2 vols. (com paginação contínua), p. 269. Tradução minha.

³⁵ A sequência *Ave verum* é atribuída ao papa Inocêncio IV (†1254) – cf. BYNUM, Caroline Walker – *Holy Feast and Holy Fast. The religious significance of food to medieval women*. Berkley-Los Angeles-London: University of California Press, 1987, p. 32; ou ao papa Inocêncio VI (1352-62) – cf. RUBIN, Miri – *Corpus Christi. The Eucharist in Late Medieval Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992, p. 156.

³⁶ Veja-se a tradução destes dois versos mais adiante, no texto.

³⁷ Museu Franciscano, Instituto Histórico da Ordem dos Frades Menores Capuchinhos, Roma.

³⁸ A identificação foi feita por MORGADO, Fr. José Joaquim Lopes (O.F.M. Cap.) – *Encontro com Josefa de Óbidos*. «Bíblica», ano XXXVII (1991), nº 217 (Nov.-Dez.), p. 3 (548).

³⁹ «Procede das antigas colecções do Duque de Lafões.» – SERRÃO, Vítor [Manuel Guimarães Veríssimo] (coord.)

tardo-quincentista foi conhecida entre nós na primeira metade do séc. XVII é mais um elemento a ter em conta a favor da minha tese da identificação entre o Menino e a Eucaristia na época da pintura em tela de Vicente Carducho para o arco de triunfo do altar-mor da igreja conventual de S. Domingos de Benfica.

Ora, no soneto para meditar o 3.º mistério do Santíssimo Rosário («Del Nacimiento de Cristo Señor nuestro»)⁴⁰, Madre Violante do Céu une intrinsecamente o Corpo do Menino Jesus, na Virgem Maria gerado e d'Ela nascido, com o verdadeiro Corpo de Cristo no sacramento da Eucaristia («pan de las almas»)⁴¹.

Neste soneto n.º XII, a autora dirige-se (como na maior parte das suas meditações dos mistérios rosarianos) à Virgem Nossa Senhora. Nele utiliza a metáfora do trigo para se referir ao Corpo de Cristo:

*Este trigo, que en pajas recogido
Anhela Rut con singular cuidado,
Si le adoráis, por ser de Dios sembrado,
Dios le sembró, por ser de vós nacido.*

*Si le queréis (Señora) ver crecido,
Rociadle bien con este llanto amado:
Pues sabéis, que le tiene el Rey sagrado
Para pan de las almas escogido.*

*Rociadle bien, que si en la humana esfera
Vuestra rara pureza no se hallara,
Nunca tan bello trigo el mundo viera.*

*Porque si Dios tan pura no os formara,
Aunque el género humano peciera,
Nunca en la Humanidad tal pan sembrara.*

A «Señora», adora o «trigo», que é o Cristo, «sembrado» por Deus em Seu

– Cat. *Josefa de Óbidos e o Tempo do Barroco*. [Lisboa]: Telefones de Lisboa e Porto/Instituto Português do Património Cultural, 1993 (2ª ed.), p. 110.

⁴⁰ CÉU, Violante do – *Parnaso Lusitano...*, ob. cit., 1733, vol. 1, p. 9-10.

⁴¹ Já o tinha feito no soneto anterior, dedicado à meditação do 2.º mistério do Rosário («De la visitación»), ao chamar à Virgem Santa Maria (nos dois primeiros versos da 2.ª quadra) «del verdadero Sacramento (...)/ un virginal sacrario» – *Ibidem* – Ob. cit., 1733, vol. 1, p. 9.

seio. Esta imagem do trigo alude a um episódio da história de Rute (Rt 2), antepassada de Jesus, a que a autora se refere de forma muito breve.

Rute, recém-chegada a Belém com sua sogra Noemi (Rt 1, 22), «recoge» as espigas que os ceifeiros deixaram no chão, no restolho (que é palha enraizada). Começa a respigar durante a ceifa da cevada, mas só termina durante a ceifa do trigo (Rt 2, 23). Isto faz para conseguir o sustento de ambas. Por este trigo ela anelava «con singular cuidado», afirma Violante do Céu. O trigo é o cereal mais nobre. Ora Rute será a bisavó do rei David e, por isso, antepassada de Cristo. Numa leitura tipológica, o trigo prefigura Cristo (apelidado pela autora de «belo trigo»), por Quem a humanidade anseia.

Continuando a metáfora do trigo, a autora pede à «Señora» que regue com o choro («con este llanto amado»), uma e outra vez («Rociadle bien», por duas vezes), esse trigo semeado, para que cresça em Seu seio, uma vez que Deus («el Rey sagrado») o escolheu «para pan de las almas». As lágrimas da «Señora» são de comoção enternecida, tal como o eram as «tiernas lágrimas que derramava» Fr. João de Vasconcelos durante as Procissões do Santíssimo dos Terceiros Domingos, nas quais «el Siervo de Dios» «en las manos llevava» o «Divinísimo Sacramento», como nos conta o seu biógrafo⁴².

Nos tercetos finais, este poema, dirigido à Mãe de Deus, enaltece a Sua «pureza» como requisito para a encarnação e o nascimento de Cristo e, consequentemente, do Sacramento em que Jesus se dá em alimento. Deus semeia a Eucaristia «en la Humanidad», através da «Señora», figura da Igreja, pela qual nos é dado o Sacramento do Altar. Deus semeou esse trigo no seio de Maria (=Encarnação), para ser dado à luz como o pão vivo que é a carne do Filho do Homem (=Transubstanciação) (Jo 6, 51-56).

«Dios le sembró», para que d'Ela nascesse. A autora afirma, assim, a identidade entre o Menino nascido da Virgem e o Pão descido do Céu⁴³, como canta a Igreja nos dois primeiros versos do célebre hino eucarístico já citado: «Ave, verum Corpus (=Ave, ó verdadeiro corpo), natum/ de Maria Virgine (=nascido da Virgem Maria)».

Assim, o soneto de Violante do Céu fala de Jesus Cristo, nascido da Virgem Maria, como «trigo» e «pan», unindo intrinsecamente o Menino e o Sacramento. Não é de admirar que os Santos tenham frequentemente a visão do

⁴² FERRER de VALDECEBRO, A. – *Historia de la Vida del Venerable Padre Maestro...*, ob. cit., 1669, Libro II, fôlho 14v. Já escrevi sobre as lágrimas de São Domingos de Gusmão quando ele celebrava a Santa Missa: D'ALMEIDA, Frei António de São José (António-José) (O.P.) – *As lágrimas no primeiro Natal. Reflexões de frei Diogo do Rosário O.P. no seu Flos Sanctorum*. In MORUJÃO, Isabel & TEIXEIRA, Geise (ed. e coord.) – *Poética das Lágrimas. Olhares cruzados sobre textos e contextos femininos*. Porto: CITCEM, 2023, (p. 133-145), p. 143.

⁴³ Como o fará de forma explícita, no vilancico nº V dos dedicados «Al niño Jesús nascido», pela voz de um pastor.

Menino Jesus na hóstia consagrada, como é o caso de Santa Catarina de Sena (O.P.) ou de Sto. Inácio de Loiola (S.J.). Estas visões estão representadas em gravuras da época⁴⁴.

Note-se que Violante do Céu escreveu 39 vilancicos ao Santíssimo Sacramento, o que prova a grande vitalidade desta devoção no mosteiro da Rosa. Com estes se devem cruzar os poemas que, não tendo explicitamente assinalada esta temática, testemunham a centralidade deste mistério neste mosteiro dominicano feminino.

Fr. Andrés Ferrer de Valdecebro assinala a grande devoção do Venerável Fr. João de Vasconcelos pelo «Santíssimo Sacramento del Altar», dizendo que «el bendito Padre Maestro el que más le arrastró toda su afición fue el culto y veneración al Divino Sacramento del Altar»⁴⁵. Fomenta-a através dos Sacrários colocados nas reconstruções por ele encomendadas, tanto nos lugares de culto do Convento masculino de Benfica, onde foi prior,⁴⁶ como no Mosteiro feminino do Sacramento a Alcântara, de que foi Vigário⁴⁷. Aliás, a gravura de página inteira inserida na já referida *Historia de la Vida del V.º P.º M.º F. Iuan de Vasconcelos...*, 1669, representa Fr. João de joelhos diante do Santíssimo Sacramento exposto sobre o altar, mostrando, através de uma porta, as igrejas de Benfica e do Sacramento.

Também na 3ª oitava do poema «A la entrada del Santíssimo Sacramento en el nuevo templo de S. Ignacio y Colegio de la Compañía de Jesús de Lisboa», a Madre Violante compara «la casa de un Dios sacramentado» ao «pesebre»⁴⁸:

Venid a duplicar lo peregrino
De la casa de un Dios sacramentado;
Pues en lugar [en todo menos dino]

⁴⁴ *DIVAE CATHARINAE Senensis virginis Ss.ªm. Ord. Praedicatorum Vita ac Miracula selectiora formis aeneis expressa*. Antuerpiae: apud Philippum Galaeum, 1603, gravura X; *VITA BEATI P. Ignatii Loiolae Societatis Iesu Fundatoris*. Romae: [s.n.], 1609, gravura 18.

⁴⁵ FERRER de VALDECEBRO, A. – *Historia dela Vida del Venerable Padre Maestro...*, ob. cit., 1669, Libro II, fôlho 13v.

⁴⁶ Na Igreja Conventual, um sacrário monumental, em talha dourada – LAMEIRA, Francisco & LOUREIRO, José João – *Retábulos no Patriarcado de Lisboa*. Faro: Departamento de Artes e Humanidades da Universidade do Algarve & [S.l.], Fundação Millennium BCP, 2018, p. 188-191; na Capela do Noviciado, um baldaquino octogonal cobre o sacrário tendo por cima uma charola com seu zimbório, tudo em madeira entalhada – LAMEIRA, Francisco & EVARISTO, Carlos & LOUREIRO, José João – *Retábulos Relicário*. [Faro]: Departamento de Artes e Humanidades da Universidade do Algarve, D.L. 2016, p. 110-111.

⁴⁷ Neste caso, é uma enorme peça de ourivesaria: um globo radiante sustentado por «um Anjo da estatura de homem», coberto por uma charola de sete colunas – FERREIRA, Sílvia – *A Arte da Talha nas igrejas dominicanas de Lisboa: memória e actualidade*. In GOMES, Ana Cristina da Costa & FRANCO, José Eduardo (coord.) – *Dominicanos em Portugal – História, Cultura e Arte*. Lisboa: Aletheia Editores, 2010 (p. 333-349), p. 340 e fig. 8 (p. 349).

⁴⁸ CÉU, Violante do – *Parnaso Lusitano...*, ob. cit., 1733, vol. 1, p. 208.

*Al Verbo festejastes humanado:
Y pues en el pesebre lo divino
Vió la simplicidad tan duplicado,
Vea la erudición, virtud, y afeto
No solo la ocasión, sino el efeto.*

Igualmente, em um vilancico, o nº V dos dedicados «Al niño Jesús nascido»⁴⁹, Sóror Violante põe um pastor a cantar ao Menino («Esto un pastor lo cantava/ al niño - 9ª quadra). Este pastor afirma que a «Encarnación» e a Transubstanciação («en pan os volverá amor» - 7ª quadra) são mistérios/sacramentos iguais: «otro misterio/ igual en la perfección» - (6ª quadra).».

O mesmo pastor, na 8ª quadra, chama ao Menino «pan entre pajas», aludindo ao facto de a Virgem Santa Maria ter reclinado o Corpo do Menino na manjedoura, sobre o feno; e proclamando, por isso, a presença verdadeira, real e substancial do Corpo de Cristo, tanto na manjedoura como sobre o altar:

*Por lo que, niño divino,
Pan seréis, y trigo sois,
Que para pan entre pajas
Estáis en esta ocasión.*

Isto será reafirmado na 8ª quadra do vilancico nº LXV dos dedicados «Al Nacimiento»⁵⁰:

*El trigo puesto entre pajas
Tanto alentaré los hombres,
Que esperen comer de gracia
Pan, que gracias les otorgue.*

2.2. São José cuidadoso

Continua assim o Padre Encarnação, na descrição do quadro de Vicente Carducho, que se encontra na igreja do antigo Convento de São Domingos de Benfica:

É muito pera ver o Santo Esposo [i.e. São José] como enleado, e

⁴⁹ *Ibidem* – vol. 1, p. 333, nas quadras 5-9.

⁵⁰ *Ibidem*, vol. 2, p. 480.

*cuidadoso entre tanto desabrigo, e pobreza: aparecem multidões angélicas,
que vêm adorar, e reconhecer seu Deus Minino*⁵¹.

O cisterciense S. Bernardo de Claraval disse de São José: «Panem vivum e caelo *servandum accepit tam sibi quam toti mundo.*»⁵². Esta frase do chamado Doutor melífluu pode ajudar-nos a compreender o significado profundo da presença, neste quadro, de S. José. O seu culto desenvolveu-se por esta altura, mercê da devoção por este santo propagada por Santa Teresa de Jesus (O.C.D.)⁵³. Na verdade, a presença de São José no quadro do *Presépio* de Vicente Carducho, tão perto do Divino Infante, remete-nos para a Reserva Eucarística⁵⁴, que se realiza também com vista à adoração.

Como o tinha feito o dominicano Frei Diogo do Rosário, a Madre Violante do Céu, num soneto, compara São José ao patriarca José do Egito. Dizia o Padre Rosário⁵⁵:

Aquele José encileirou o pão e mantimento, não pera si senão pera todo o povo. E este José recebeu em sua guarda o pão vivo que dos céus deceu, pera si e pera todo mundo.

Frei Diogo retoma no final deste trecho as palavras de S. Bernardo: «tam sibi quam toti mundo» (S. Bernardo) = «pera si & pera todo mundo» (Diogo do Rosário).

⁵¹ [ENCARNAÇÃO, Fr. António da (O.P.)] – *Adição á Fundação do Convento de S. Domingos de Bemfica*. In CACEGAS, Fr. Luís de (O.P.) & SOUSA, Fr. Luís de (O.P.) – *Segunda Parte da História de S. Domingos particular do Reino e conquistas de Portugal*, 1664, Livro II, Adição após o capítulo XVIII. (Na edição consultada: SOUSA, Fr. Luís de – *História de S. Domingos*. Porto: Lello & Irmão - Editores, 1977, vol. I, (p. 885-901), p. 890).

⁵² Destacado meu. «Recebeu o “Pão vivo descido do Céu” (Jo 6, 41,51) para guardá-lo, tanto para si como para todo o mundo» – S. BERNADO de CLARAVAL – *In laudibus Virginis Matris, homilia II*, § 16 (*Sources Chrétiennes* nº 390; BERNARD de CLAIRVAUX – *À la louange de la Vierge Mère*. Paris: Cerf, 1993, p. 166). Citado, sem referência, por BARGHAHN, Barbara von – “The Sun King Dom Manuel”, texto de uma comunicação ao *Encontro sobre as transformações na Sociedade Portuguesa* que teve lugar na Fundação das Casas de Fronteira e Alorna em novembro de 1996 (texto distribuído em trad. port. na sessão), p. 8 (do original em inglês), (trad. port. p. 3).

⁵³ Mais conhecida por Santa Teresa de Ávila.

⁵⁴ A Reserva Eucarística é o conjunto das hóstias consagradas que não foram consumidas durante a celebração da Santa Missa e que a Igreja Católica guarda no sacrário, para ser levada aos enfermos, para a comunhão de fiéis fora da Missa, e também para a adoração silenciosa dos fiéis; estando Jesus Cristo verdadeiramente presente no pão consagrado.

⁵⁵ ROSÁRIO, Fr. Diogo do (O.P.) – *Historia das vidas & feitos heroicos & obras insignes dos sanctos: com muitos sermões & praticas spirituaes, que seruem a muitas festas do anno. Reuistas & cotejadas cõ os seus originaes autenticos, polo padre frey Diogo do Rosairo da ordem de são Domingos, de mandado do muy Illustre & Reverendissimo senhor dõ frey Bartholomeu dos Martyres Arcebispo de Braga, Primas das Hespanhas, &c.* Braga: Antonio de Maris, 1567, Iª Parte, p. 167c.

Por sua vez, Sorora Violante canta⁵⁶:

*Preveniendo el peligro más contrario,
Guarda trigo un Joseph de eterna fama⁵⁷,
Con que del mundo salvador le aclama
La varia multitud del vulgo vario.*

*Mas de otro mejor Pan depositario
Otro Joseph, que en Dios de amor se inflama,
Ostentando feliz su ardiente llama,
Guardó de Cielo, y Tierra el sacro erario.*

*Y porque en todo al otro pareciese,
Siete Abriles le tuvo tan guardado,
Que al primero excedió Joseph segundo:*

*Que mucho pues que el título adquiriese
De creador del Creador, que le ha creado,
De salvador del Salvador del mundo?*

O poema refere o «mejor Pan» que é Jesus Cristo na Eucaristia, de Quem José é «depositário», porque o guardou. Num jogo de palavras, o pai putativo de Jesus é chamado «creador», no sentido de cuidador, d'Aquele «que le ha creado», no sentido próprio. É também reconhecido como «salvador» temporal de Cristo, porque livrou da matança do rei Herodes o único Salvador eterno do género humano.

Eis, portanto, como existe, na poesia desta monja dominicana, um vasto conhecimento teológico e doutrinário, resultante de leituras que dominava com destreza e competência e que dotam a poesia de *Parnaso Lusitano* de uma forte consistência teológica e espiritual⁵⁸.

⁵⁶ CÉU, Violante do – *Parnaso Lusitano...*, ob. cit., 1733, vol. 1, p. 26-27.

⁵⁷ Neste verso, é José do Egipto que é referido.

⁵⁸ Vejam-se também os seguintes artigos de Isabel MORUJÃO, que já previamente chamaram a atenção para esta dimensão cultural e espiritual de Violante do Céu: *Entre o profano e o religioso. Processos de divinização na poesia de Sorora Violante do Céu*. «Península: Revista de Estudos Ibéricos», vol. 1, 2004, p. 277-287; *A clausura e as Musas. Horizontes culturais e programa poético na dominicana Sorora Violante do Céu do Mosteiro da Rosa*. In GOMES, Ana Cristina Costa, e.a. (coord.) – *Monjas Dominicanas. Presença, Arte e Património em Lisboa*. Lisboa: Aletheia Editores, 2008, p. 187-204; *Poesia e Liturgia em Sorora Violante do Céu (1607-1693): pontes para Deus nas “Deprecações sobre os mistérios da Missa”*. In GOMES, Ana Cristina da Costa & FRANCO, José Eduardo (coord.) – *Dominicanos em Portugal – História, Cultura e Arte*. Lisboa: Aletheia Editores, 2010, p. 142-157; *Album de Família: representações da santidade na poesia de Violante do Céu*. In *Rastos Dominicanos. De Portugal para o Mundo: 600 Anos*

Um pormenor curioso e pouco habitual nas representações relacionadas com o presépio de Belém é o facto de S. José, ainda no referido quadro de Vicente Carducho, aparecer representado com a vara florida. Uma explicação possível para este facto parece-me poder estar relacionada com uma provável indicação precisa do encomendante da obra, Fr. João de Vasconcelos, a fim de sublinhar a relação com a eucaristia. O florescimento do bastão de José indicou-o, em relação aos outros pretendentes, como o esposo escolhido pelos céus para a Virgem. Este tema da vara florida de São José foi divulgado no Ocidente pela *Legenda Áurea* do Beato Jacobo de Vorágine (Frei Tiago de Varazze O.P.) no século XIII, no capítulo *De nativitate Sancte Marie Virginis*, sendo traduzida em português no *Flos Sanctorum* de 1513⁵⁹. O único exemplar sobrevivente deste *Flos Sanctorum*, conservado na Biblioteca Nacional de Portugal, em Lisboa, parece provir, aliás, de uma casa dominicana⁶⁰.

E estando todos em oração, foi-se o bispo [=o pontífice, i.e. o Sumo Sacerdote] ao altar a pedir mercê a Deus que lhes desse em elo conselho, como fizessem. E ouviram todos uma voz no lugar da oração: e disse que todos aqueles que fossem da casa de David que não fossem casados que trouxessem cada um sua vara ante o altar. E aquela a quem enflorescesse a vara na maneira que profetizara o profeta Isaiás ante muitos tempos passados [Is 11, 1-2a], e estevesse i o Espírito Santo como pomba sobre a vara, que sem dúvida aquele era, e devia ser esposo de Santa Maria. E, em aquelas gerações, era José de aquela linhagem que era chamada de casa de David. (...) E fizeram pena que viessem todos os de aquela linhagem. e que trouxessem suas varas. E trazendo José sua vara, logo enfloresceu; e veio uma pomba do céu e pôse-se em cima dela. E conheceram todos os do povo que este havia de ser esposo de aquela Minina [a Virgem Santa Maria]⁶¹.

Francisco Pacheco (*1569 – †1644), contemporâneo de Vicente Carducho, refere-se assim a este episódio, na sua *Arte de la Pintura* (editada postumamente em 1649)⁶²:

da Província Portuguesa. Lisboa: Universidade Católica Editora, 2022, p. 117-144 (já citado).

⁵⁹ *HO FLOS SANCTORUM em linguaem portuguesa*. Lisboa: Hermão de Campos & Roberto Rabelo, 1513, no capítulo intitulado “Do nascimento de nossa senhora a virgem maria”, impresso nos fólhos 134 a – 136 c.

⁶⁰ SOBRAL, Cristina [Maria Matias] – *Adições portuguesas no Flos Sanctorum de 1513 (estudo e edição crítica)*. Tese de doutoramento em Literatura Portuguesa (Época Medieval), apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2000, p. 34.

⁶¹ *HO FLOS SANCTORUM...*, ob. cit., 1513, fólho 135 c-d.

⁶² PACHECO, Francisco – *Arte de la Pintura*. Sevilla: Simón Pajardo, 1649 (1ª ed.), Libro Tercero, cap. XII, [1.] (na edição anotada de BASSEGODA i HUGAS, Bonaventura – *El Arte de la Pintura*. Madrid: Cátedra, [1990],

Declarándose (...) esta Señora [la santísima Virgen] al Sumo Sacerdote que había hecho voto de virginidad, mandó se hiciese oración a Dios sobre ello; salió una voz del propiciatorio en que se le diese Esposo según la profecía de Isaías: agredietur virga de radice Jesse et flos de radice eius ascendit et requiescet super eum Spiritus Domini. [à margem: Isai., c. 11, vers. 1]

Vinieron todos los mancebos del linaje de David con sus varas y entre ellos San Joseph, cuya vara floreció brotando unas hermosas flores de almendro, sobre las cuales se puso el Espíritu Santo en figura de una blanquísima paloma.

Este milagre foi tomado do Antigo Testamento, onde honrava o sumo sacerdote Aarão⁶³. Remete-nos este atributo iconográfico para o relato do livro bíblico em que é narrado o florescimento da vara de Aarão, sinal este que dá origem à designação da tribo de Levi para exercer o sacerdócio entre os israelitas (Nm 17, 23). Esta vara florida de Aarão era guardada juntamente com um vaso de maná ('tipo' ou prefiguração do pão eucarístico) e as tábuas da Lei, na Arca da Aliança (Heb 9, 4). Este pormenor não deve ter sido deixado ao acaso, dada a preocupação manifestada nas obras encomendadas por Fr. João de Vasconcelos em não representar nada de apócrifo, como seria o caso do burro e da vaca, na cena do Presépio. A sua presença deve levar-nos a pôr em relevo a possível alusão velada ao sacrifício eucarístico. Digo possível, por não ter encontrado dados insofismáveis que possam corroborar esta minha afirmação.

No primeiro plano do quadro, destacam-se um cordeiro, e uma cesta forrada com palha de trigo contendo alvos ovos e tendo atrás duas galinhas. Para alguém que combate o naturalismo anedótico na pintura religiosa⁶⁴, é curioso este facto, que não é por isso mesmo displicente. Os ovos, postos em primeiro plano, são um símbolo convencional de regeneração que costuma aparecer neste tipo de representações⁶⁵.

p. 591).

⁶³ RÉAU, Louis – *Iconografía del arte cristiano*, t. 1 - *Iconografía de la Biblia*, vol. 2 - *Nuevo Testamento*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996, p. 179.

⁶⁴ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. – *Una adoración de los pastores de Vicente Carducho*. «Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología», tomo XLIX (1983) (p. 487-489), p. 488.

⁶⁵ BROWN, Jonathan – *La Edad de Oro de la Pintura en España*. Madrid: Editorial Nerea, 1991, p.55b.

2.3. O presépio e a Eucaristia

A colocação desta tela neste lugar faz, pois, a ligação do presépio com a eucaristia, o que era comum na época⁶⁶. Sórora Violante do Céu a ela se refere em vários poemas do *Parnaso Lusitano*.

A religiosa desenvolve este tema em dois vilancicos de adoração, feitos para a Missa de Natal, um em castelhano (que designarei A) e o outro em português (que designarei B).

A) O vilancico em castelhano «Al Nacimiento en la Misa»⁶⁷:

*Adoro, Infante del Cielo,
Vuestra excelsa Majestad,
Ya con disfraz encarnado,
Ya con nevado disfraz.*

⁵*Adoroos recién nascido
En un dichoso portal,
Y adoroos sacramentado
En accidentes de pan.*

⁹*Adoroos en el albergue
De uno, y otro irracional,
Y adoroos en el destrito
Desta esfera de azahar.*

¹³*Adoroos solemnizado
Del pastor, y del zagal,
Y adoroos obedecido
De una, y otra potestad.*

¹⁷*Adoroos en lo imperfeto
De un pesebrillo incapaz,
Y adoroos en lo eminente
Deste trono de cristal.*

⁶⁶ ALMEIDA, Fr. António-José de (O.P.) – *Imagines Sacrae' no Convento de São Domingos de Benfca. A Encomenda de Fr. João de Vasconcelos O.P.* Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1998, vol. I, p. 143-148.

⁶⁷ CÉU, Violante do – *Parnaso Lusitano...*, ob. cit., 1733, vol. 1, p. 373-375.

²¹ *Adoroos entre pajuelas*
Como trigo singular,
Y adoroos entre candores,
Buelto en pan celestial.

²⁵ *Adoroos, dando nascido*
Gloria a Dios, y al hombre paz,
Y adoroos dando a las almas
Vida con eternidad.

²⁹ *Adoroos, siendo infinito,*
Mi Dios, en carne mortal,
Y adoroos, siendo Dios hombre
Vuelto en cándido manjar.

³³ *Adoroos en el pesebre,*
Honrando la humanidad,
Y adoroos en esta hostia,
Ostentandoos liberal.

³⁷ *En fin, niño divino, alta deidad,*
Adoroos Dios en carne, y Dios en pan.

B) O vilancico em português «Para levantar a Deos na Missa da noite de Natal»⁶⁸:

Adoro, Rey soberano,
Vossa divina pessoa
Já no indigno de um presépio,
Já no breve de uma hóstia.

⁵ *Adoro vossa grandeza*
Ao rigor da neve exposta.
E adoro-vos feito neve
Em uma cândida forma.

⁶⁸ *Ibidem* – Vol. I, p. 472-473.

⁹ *Adoro-vos entre brutos,*
Que tanta ventura logram,
E adoro-vos entre Anjos,
Que pão tão divino adoram.

¹³ *Adoro-vos disfarçado*
Com uma encarnada roupa,
E adoro-vos encoberto
No limite da custódia.

¹⁷ *Adoro-vos na presença*
Da mais soberana Aurora, ||
E adoro-vos escondido
No pão, que em vós se transforma.

²¹ *Adoro-vos já humanado*
Por dar ao mundo vitórias,
E adoro sacramentada
Vossa divindade toda.

²⁵ *Adoro-vos, flor divina,*
Entre Angélicos aromas,
Já como jasmin nevado,
Já como purpúrea rosa.

²⁹ *Em fim vossa Deidade,*
Ó Rei da Glória,
Adoro no presépio,
E mais na hóstia.

Nestes dois vilancicos, Sórora Violante põe em paralelo a Encarnação (B3: «no indigno de um presépio») e a Transubstanciação (B4: «no breve de uma hóstia»), dizendo que adora «Dios en carne y Dios en pan» (A38) «no presépio e mais na hóstia» (B31-32). A estrutura retórica do poema sustenta este paralelismo, quer pela repetição anafórica («adoroos...y adoroos»), quer pela disjunção que sublinha a oscilação entre as duas realidades («já... já»), quer pela estrutura de parataxe («e» e «y»), que reforça a síntese das duas realidades. Afirma o poema que o «Infante del Cielo» (A1) foi «con disfraz encarnado» (A3), «disfarçado com uma encarnada roupa» (B 13-14), aludindo à Encarnação. Ao mesmo

tempo, diz que esse Infante está «sacramentado em accidentes de pan» (A7-8), «escondido no pão que» n'Ele «se transforma» (B19-20) e «encoberto no limite da custódia» (B15-16), aludindo à Transubstanciação e ecoando assim as palavras de S. Tomás de Aquino (O.P.), quando este designa o Santíssimo Sacramento «latens Deitas, quae sub his figuris vere latitas»⁶⁹. A hóstia consagrada é chamada «nevado disfraz» (A4), devido à sua alvura.

2.4. Escritos coetâneos

Na ausência de sermões de Fr. João de Vasconcelos, socorremo-nos de duas obras impressas contemporâneas deles, a segunda das quais é um sermão, para nos colocarmos no ambiente que terá revestido esse Sermão de Natal, no Mosteiro da Rosa.

Em 1617, o Padre Frei Pedro Correia O.F.M. (†1634) escreve na Primeira Parte da obra intitulada *Triunfos Eclesiásticos*⁷⁰:

Notou Eusébio [de Cesareia] que o nascer de Cristo em Bethleem⁷¹ (que quer dizer Domus panis⁷², casa de pão) teve mistério em este Senhor ser pão vivo descido do Céu para vida da alma, conforme ao que ele de si disse por S. João no cap. 6. [41.]⁷³: Ego sum panis vivus qui de Coelo descendi.

Palavras de Eusébio: Est autem Bethleem Domus panis. quae sic quidem eiusdem est nominis, cum eo qui de ipsa profectus est Salvatore nostro, qui sit Dei Verbum, et ratio animalium rationalium est alimentum [Eusebius, De Demonstratio Evangelica, lib. 7. demonstr. 4. cap. 2.].

Palavras do pão da vida na casa do pão; fazendo-nos certos que ficámos tão ricos pelo nascimento de Deus, que já temos pão caseiro, sem ter necessidade de andar pedindo pão per casas alheias; e que quando este pão é vivo (panis vivus), não poderá faltar à alma vida, por falta de mantimento.

⁶⁹ Na primeira estrofe do *Adoro Tê devote*.

⁷⁰ CORREIA, Fr. Pedro (O.F.M.) – *Triumphos Eclesiásticos[.] Primeira Parte. Contem as festas principaes que em Outubro, Nouembro, & Dezembro celebra a Igreja Militante em consonancia da Triumphant. Occupação de Frey Pedro Correa frade Menor da santa Prouincia dos Algarues, Guardião de santo Antonio de Varatojo*. Lisboa: Pedro Craesbeeck, 1617, fólio 229 a-b.

⁷¹ Transcrição do hebraico BeT^h (=casa de) LeHeM (=pão). Mantenho a grafia latina, em vez da fonética 'Belém', a fim de destacar a etimologia da palavra, que é o nó do discurso.

⁷² Coloco em redondo os textos em latim, que no original vêm em itálico.

⁷³ Coloco entre parêntesis retos os textos à margem, com o título das obras em redondo.

É o que Beda [Venerável] disse: que, por amor do Mistério e Sacramento do nome, quis Deus nascer em Bethleem (casa de pão). Propter nominis sacramentum Dominus in Bethleem nascitur. Bethleem namque domus panis interpretatur [Beda, liber I. In Lucae [Evangelium Expositio], cap. I].

Ó pensamento divino! Ó desenho profundo do nosso Deus! Nasça na casa do pão um Senhor, que no Sacramento do altar se há de dar em pão aos homens; mostrando a pontualidade de suas pagas, pois em retorno da carne (que recebeu de nós na Encarnação) nos dá sua carne (que a recebamos no Sacramento), fazendo o Caro mea [Ioan. cap. I. 14.] remuneração do Verbum caro [Ioan. cap. 6. 55.].

E em 1623, prega o Padre Mestre Frei Inácio Coutinho O.P. (†1647), «estando o santíssimo Sacramento desencerrado»:

Lembrem-vos as palavras do divino Crisóstomo⁷⁴, na Homilia 25 sobre São Mateus, onde chama este Senhor sacramentado extensão da encarnação (extensio incarnationis). E, deixadas outras declarações que os Doutores dão a estas palavras, a que me parece mais própria é: que este Sacramento foi continuação da obra da encarnação; como se mais claramente dissera o Santo: pela encarnação se comunicou este Senhor, pela instituição deste Sacramento se tornou a comunicar; e assi uma comunicação foi penhor da outra, uma mercê prenda de outra; e com a encarnação se houve por obrigado a se sacramentar, e o haver começado o fez continuar e ir avante e acabar.

E, neste sentido, chamou também o nosso Angélico Doutor Santo Tomás⁷⁵ a este divino Sacramento penhor da glória (Futurae gloriae pignus nobis datur)⁷⁶, porque não há de parar o Senhor aqui, comunicando-se-nos sacramentalmente, mas com o fazer assi, se dá por obrigado a passar muito adiante, glorificando-nos, e metendo-nos de posse da sua bem-aventurança (Futurae gloria pignus nobis datur).⁷⁷

⁷⁴ São João Crisóstomo.

⁷⁵ São Tomás de Aquino (O.P.)

⁷⁶ Final do *O sacrum convivium!*

⁷⁷ COUTINHO, Fr. Inácio (O.P.) – *Sermam que pregou o P. Fr. Inácio Coutinho religioso da sagrada Ordem dos Pregadores da Provincia de Portugal. Na Igreja de S. Mamede da Cidade de Lisboa, na commemoração que por mandado do Illustrissimo & Reverendissimo senhor Arcebispo dom Miguel de Castro se fez pellas necessidades do Reyno, em quarta feira cinco de Abril de 1623. anno, estando o santissimo Sacramento desencerrado*. Lisboa: por Geraldo da Vinha, 1623, fólio 3r.

Como se comprova, toda a imagética convocada por Violante do Céu é, simultaneamente, poética, litúrgica e teológica, muitas vezes em estreito diálogo com a arte (pintura e gravura) do seu tempo, revelando uma cultura religiosa típica da sua época e, sobretudo, da Ordem dominicana. É neste enlaçamento e neste diálogo que se tem de desdobrar a leitura de muitos dos textos de *Parnaso Lusitano*⁷⁸.

Artigo recebido em 22/10/2025

Artigo aceite para publicação em 14/11/2025

TRADIÇÕES TEXTUAIS NOS MOSTEIROS FEMININOS DA IDADE MODERNA: ASPETOS DO DISCURSO DA MONJA DOMINICANA SORORA VIOLANTE DO CÉU*

CLARA BARROS

CENTRO DE LINGUÍSTICA – UNIVERSIDADE DO PORTO

mbarros@letras.up.pt

<https://doi.org/10.21747/0873-1233/spi32a2>

RESUMO: O presente estudo pretende analisar aspetos relacionados com as tradições discursivas cultivadas na obra multifacetada de Sorora Violante do Céu. Tendo analisado alguns textos significativos do *Parnaso Lusitano*¹, conclui-se que esta autora, um expoente incontornável, mas talvez menos conhecido da poesia barroca peninsular, domina diversas tradições textuais, comprovando a sua importância no panorama da literatura portuguesa seiscentista.

PALAVRAS-CHAVE: Violante do Céu; tradições discursivas; literatura portuguesa do século XVII.

ABSTRACT: This study aims to analyse aspects related to the discursive traditions cultivated in the multifaceted work of Sorora Violante do Céu. Having analysed a number of significant texts from the *Parnaso Lusitano*, the article concludes that this author (undoubtedly one of the most central, yet ironically perhaps lesser-known practitioners of Peninsular Baroque poetry), masters a wide range of diverse textual traditions, proving her importance in the panorama of 17th-century Portuguese literature.

KEYWORDS: Violante do Céu; discourse traditions; 17th-century Portuguese literature.

0.

O meu objetivo neste breve estudo é, em primeiro lugar, considerar a obra de Violante do Céu no contexto de outros discursos poéticos do seu tempo e determinar as tradições discursivas que se observam nessa produção textual.

* FCT Projeto MOISTER (Referência 2022.08369.PTDC).

¹ CÉU, Sorora Violante do – *Parnaso Lusitano de Divinos e Humanos Versos, Compostos pela Madre Sorora Violante do Céu, Religiosa Dominicana no Convento da Rosa de Lisboa*. Lisboa: Oficina de Miguel Rodrigues, Impressor do Senhor Patriarca, 1733.

⁷⁸ Agradeço a Isabel Morujão, especialista em Violante do Céu, a ajuda na realização deste artigo, sobretudo no plano literário, uma vez que as minhas especialidades, no âmbito da História da Arte, são a iconoteologia e a ilustração do Livro Antigo.

Num segundo momento, é tentar elaborar uma possível tipologia das práticas de escrita no contexto monástico feminino peninsular durante esse período.

Pretendo então analisar a língua poética de Violante do Céu em comparação com outros autores e textos seus contemporâneos, e – por outro lado – tentar determinar alguns aspetos de afinidade, mas também a sua especificidade. Na verdade, esta autora utiliza a maior parte dos recursos de outros poetas contemporâneos. A especificidade resulta eventualmente do estilo intelectualizado, rigoroso e lógico e da subtilidade com que trata das diversas temáticas.

Tentei formular duas questões de investigação:

- a primeira diz respeito à questão da formação cultural e artística das monjas dos mosteiros na época, e à formação de Violante do Céu em particular;
- a segunda concerne a tradição textual em que se integra a sua produção poética.

I.

Violante Montesinos, mais conhecida como Soror Violante do Céu, foi uma autora portuguesa do século XVII. A referência à sua obra não foi muito frequente no cânone da literatura portuguesa. Teve algum reconhecimento e foi publicada na sua época, mas não se tornou uma referência essencial, como poderia (e deveria) ter sido. Mas faz parte de coletâneas de poesia portuguesa do período barroco, era conhecida como ‘Décima musa’ e ‘Fénix dos engenhos lusitanos’, revelando assim a sua notoriedade. Esta autora é mesmo um expoente da poesia barroca portuguesa e a difusão e circulação dos seus textos foi considerável, ocorrendo em cópias manuscritas e edições avulsas de diversos textos². A obra de Violante do Céu em português foi também publicada em França³. Viveu longos anos e a sua extensa produção poética realizou-se em duas línguas (português e espanhol), facto muito compreensível na época em que foi educada: convém recordar que na primeira metade do século XVII a comunidade linguística portuguesa era efetivamente bilingue, observando-se um estado de diglossia nessa época, e que, em particular, os falantes cultos deveriam apresentar um domínio da língua castelhana provavelmente tão competente como o do português. Trata-se de um fenómeno que já se verificava no século anterior, desde época tão recuada como a da publicação do *Cancioneiro Geral de Resende* em 1516⁴. Recorde-se como um pouco mais tarde, por exemplo Gil Vicente e Camões, escreveram também em espanhol nu-

² MORUJÃO, Isabel – *Livros e Leituras na Clausura Feminina de Setecentos*. «Revista da Faculdade de Letras do Porto. Línguas e Literaturas». Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, vol. 19 (2002), p. 111-170.

³ *Rimas Várias* foi publicado em Ruão, em 1646.

⁴ Diversos poetas portugueses representados no *Cancioneiro Geral* escreveram poemas em português e poemas em espanhol.

merosas composições. E temos o testemunho dos nossos primeiros gramáticos, no período quinhentista, que tinham como garantido que se dirigiam a falantes bilingues⁵. No mundo da poesia do século XVII, o conhecimento e domínio da língua castelhana devia-se a uma exigência, técnica, da própria terminologia da arte da composição dos poemas, mas por outro lado, também pela apertada relação com um mundo cuja vitalidade era certamente mais marcada em Espanha⁶. Aliam-se aspetos de cariz cultural e social na necessidade de adotar modelos de escrita poética em castelhano, revelando que se deveria verificar uma diglossia funcional em que a língua da poesia era maioritariamente o castelhano. No caso de a escrita ser em português, a língua estendia-se a novas tradições discursivas, adquirindo novos âmbitos funcionais e exibindo também novos recursos linguísticos.

2.

Na tradição discursiva no género poético, a complexificação das estruturas textuais acompanha uma diversificação dos universos discursivos e dos processos de codificação que se manifestam sob a forma de diferentes géneros e das línguas utilizadas. A expressão ‘língua de género’ deve ser tomada sobretudo no sentido de ‘práticas discursivas’ mais ou menos codificadas ou normalizadas. Também importa referir aqui a questão da inovação linguística: as particularidades de um período linguístico (e dos textos que produz) manifestam-se tanto no vocabulário, a sua riqueza, como nos seus aspetos de coesão e de coerência do conjunto do texto cuja especificidade será examinada em relação à pertença do texto a um género.

Não há dúvida de que a tradição discursiva fundamentada num modelo da corte castelhana, e sobretudo no ‘século de ouro’, teve fortes repercussões na língua poética portuguesa. Todos os conteúdos, frequentemente complexos, que atravessam as composições de Violante do Céu exigiram expressão adequada.

⁵ A título de exemplo, o gramático e ortógrafo Duarte Nunes do Leão aconselhava os portugueses a utilizar o seu conhecimento da língua castelhana para evitar erros na formação do plural dos nomes terminados em -ão. (2019 [1576], p.67) “E tenham esta regra: q̃ veção esse nome acabado em .ão. como acaba acerca dos Castelhanos no singular. Porq̃ se acaba em .an. faz o plural acerca d’elles em, anes, como: capitán, capitanes, gauilan, gauila nes, Aleman, Alemanes. E assi forma sempre, sem excepção algũa, o Portugues o singular em .ão. e o plural em .ães. dizendo de capitão, capitães, de gauião, gauiães, de Alemão Alemães: e assi os mais. Mas se acerca dos Castelhanos, o singular que o Portugues forma em .ão. se forma em ano, como villano, ciudadano, aldeano, de que elles formão o seu plural em, anos, o nosso plural será em, ãos. E assi como elles dizem, villano, villanos, ciudadano, ciu- dadanos, aldeano, aldeanos. diremos nos, villãos, cidadãos, aldeãos. Mas se o singular acerca dos Castelhanos he e .on. será o nosso em .ões.”. ASSUNÇÃO, Carlos; KEMMLER, Rolf; FERNANDES, Gonçalo; COELHO, Sónia; FONTES, Susana; MOURA, Teresa – *A Orthographia da Lingoa Portuguesa (1576) de Duarte Nunes de Leão Estudo introdutório e edição*. Vila Real: Centro de Estudos em Letras. Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, 2019.

⁶ ALMEIDA, Dimitri; ANASTACIO, Vanda; MARTOS PEREZ, Maria Dolores (eds.) – *Mulheres em rede / Mujeres en red: convergencias lusófonas*. Berlin: LIT Verlag, 2017.

Assim, observa-se inovação a diversos níveis: a nível concetual, a profundidade do conteúdo requereu uma estratégia discursiva que frequentemente usa antinomias, antíteses ou mesmo paradoxos; em poemas com cunho filosófico, como em composições de tema amoroso o nível de elaboração linguística e concetual é sempre elevado, como podemos ver na recorrente antítese vida-morte “Se, apartada do corpo a doce vida”; no contraste, oposição do soneto “Será brando o rigor, firme a mudança,/Humilde a presunção, vária a firmeza,/Fraco o valor, cobarde a fortaleza,/Triste o prazer, discreta a confiança” que aliás se prolonga até ao último terceto. A nível formal, observa-se a presença de linguagem hiperbólica, retomas anafóricas e antíteses marcando exageros, contrastes, conflitos e comparações com maior ou menor presença de comparantes (uso ou não de metáforas) que imprimem intensidade de expressão ao discurso.

A entrada de outra tradição discursiva, baseada no modelo da poesia barroca, que é até certo ponto inovadora em português, induz uma elaboração linguística em extensão, que se traduz numa ampliação do âmbito funcional da língua com adequação a novas e diversas situações, como instrumento de transformação, e simultaneamente passa a uma elaboração intensiva que constrói discursos eficaz e intencionalmente. Trata-se de uma comunidade – a dos poetas, a das autoras que escrevem no contexto monástico – que partilha objetivos e deve escrever de acordo com determinada estrutura. Constitui-se assim numa tradição de novas formas textuais em língua portuguesa, geralmente por uma filiação intertextual e interlinguística, convocada por uma necessidade de adequação funcional a situações, a instituições ou aos próprios meios formais de transmissão dos textos. E é neste sentido que creio ser produtiva a análise das tradições discursivas dos textos literários.

Trata-se de um discurso composicional, o discurso poético e o de Violante do Céu em particular, que denota, por parte dos autores, um conhecimento de normas e convenções, mas também uma competência ativa da composição textual com essas convenções. Além dos objetivos comuns desenvolveram-se formas textuais com determinada estrutura o que constitui uma tradição discursiva do texto poético que se irá manter durante mais de um século. Na perspetiva da Pragmática Histórica, creio que o fenómeno que se verifica com a produção poética da lírica barroca portuguesa pode ser interpretado no âmbito do modelo das tradições discursivas da época. Começando pela definição do conceito, para o que me servirei de uma citação de JACOB / KABATEK⁷ que explicita a designação de ‘tradições discursivas’ do seguinte modo:

⁷ JACOB, Daniel; KABATEK, Johannes (orgs.) – *Lengua medieval y tradiciones discursivas en la Península Ibérica: descripción gramatical – pragmática histórica – metodología*. Frankfurt am Main / Madrid: Vervuert/Iberoamericana (Linguística Iberoamericana, 12), 2001.

[M]oldes histórico-normativos, socialmente establecidos que se respetan en la producción del discurso. A través de estas categorías, cada discurso, y de ahí cada texto histórico, no sólo forma parte de una lengua determinada (o de varias lenguas) sino que se sitúa dentro de una filiación intertextual, constituida por una serie de elementos repetitivos, tanto en el plano de los “entornos” (constelaciones situacionales, mediales o institucionales) como en el plano de las formas detectables en la superficie del texto mismo (p. ej. pasajes textuales concretos, carácter formulario, construcción, lengua)⁸.

Neste contexto, procurei considerar uma perspetivação das características das formas textuais / discursivas na poesia barroca. Naturalmente, a organização global dos textos mantém uma relação de dependência com o estado histórico do tipo de discurso a que pertencem, que é sempre em certa medida fixo, convencional, normalizado, em que são reiterados determinados elementos, o que constitui o estilo, o padrão, a norma daquele tipo de discurso, numa dada época. É nesta dupla direção que o estudo linguístico de textos literários do passado pode ser importante para analisar práticas discursivas concretas que se revestem de maior ou menor singularidade. O discurso da poesia lírica barroca em Portugal e em Espanha obedece certamente a um plano de composição global que é mais ou menos ‘canónico’, mas que apresenta também singularidades que definem a sua identidade.

3.

Ao estudar – ainda que não de uma forma exaustiva – a produção poética de Soror Violante do Céu, procurei observar, em termos globais, essa afinidade e filiação numa tradição, subdividindo a análise em aspetos linguísticos, formais, temáticos e estilísticos. Analisei mais detalhadamente as composições do *Parnaso Lusitano* e gostaria de sublinhar alguns aspetos que me parecem relevantes e característicos.

Em primeiro lugar, o aspeto linguístico: o carácter bilingue da sua produção poética é evidente, abrindo o *Parnaso Lusitano* com 31 sonetos em castelhano (que é a língua dominante de toda a obra) e surgindo apenas o português a partir do soneto XXXII, mas observa-se uma alternância permanente entre as duas línguas, mesmo no interior de um mesmo poema. Como referimos, observa-se na obra desta autora uma atenção particular ao uso da linguagem erudita, com preocupações de carácter concetual e estético e aspetos específicos, como o uso

⁸ JACOB, Daniel; KABATEK, Johannes (orgs.) – *Lengua medieval y tradiciones discursivas en la Península Ibérica*, ob. cit., p. VIII.

de processos comparativos e metafóricos complexos, com estruturas sintáticas de inversão (hipérbatos) com o efeito de ficarem topicalizados determinados segmentos; a título de exemplo, esta estrutura é particularmente evidente no soneto “Se apartada do corpo a doce vida, / Domina em seu lugar a dura morte, / De que nasce tardar-me tanto a morte / Se ausente da alma estou, que me dá vida?”, em que observamos a reiteração da construção com o sujeito posposto com o efeito de topicalizar a antinomia vida / morte. Há também frequentemente sinestésias e jogos de palavras, de recorte variável e de difícil classificação, como recursos discursivos, interessantes como trabalho concetual, que se observam no seguinte exemplo retirado da obra *Rimas Várias*⁹: “Vida que não acaba de acabar-se, /... / Ou deixa por sentida de sentir-se”.

Em segundo lugar, a questão formal: o uso de formas fixas como o soneto, a canção, o vilancico e outras formas de composição. O esquema métrico dos sonetos (a sua rima) era quase sempre o mesmo. O soneto, embora de filiação numa tradição mais antiga, renascentista, foi, no entanto, muito cultivado no século XVII. Há, de facto, na poesia dita barroca larga tradição camoniana nas *Canções*. No *Vilancico* – composição com muita vitalidade na Península Ibérica, no século XVII, que envolvia além da poesia a música e canto de solista ou polifónico, poderá haver uma maior tradição espanhola, em princípio. Mas, na verdade, parece confirmar-se uma dupla influência de tradição textual portuguesa, muito em particular a camoniana, e a espanhola. É interessante observar que, para além da inovação de temas e de recursos estilísticos, o soneto concentrou a preferência de forma de Violante do Céu e dos poetas seus contemporâneos para exprimir raciocínios elaborados.

Em terceiro lugar, a temática: nos sonetos iniciais com carácter introdutório, observa-se uma atitude de humildade e uma invocação da benevolência divina como se pode ver, a título de exemplo, nos títulos com que a autora ou o seu editor sintetizaram os conteúdos do soneto I (“Pide la Autora a Dios nuestro Señor su favor para escribir sus divinos versos”) e do soneto II (“La Autora suplica a Dios nuestro Señor aceite su buena voluntad y suplicale el perdón de los yerros”); ou nas formulações poéticas dos versos “que aspire a tanto la humildad de un ingenio feminino!” (soneto I) e “Ben conozco, Señor, que atrevimiento / Es efcrevir de vos con pluma indina” (no soneto II). É muito interessante a alternância da posição enunciativa da 3ª pessoa, no soneto I, para a da 1ª pessoa do singular, no soneto II.

Analisando a temática dos sonetos seguintes, observámos uma alternância entre as duas línguas, portuguesa e castelhana, como já referimos, e uma

⁹CÉU, Soror Violante do – *Rimas Várias*. Ruão: Imprensa de Maurry, 1646.

diversidade nos temas, revelando uma religiosidade e uma devoção plurifacetadas, que ora surgem numa glosa de um texto religioso, litúrgico, ora se expandem no louvor de figuras modelo (os santos) e da Virgem, ou debatendo aspetos da confiança e fé inquestionáveis no amor divino. Observa-se também a alternância da invocação de Deus que utiliza o pronome ‘vós’ e a segunda pessoa do plural de deferência e respeito (por exemplo no soneto IV) para o tratamento pela segunda pessoa, patente no pronome e nas formas de imperativo, criando a expressão de uma relação de proximidade, muito em acordo com as afirmações do soneto I “Que como en vuestra casa sempre vivo, / Hablo com vos (Señor) como de casa”

Assim, nos sonetos com temática religiosa, encontramos assuntos como os mistérios do Rosário: mistérios gozosos a partir do soneto X, mistérios dolorosos a partir do soneto XV, e mistérios gloriosos do soneto XXIV em diante. Observamos também poemas dedicados à corte celestial, nomeadamente à Virgem Maria; a São José, a São João Batista, a Santo Agostinho, até ao soneto XXXVIII inclusive; em espanhol de novo, no soneto XXXIX, dedicado ao patrono da ordem, São Domingos, o soneto XL dedicado a São Tomás; e o soneto seguinte, em português, é dedicado ao mártir São Pedro; o soneto XLI é dedicado a São Raimundo e o soneto XLIV, em espanhol, é dedicado a Santo António; o soneto XLVI é dedicado a São Vicente e está escrito em espanhol. São assim muito frequentes as temáticas hagiográficas, que ora se plasmam poeticamente numa língua, ora noutra.

A autora cultivou também um tema muito característico e muito frequente na tradição textual da poesia dita barroca, já não tão claramente de temática religiosa – o do carácter transitório da vida, centrado na reflexão e glosando a expressão *tempus fugit*, que está presente em diversos sonetos. Veja-se o Soneto LXX (em espanhol), que, partindo de frase em latim “Memento homo, quia pulvis est et in pulvere revertetur”, explora o carácter transitório da existência terrena; ou a composição “Vozes de uma dama desvanecida de dentro de uma sepultura que fala a outra dama[...]”, ou o soneto XCVIII, que igualmente sublinha a efemeridade da vida e explora a tensão entre o terreno e o espiritual e entre o efémero e o eterno, como se pode observar no seguinte excerto: “E que tudo o da vida é pó, é nada, / E que menos que nada a tua vida”.

Também é tratado o tema do temor da morte repentina no soneto LXXI, em português, paralelamente à condição humana de pecadores e à submissão ao juízo final. O texto particulariza o tema, referindo as enfermidades a que a condição humana nos sujeita. A saúde do corpo, bem como a necessidade de arrependimento e o agradecimento a Deus, evitando, assim, o perigo do pecado mortal, aparecem, por exemplo, no soneto LXXVIII. Nesta linha, surgem

igualmente poemas dedicados a autores que tecem agradecimentos ao amor divino, como ocorre nos sonetos LXXX e LXXXII.

Há, no entanto, na obra desta autora, também temas mais triviais ou mundanos, tratados em sonetos dedicados a figuras eminentes do mundo religioso e secular, da corte ou do mundo militar. De natureza variável, compostos para circunstâncias de diversa índole – cerimónias fúnebres, ou o falecimento de um príncipe recém-nascido (XCV e XCIX), mas também celebrando o nascimento de um príncipe, D. João, filho de D. Pedro II (soneto XCIX), ou de uma de uma princesa (XCII); ou um casamento real (XCIV); ou ainda de natureza trivial, fazendo um agradecimento a uma benesse régia: “A vossos pés, Monarca generoso, Graças vos sacrificio agradecida” (soneto C)¹⁰. Observamos ainda sonetos dedicados a heróis históricos nacionais, como D. Nuno Álvares Pereira, entre outros.

O tema do amor, muito cultivado na tradição da poesia do século XVII, é também tratado por Violante do Céu, que assinala, com alguma originalidade, quer no raciocínio lógico, quer na riqueza linguística a natureza do amor humano e a sua inconstância, em contraste com a firmeza do amor divino, assunto muito claramente exposto no soneto LXIII. Nesta temática do amor profano se centrara a globalidade das *Rimas Várias*, editadas em Ruão em 1646, aparentemente sem o conhecimento e a responsabilidade da autora.

Violante do Céu trata, também, sem dúvida, o tema da crítica à sociedade do seu tempo, que é frequente na poesia da Idade Moderna, aliado ao tema da desilusão com o mundo. Temática muito evidente nos sonetos LXVII, LXVIII e LXXX, centrados sobre a ‘ingratidão do mundo’, com presença frequente de antíteses, para expressar as contradições da vida em sociedade e o desencanto do mundo. O que individualiza esta autora é a dialética entre contrários que os seus poemas parecem conciliar, como se pode ver no soneto LXVI: “Mudando el mal en bién, el fuego en yelo / Vencisteis la impiedade del mal tyrano”.

Finalmente, em quarto lugar, o estilo elaborado: observa-se alguma presença de antíteses e de raciocínios analógicos, alguma ambiguidade e a possibilidade de interpretação múltipla, e surgem comparações organicistas com larga tradição na patrística. São tradições e estratégias mais ou menos antigas em textos ligados à retórica filosófica e do cristianismo – as que se relacionam com o interesse por enigmas, os labirintos concetuais e as alusões intertextuais. Também são de salientar algumas conceções organicistas da apreensão da realidade que fazem corresponder partes isoláveis dessa realidade a conceitos; convocam um modelo

¹⁰ As dedicatórias e as circunstâncias e eventos invocados dão informações preciosas para situar a interação com a sociedade do seu tempo e as redes de relações que Violante do Céu mantinha. Essas referências que por vezes faltam ou são escassas surgem neste caso com alguma precisão.

natural, biológico, disponível no conhecimento comum dos leitores – o que assegura a sua rentabilidade como elementos estratégicos. Por exemplo, quando o ‘amor’ é comparado a ‘fogo’ “amor que como es fuego, / a esfera superior aspira altivo”¹¹. Ou quando Cristo é comparado a Sol. As isotopias da luz e da claridade usam como comparantes a lua, o sol, os raios...

Esta tendência tem raízes antigas na tradição retórica do cristianismo. Recorde-se que já São Paulo relacionava a ideia da Igreja com o corpo de Cristo. Raciocínios analógicos, comparações metáforas e por contiguidades metonímicas conformam a estabilização de um sentido alegórico, provavelmente o mais utilizado da hermenêutica bíblica. Podemos ver, por exemplo, no soneto XII, como Cristo aparece referido metaforicamente como *pão* e por contiguidade metonímica *trigo*.

Note-se que as próprias designações dos temas remetem para um uso frequente, quase já formular, como ‘o desconcerto do mundo’, ‘a ingratidão do mundo’. Sem esquecer que os textos de louvor tinham uma forte tradição desde o período greco-latino.

Nas *Canções*, acentua-se o estilo de panegírico e algum uso de hipérboles. Veja-se, a título de exemplo, a Canção XIII em louvor da Rainha. Os *Panegíricos* são muito concetualizados, com abundância de raciocínios lógicos e explicativos. E até os temas líricos são tratados racionalmente, analisados em detalhe, por vezes mesmo os sentimentos sendo quase dissecados – em certos casos veem-se sentimentos descritos como extremos, com hiperbolização. Por exemplo, quando o sentimento e o desgosto de amor ‘causa’ a ‘morte’, como se pode ver na composição “Se, apartada do corpo a doce vida, / Domina em seu lugar a dura morte”.

Pode observar-se a análise subtil e engenhosa de uma enorme pluralidade de temas, abarcando um mundo multifacetado e um uso de superlativação e de raciocínios analógicos que se integra na tradição da época, retomando simultaneamente tradições textuais mais antigas, clássicas, o que motiva a seguinte apreciação na já clássica *História da Literatura Portuguesa*¹²: “Sóror Violante do Céu é o nosso mais interessante poeta conceptista”¹³.

O estilo de Violante do Céu, tal como as formas e as temáticas, manifesta uma filiação em tradições discursivas disponíveis e dominadas; é notável a apropriação que os seus textos fazem de uma tradição discursiva e o modo particular como simultaneamente inovam essas formas textuais.

¹¹ CÉU, Soror Violante do – Ob. cit., Tomo I, Soneto I, p. 2.

¹² SARAIVA, António José; LOPES, Óscar – *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto Editora, 1996.

¹³ SARAIVA, António José; LOPES, Óscar – *História da Literatura Portuguesa*, ob. cit., p. 479.

E, ao observar-se esta clara afinidade e integração em tradições de escrita poética, quer do ponto de vista formal, quer das temáticas abordadas, volta a surgir a questão da formação das religiosas e dos seus conhecimentos culturais e literários. Resultava de leituras, de bibliotecas conventuais ou da casa paterna? Ou ainda de redes de contactos? Como explica MORUJÃO¹⁴, as religiosas que eram oriundas de classes elevadas, como era o caso de Violante do Céu, tinham uma educação muito cuidada e, apesar de viverem no mosteiro, também se moviam em ambiente cultural de elite, tomando parte em eventos em que viviam em interação com uma comunidade alargada. E passo a citar:

Nascida em família ilustre, Violante da Silveira Montesino, [...] recebeu educação esmerada, onde desempenhou papel incontornável e determinante o culto das letras, não necessariamente obrigatórias à educação de uma menina [...] mas, todavia, mais comuns do que se supõe nas famílias de alta estirpe, que juntavam aos requisitos da educação do coração e do sentimento a distinção da instrução, dirigida à inteligência¹⁵.

Em contraste com outros poetas do período moderno, homens, as monjas não frequentavam as universidades. Como adquiriam o conhecimento?

Se compararmos a sua formação com a de outros poetas do Barroco, verificamos que estes tinham geralmente uma formação com dimensão académica, mas também eram frequentemente clérigos, ou mantinham ligações com o mundo cortesão¹⁶. Trata-se, portanto, quase sistematicamente, de clérigos, académicos.

No caso de Violante do Céu, mantém-se a interrogação sobre qual terá sido a sua formação, dada a sua excelente qualidade literária e o estreito diálogo que manteve com vários poetas e obras. É grande a singularidade desta autora, como

¹⁴ MORUJÃO, Isabel – *A clausura e as Musas. Horizontes culturais e programa poético na dominicana Soror Violante do Céu do Mosteiro da Rosa*. In *Monjas Dominicanas. Presença, Arte e Património em Lisboa*. Lisboa: Aletheia, 2008, p. 187-204.

¹⁵ MORUJÃO, Isabel – *A clausura e as Musas. Horizontes culturais e programa poético na dominicana Soror Violante do Céu do Mosteiro da Rosa*, ob. cit., p. 193.

¹⁶ Só para referir alguns casos de poetas espanhóis e portugueses:

- Luís de Góngora frequentou a Universidade de Salamanca e era clérigo;
- Francisco de Quevedo tinha um forte contacto e vivência com o ambiente cortesão, uma formação académica em direito, a que se seguiu uma formação em línguas clássicas e modernas;
- Baltasar Gracián foi jesuíta e estudou filosofia;
- Lope de Vega estudou na Universidade de Alcalá, e antes no colégio dos Jesuítas;
- Rodrigues Lobo estudou na universidade de Coimbra;
- D. Francisco Manuel de Melo viveu no mundo da corte e estudou no colégio dos Jesuítas;
- Frei António das Chagas era franciscano;
- António Barbosa Bacelar era doutor em leis pela universidade de Coimbra.

vimos. A notoriedade de que gozou manifestava-se não só na extensa produção poética, mas também na sua presença em eventos públicos e na referência de que foi objeto na obra dos melhores poetas. É ainda de exceção a presença desta voz de mulher na produção de textos literários, numa época em que todo o cenário cultural e social aparentemente não favorecia a sua formação. A diversidade temática é também original, na interseção entre um mundo religioso e um mundo profano, revelando as relações da autora com o meio social envolvente, perceptível em poemas de circunstância escritos para efemérides específicas, em composições com dedicatórias a diversas personalidades e na sua participação nos preliminares de obras de outros autores, como o soneto apresentado nos preliminares de *Várias Poesias*, de Paulo Gonçalves de Andrade (que mereceu resposta pelos mesmos consoantes do próprio poeta), o publicado na *Malaca Conquistada*, de Francisco de Sá de Meneses, o soneto que publicou na obra *Destruição de Espanha, restauração sumária da mesma* (1671) de André da Silva Mascarenhas, dedicada ao príncipe regente, futuro rei D. Pedro II.

A avaliação do diálogo desta autora com poetas barrocos portugueses e com poetas castelhanos e mesmo italianos, como Ariosto¹⁷, confirma uma intertextualidade e uma filiação numa mesma tradição textual com alguma reiteração de elementos. Este facto levanta a questão já referida das redes sociais que envolveram a produção de Violante do Céu e a divulgação que a sua obra conheceu, questão apenas parcialmente desvendada, mas que tem sido desenvolvida por Ana Reis¹⁸.

Esta é a questão mais abrangente das mulheres, das monjas que revelam que, num mosteiro feminino na época moderna, existe uma cultura de mosteiro. O que nos faz regressar à questão da formação das mulheres, e das religiosas em particular. A vida na clausura afastava-as do mundo secular, mas é já por demais evidente ter havido contacto com o mundo secular, particularmente o das elites sociais e culturais.

Podemos conjecturar de que era dependente esta formação. Da existência de bibliotecas? Ou de ‘redes de relações’, como explica MORUJÃO¹⁹, ou

¹⁷ Pedro ÁLVAREZ-CIFUENTES acaba de publicar um artigo em que demonstra o conhecimento de Ariosto por parte de Violante do Céu, que cita textualmente um verso final da estância 12 do canto VII de *Orlando Furioso*: “che non trova la invidia ove li emmende”. Veja-se ÁLVAREZ-CIFUENTES, Pedro – “Pena que tanto voa e chega a tanto”: Soror Violante do Céu y la literatura épica”. In GARCÍA FERNÁNDEZ, José; GARCÍA VALDÉS, Pablo (ed.) – *Voces intrépidas. Mujeres que tejen nuevos caminos*. Madrid: Editorial Dykinson, S.L., 2025, pp. 279-294.

¹⁸ REIS, Ana Luísa Pêgo – *A literatura monástica feminina no circuito editorial: Paratextos e redes*. Tese de Doutoramento apresentada à FLUP. Porto: FLUP, 2023 [Disponível em: <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/150754?mode=full>].

¹⁹ MORUJÃO, Isabel – *Por trás da grade: poesia conventual feminina em Portugal (Sécs. XVI-XVIII)*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2013.

eventualmente de trocas de correspondência? Do próprio contacto com o mundo cortesão? As composições de Violante do Céu manifestam intertextualidades de diversa índole e filiação em tradições discursivas que se identificam bem com o mundo da poesia do tempo.

4.

Em conclusão. Depois de analisar brevemente a produção poética de Soror Violante do Céu, resulta claro que ela deve entender-se como uma escrita que revela um saber poético e cultural do seu tempo, adotando a tradição textual da poesia dita barroca. Revela algum gosto pela ênfase, superlativação ou mesmo hiperbolização e por um jogo subtil dos conceitos em que predominam os raciocínios lógicos, baseados em analogias, intensificações e antíteses. A prática discursiva que observamos manifesta-se em duas línguas e em composições de tipologia variada, o que revela um cultivar de uma diversidade de tradições textuais com os seus códigos e normas. Manifesta, porém, inovação linguística e de conceitos, sobretudo no modo desenvolto, subtil e intelectualizado com que trata alguns temas líricos ou mesmo temas de circunstância. Tornou-se evidente uma interatividade com diversos meios culturais de elite, com uma participação em passatempos e concursos de cariz académico e social, em que se manifestava sob diversas formas, no âmbito de uma vida religiosa que parecia destinada à clausura e ao recolhimento. O que explica a simultaneidade de uma poesia amorosa e uma poesia hagiográfica, de enunciação profana e religiosa, patente na referência explícita a ‘divinos e humanos versos’ e nos permite situar a autora e a sua escrita poética numa *mouvance* entre as normas do mundo da corte e os modelos monásticos, entre a tradição textual dita barroca e uma tradição clássica com laivos da retórica do cristianismo.

Artigo recebido em 23/10/2025

Artigo aceite para publicação em 20/11/2025

EDITANDO A VIOLANTE DO CÉU. UNA PROPUESTA ECDÓTICA PARA LOS POEMAS EN CASTELLANO*

PEDRO DONO LÓPEZ

UNIVERSIDADE DO MINHO / CENTRO DE ESTUDOS HUMANÍSTICOS

DA UNIVERSIDADE DO MINHO

pdono@elach.uminho.pt

ROGELIO PONCE DE LEÓN ROMEO

UNIVERSIDADE DO PORTO / CENTRO DE LINGUÍSTICA DA

UNIVERSIDADE DO PORTO

rromeo@letras.up.pt

<https://doi.org/10.21747/0873-1233/spi32a3>

RESUMEN: En el presente trabajo se presenta una propuesta de criterios de edición de la poesía en castellano de Violante do Céu (1607-1693), que forma parte del *Parnaso lusitano* (Lisboa, 1733). Para ello, se han analizado, como muestra, los 72 sonetos redactados en castellano del primero de los dos volúmenes de esta obra. Los criterios de edición presentados asumen como referencia investigaciones relevantes en el ámbito de la crítica textual, así como otras propuestas para la fijación gráfica de los textos de los Siglos de Oro. De acuerdo con estas fuentes, proponemos, como orientación general, una modernización para los contextos gráficos sin repercusiones de tipo lingüístico; se mantienen, no obstante, ciertos contextos gráficos de la poesía en castellano de Sor Violante que reflejan variantes de la lengua de la época y que, en ciertos casos, pueden ser una manifestación de los usos lingüísticos propios de la dominica, así como los lusismos morfológicos que aparecen en la producción poética en castellano de la autora portuguesa.

PALABRAS CLAVE: Violante do Céu; *Parnaso lusitano*; crítica textual; criterios de edición

ABSTRACT: This paper presents a proposal for editing criteria for the Spanish-language poetry of Violante do Céu (1607-1693), which forms part of the *Parnaso lusitano* (Lisbon, 1733). For this purpose, the 72 sonnets written in Spanish in the first of the two volumes of this work have been analyzed as a sample. The editing criteria presented are based on relevant research in the field of textual criticism, as well as other proposals for the graphic fixation of texts from the *Siglos de Oro*. In accordance with these sources, we propose, as a general guideline, a modernization of the graphic contexts without linguistic repercussions. However,

certain graphic contexts of Sister Violante's poetry in Spanish are maintained, reflecting variants of the language of the time and, in certain cases, the linguistic uses typical of the Dominican order, as well as the morphological Lusitanisms that appear in the Portuguese author's poetic production in Spanish.

KEYWORDS: Violante do Céu; *Parnaso lusitano*; textual criticism; editing criteria

1. Consideraciones iniciales

Es bien conocida la competencia de Violante do Céu (1607-1693) en la lengua castellana para componer versos. De ello se hacen eco, entre otros autores coetáneos, Nicolás Antonio (1617-1684):

*Violanta (Violante nos dicimus a veteri nomine Lolanta) DO CEO, Lusitana, in Olisiponensi monasterio Dominicanorum de la Rosa nuncupato, sacra Deo virgo, poesim vernaculam cum Portugallensis suae, tum Castellanae linguae ingeniose non minus quam eleganter excoluit [...]*¹;

o, en Portugal, António de Sousa de Macedo (1606-1682):

*Nomear os lusidos Poetas de nossa idade, fora numerar as Estrelas; sòmente na Poesia Latina não passarei em silencio, o Padre Antonio de Sousa meu primo [...]; & nas linguas Portuguesa, & Castellana, Soror Violante do Ceo Religiosa da Ordem de S. Domingos no Convento da Rosa de Lisboa, que com admiravel spirito, ilustrou sua patria, & acreditou o ingenho das mulheres. O Autor da Bibliotheca Hispana diz q̃ os Portugueses reinão na Poesia*².

Este autor, dicho sea de paso, ya en 1631, reconocía sus dotes poéticas³. Es asimismo conocido por los investigadores que esta producción poética bilingüe se da también en su obra póstuma *Parnaso lusitano* (Lisboa, 1733), obra que,

en palabras de Isabel Morujão, «constitui uma magna colectânea de poemas que engloba o que se considera ser a totalidade da poesia de devoção e ascese da autora»⁴. Es en las composiciones escritas en castellano en las que nos vamos a centrar en el presente trabajo, si bien desde una perspectiva exclusivamente formal, por cuanto nos proponemos reflexionar sobre la fijación (orto)gráfica del texto en castellano de Violante do Céu.

2. Propuesta de criterios de edición

2.1. Estado de la cuestión

Sobre los criterios que se deben aplicar en relación con la (problemática) cuestión de la edición de textos –especialmente, los integrados en los Siglos de Oro–, Miguel Ángel Pérez Priego reconoce que «las posibilidades de actuación y, de hecho, la práctica de los editores, vienen siendo diversas, pues van desde el criterio más conservador de absoluta fidelidad a la grafía del texto hasta el más innovador de la completa y radical modernización del mismo»⁵. Dicho investigador explicita, asimismo, los criterios –en ciertos casos, distantes o incluso contrapuestos– de los editores⁶ –entre ellos de los de los textos de los siglos áureos–. A modo de ejemplo, Jesús Cañedo e Ignacio Arellano, avanzada la década de los 80, abogaban por una modernización de los textos de los Siglos de Oro. Observan estos autores que «cuando la evolución fonética está cumplida y la normalización ortográfica lejana, la tendencia mayoritaria del Seminario optó por la modernización de las grafías»⁷, si bien, a renglón seguido, reconocen que la variable de la coherencia en el uso de tales criterios es esencial.

En una posición relativamente contrapuesta –o, por lo menos, alejada–, se sitúan los filólogos que defienden, en mayor o menor grado, un criterio conservador –o tal vez mejor sea decir crítico con la modernización– en la edición y anotación de textos. Es el caso de José Antonio Pascual, cuyo trabajo de 1990 constituye una respuesta al estudio citado de Jesús Cañedo e Ignacio Arellano, así como a los trabajos que se incluyeron en las actas del Seminario referido⁸. En cierto modo,

⁴ MORUJÃO, Isabel – *Entre o profano e o religioso. Processos de divinização na poesia de Soror Violante do Céu*. «Península. Revista de Estudos Ibéricos», vol. 1 (2004), p. 277.

⁵ PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel – *La edición de textos*. Madrid: Síntesis, 1997. p. 83.

⁶ PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel – *La edición de textos*. Ob. cit. p. 83-87.

⁷ CAÑEDO, Jesús; ARELLANO, Ignacio – *Observaciones provisionales sobre la edición y anotación de textos del Siglo de Oro*. In CAÑEDO, Jesús; ARELLANO, Ignacio (orgs.) – *Edición y anotación de textos del Siglo de Oro*. Pamplona: Euns, 1987. p. 346. Con la referencia al Seminario, los investigadores aluden al Seminario Internacional para la Edición y Anotación de Textos del Siglo de Oro que se celebró en 1986.

⁸ PASCUAL, José Antonio – *La edición crítica de los textos del Siglo de Oro: de nuevo sobre su modernización gráfica*.

Pascual no aboga por una actitud conservadora sin más en la edición de textos áureos; más bien lo que defiende es que esta tarea se atenga a ciertos criterios, que deberán variar de acuerdo con ciertos factores que se dan específicamente en la obra y en el autor que estamos editando. Un aspecto importante lo constituyen los usos lingüísticos del autor, tal como Pascual observa a propósito de la edición de las obras de santa Teresa de Jesús: «[...] los usos teresianos reflejan, por encima del hecho de la lección gráfica, una pronunciación marcada social o regionalmente, que no parece inoportuno tomarla en consideración en una edición crítica, para comprender mejor la propia obra de la santa carmelita»⁹. En la línea de lo planteado por este investigador, pensamos que los usos y el registro –sean de la índole que sean– del autor cuya obra estamos editando deberían constituir una variable relevante para la edición; en nuestro caso, de la producción poética en castellano de Violante do Céu, dado que la autora dominica se sirve del castellano como segunda lengua, pudiendo haber algunos usos idiosincráticos de palabras o estructuras, producidos por interferencias lingüísticas.

2.2. Propuesta de criterios de edición

Por lo que se refiere a nuestra propuesta de criterios de edición para la producción poética en castellano de Violante do Céu, partimos del análisis de los 72 sonetos en castellano procedentes del primero de los dos volúmenes del *Parnaso lusitano*¹⁰, los cuales, junto a los 28 textos en portugués, suman la centena de estas composiciones poéticas que integran dicha obra. En consonancia, pues, con las prácticas ecdóticas habituales para los textos de este período –como las propuestas, antes apuntadas, de Jesús Cañedo e Ignacio Arellano–, y en la línea de los criterios para la edición de textos como los presentados por el proyecto Bieses (Bibliografía de Escritoras Españolas)¹¹, asumimos como principio orientador general la actualización del texto en el plano puramente gráfico, preservando aquellas variantes que dan cuenta de características morfofonológicas de la lengua de la época. Aplicamos las mismas orientaciones –con algunas excepciones que más adelante se expondrán y fundamentarán– a las formas que son producto

⁹ GARCÍA MARTÍN, Manuel; ARELLANO AYUSO, Ignacio; BLASCO, Javier; VITSE, Marc (coords.) – *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1993. p. 37-57.

⁹ PASCUAL, José Antonio – *La edición crítica de los textos del Siglo de Oro: de nuevo sobre su modernización gráfica*. Ob. cit. p. 55.

¹⁰ Identificamos a continuación los poemas en cuestión: I-XXX, XXXIV-XXXVII, XXXIX-L, LII-LIV, LVII-LXIV, LXVI-LXX, LXXII-LXXIX, LXXXII, LXXXVI- LXXXVIII, XCVII.

¹¹ BIESES – *Criterios de edición*. Disponible en: https://www.bieses.net/wp-content/uploads/2014/12/criterios_edici%C3%B3n.pdf

de interferencias gráficas con el portugués, pues en estos casos no nos es posible determinar si tales forman parte de los usos lingüísticos de la autora o si son meros errores tipográficos de la edición dieciochesca.

Con arreglo a dicha propuesta modernizadora, nos parece consensual la opción por la intervención actualizadora del texto en un plano gráfico, en aquellos aspectos sin relevancia lingüística, como los siguientes:

- *y>i*: crystales, cuydado, fuy, mysterio, misteriosa, pyras, reyna, syrte, tyrania-tyrannia/s, tyranno-tyrano.
- *Distribución de b/v*: abraçava; aver, aveis; buelo; bolver, buelve, buelva, bolverá, buelto; devo, deveis; echava; embidia, embidioso; livre, transformava.
- *qu>cu*: delinquente, eloquencia, qual, qualquier, quando, quanta/s, quanto/s, quasi.
- *z^{a,i}>c*: conduziste; deshazeis; dezir, dizidle; eternize; hazer/os, hiziera, haziendo; induze, luzero; produze, produzida; reduzirte, reduzida; vezes, yaze, zelo.
- *g>j*: ageno, sugetos/as sugetas, passagero.
- *ç^{a,o}>z*: abraços, abraçava, açotes alabanças; alcançará, alcançado; bonança, braços, coração, esperança, fuerça/s, plaça, reboçado, vença.
- *x>j*: alexo, alexes; baxar, baxa; congoxas, consexo, crucifixo; dexa, dexo, dexaste/s, dexaràs, dexes, dexando; dixeron; executar, executo, executa, executada, executando; executivo/a, exemplos, exemplar.
- *Restitución de h*: ay (act. hay), aver, e (act. he), aveis; Ó [necio]>oh; oy (act. hoy).
- *Simplificación de geminaciones consonánticas sin valor fonético*¹²: cc (aclama, occasion, occulto, peccado), ff (affecto/s, difficultad, effecto/s-effeto; offender, offendo, offende, offenda, offendida; offensa/s, officios, offrece, sufficiencia), mm (summa), nn (Annunciación, innocencia, tyrannia/s, tyranno), pp (apparencia, aparente, applicación, oppuso), ss (Altissimo, assegura, assí, asisten, assunto, dissuadirte, esse-desse, essencia, excesso/s, excessivo, justissima, impossible, passagero, passion, passo; passar, passas, passé, passaram; permissiones, possible, promessas, purissima, santíssimo/a), tt (admittiste, attributos; permittais, permittid; promette, promettiendo).

Ciertamente, algunos usos gráficos podrían reflejar, por así decir, la interlengua de Violante do Céu; nos referimos, en concreto, a aquellos

¹² En el caso de la duplicación <mm> en ‘immensa’ e ‘immensidades’, obviamente con valor fonético, se actualizaría a <nm>.

contextos gráficos que reproducen los grupos fonéticos de oclusiva velar sorda [k] y semiconsonante velar [w] –por ejemplo, ‘delincuente’–, el uso de <v> en los contextos en los que, en portugués, se representa la fricativa labiodental sonora [v] –como en ‘dever’ o ‘aver’–, o el de <z>, que representa la sibilante sonora portuguesa. A pesar de que tales usos coinciden con los de estas grafías también en el castellano de la época y conviven con aquellas que han pervivido, es verdad que, para ciertos contextos, el uso de la variante gráfica escogida por Violante do Céu parece minoritario en el castellano de la época; es el caso, por ejemplo, de la lección ‘delincuente’, que, en el *Corpus del Diccionario histórico de la lengua española*¹³ (CDH) de la Real Academia Española, se registra, en el siglo XVII, 103 veces en 50 documentos, al tiempo que la variante con <c> tiene 231 registros en 123 documentos. De este dato se podría deducir un uso lingüístico propio de la autora; aun así, en tales casos, hemos optado a la modernización de estas grafías.

En los textos de sor Violante, por otro lado, se constata tanto la simplificación de los grupos cultos¹⁴ como su conservación, con lo que los poemas del *Parnaso lusitano* no harían sino reflejar la realidad de la escritura de la época, como han puesto de manifiesto los investigadores¹⁵. Se trataría de un aspecto que podemos remitir también al plano puramente gráfico, en tanto en cuanto, en la escritura del Siglo de Oro, de acuerdo con Francisco Javier Satorre Grau, «[l]os grupos cultos se podían escribir, pero no se pronunciaban»¹⁶. Ello lo podemos constatar cuando estos términos surgen en posición de rima, tanto si presentan el grupo culto simplificado, como en las rimas ‘femenino’ / ‘benino’ (soneto XXX), ‘benino’ / ‘desatino’ (soneto LXIII), ‘prometo’ / ‘defeto’, ‘sugeto’ / ‘effeto’ (soneto LXIX), como si no: en el soneto III aparecen rimando ‘objeto’ / ‘defeto’,

¹³ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA - *Corpus del Diccionario histórico de la lengua española*. Disponible en: <https://apps.rae.es/CNDHE>

¹⁴ La hemos detectado en los grupos <pt> (‘acete’, ‘conceito’), <gn> (‘benino’, ‘dino’, ‘indino’), <pc> (‘Concecion’), <ct> (‘defeto’, ‘perfeto’, ‘vitorias’), <cc> (‘perfección’, ‘protección’), <mn> (‘solenizar’, ‘solenizan’), <nm> (‘emendada’).

¹⁵ ARIAS, Beatriz – *Grupos consonánticos cultos en el siglo XVI y XVII: representación fonémica o norma gráfica?*. «Lexis», nº 32(1) (2008), p. 5-26. DOI: <https://doi.org/10.18800/lexis.200801.001>; RAMÍREZ LUENGO, José Luis – *Sobre la historia de los grupos consonánticos cultos: el caso del español de Bilbao en los siglos XVI y XVII*. «Oibenerart: cuadernos de lengua y literatura», nº 26 (2011), p. 455-472. Disponible en: <https://www.eusko-ikaskuntza.eus/PDFAnlt/literatura/26/26455472.pdf>; SATORRE GRAU, Francisco Javier – *Los grupos consonánticos cultos en un texto vallisoletano del Siglo de Oro*. «Boletín de la Real Academia Española», nº 69 (1989), p. 65-89. Disponible en: https://apps2.rae.es/BRAE_DB.html; SATORRE GRAU, Francisco Javier – *Los grupos consonánticos cultos: escritura y pronunciación*. In BOTTA, Patrizia; GARRIBBA, Aviva; CERRÓN PUGA, María Luisa; VACCARI, Debora (coords.) – *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, vol. 8 (BOTTA, Patrizia [coord.]; PASTOR, Sara [ed. lit.] – *Lengua*). Roma: Bagatto Libri, 2012. p. 37-47. Disponible en: https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/17/aih_17_8_006.pdf

¹⁶ SATORRE GRAU, Francisco Javier – *Los grupos consonánticos cultos: escritura y pronunciación*. Op. cit. p. 40.

‘affecto’ / ‘respeto’. Dado que, como ya hemos indicado, la representación de los grupos cultos no implicaba su pronunciación, podríamos plantear algún tipo de regularización o uniformización textual, puesto que una intervención de este tipo no tendría un impacto en la dimensión fónica. Una opción editorial, en favor de la reposición o simplificación, suscita bastantes dudas, por cuanto, en el uso lingüístico de la autora, no se advierte una preferencia por unas u otras formas; a título de ejemplo, por los 13 registros de ‘benina/o(s)’ o los 4 de ‘defeto/s’, se recogen en los sonetos de Violante do Céu 9 casos de ‘benigna/o’ (encontramos igualmente ‘benignidad’ y ‘benignissima’) y 3 de ‘defecto/s’. Por todo ello, en relación con este aspecto, se podrá optar por mantener las formas en causa tal como aparecen en la edición de 1733.

Frente a estos fenómenos que se acaban de comentar, sin trascendencia morfofonológica, ocurren otras formas en la producción sonetística de Violante do Céu que reflejan variantes de la lengua de la época. En ciertos contextos, como se ha presentado más arriba a propósito de ciertas modalidades gráficas, no podemos dejar de pensar que la aparición de determinadas expresiones se ve, por lo menos, favorecida por la existencia de una forma análoga en portugués. Sea como sea, en tales casos, optamos, en la línea las propuestas de José Antonio Pascual, por preservar los testimonios que revelan aspectos de la lengua de la época, aunque se trate de variantes minoritarias o con escasos testimonios. Téngase en cuenta que, además, no es infrecuente que aparezca más de una forma¹⁷. Presentamos, a continuación, una síntesis de dichas situaciones, de acuerdo con el aspecto fónico o morfológico sobre el que inciden:

- *Ausencia/presencia de diptongación*: apparencia, defende¹⁸, fundamento, independente.
- *Vocalismo átono*: comprehenderos, despuso (act. dispuso), dididle, discrición (act. discreción), empyrio (act. empiro), enimigo; escrevir, escrevi; espírito, feminino, quasi, quiriendo, respetoso, sofrido.
- *Consonantismo*: conosco, juggado, major, proprio.
- *Contracciones*: desse, deste.
- *Conservación de grupos cultos desusados*: delicto, objecto.
- *Morfología verbal*: aborresca, comprehender, crescida, dejastes, introduzga, fuistes; jusgar, julga; nacistes, renasció; resuscite, resuscitado; veniste.

¹⁷ Ocurre ‘enimigo’ al lado de ‘enemigo’, ‘quiriendo’ junto a ‘queriendo’, ‘sofrido’ y ‘sufrido’, ‘juggado’ frente a ‘juzgada’.

¹⁸ Por ‘defiende’. Se hace un uso muy consciente de la forma, una vez que aparece en posición de rima con ‘of-fende’ (soneto LXXII).

- **Verbo+pronombre:** habella (en el original, *avella*)¹⁹.

Como acabamos de observar, en los poemas de Violante do Céu encontramos variantes que, en el uso lingüístico de la escritora dominica, reflejan, aparentemente, interferencias de la lengua portuguesa con la castellana; es el caso, por ejemplo, de expresiones castellanas con monoptongación de la vocal acentuada, propia del portugués, como ‘independente’ (soneto X), o ‘apparencia’ (soneto XVII), variantes estas minoritarias, en el castellano de la época, si las contrastamos con las formas diptongadas. Lo mismo ocurre con expresiones con alteración en la vocal átona, como ‘espirito’ (soneto XV) o ‘enimigo’ (soneto XVI), cuyos registros son residuales en obras publicadas en España durante el siglo XVII, al menos en los corpus que hemos consultado (además del CDH, el *Corpus diacrónico del español*)²⁰. Pensamos, en definitiva, que estas variantes podrían deberse sobre todo a la influencia del portugués sobre el castellano en los usos lingüísticos de Violante do Céu y que, por ello, tales soluciones, en nuestra opinión, deben mantenerse en la edición de los sonetos en castellano incluidos en el *Parnaso lusitano*.

No obstante lo dicho, los rasgos de la escritura de sor Violante do Céu atribuibles, de forma clara, a la incidencia de la lengua portuguesa son ciertamente escasos, por lo que no lo podemos considerar un elemento destacado de los textos poéticos de la dominica. Tal sería el caso del uso de <z> por <s>²¹ en formas como ‘azida’, ‘ezente’, ‘depuzo’, ‘guzano’, ‘pezar/es’, ‘pezo’, ‘pezado’, ‘puzosele’, ‘quize’, ‘quizo’, ‘quiziere’, aunque a menudo en alternancia con testimonios con <s> (‘peso’, ‘pesar’, ‘quisiste’). En posición final de palabra la alternancia es inhabitual, como ocurre en el ejemplo que extraemos del soneto XIX (v. 11): «Los ojos vuelve *atraz* con tierno llanto»²². Se trataría, en consecuencia, de usos gráficos motivados principalmente por la escritura del portugués, sin impacto fonético, por lo que no vemos razón para mantener las formas del original.

En otros fenómenos de interferencia, por el contrario, constatamos un impacto en el plano fónico. La forma verbal ‘viver’, que se utiliza en una única ocasión frente a 3 registros de ‘vivir’, así como el sustantivo ‘terra’ (frente a 7 casos de ‘tierra’) entendemos que deben interpretarse como una interferencia

puntual y no buscada, cuya responsabilidad incluso se podría remitir a labores editoriales y no a la autora. Algo semejante podríamos comentar del registro de la conjunción condicional en la forma coincidente con la portuguesa (‘se’), frente al generalizado ‘si’ en el soneto LX (vv. 12-13): «*Se* aspiras pues a gloria permanente, / no se te acuerde, no, lo que dejaste» (soneto LX). En todos estos casos, en la edición de los sonetos de la dominica, se podría revertir la contaminación del portugués, indicando en nota, eso sí, la forma que consta en el impreso de 1733.

Se constatan asimismo algunos casos – pocos, ciertamente –, de lusismos morfológicos, como en la forma conjugada del infinitivo ‘seren’ (documentada en un paratexto) o ‘traz’ (3ª personal de singular del presente de indicativo de ‘traer’). Para una forma como el plural ‘reys’, de acuerdo con el cómputo silábico, podríamos optar bien por la conservación de la forma, bien por la corrección por ‘reyes’ (téngase en cuenta que ambas formas alternan en los textos poéticos de Violante do Céu). Recogemos a continuación los contextos de aparición de los ejemplos aludidos:

- Soneto III, paratexto: «Pide la autora, arrepentida, perdón a Dios, nuestro Señor, de haber alabado algunos sujetos humanos con sus versos y no *seren* todos alabanzas divinas y loores de sus Santos».
- Soneto XXIV, v.7: «Albricias, que está ya resuscitado / De su divino cuerpo el templo santo; / Pues *traz* tanta ruina, estrago tanto, / Si mira su esplendor vivificado Pues *traz* tanta ruina, estrago tanto».
- Soneto V, v. 5: «¡Cuántos *reys* a eterno sentimiento».
- Soneto XVIII, v. 1: «El Rey, que de tres *Reys* adorado».

Sea como fuere, dichas interferencias, que podrían caracterizar los usos lingüísticos de la dominica, deben relativizarse, por cuanto, como se ha adelantado, pueden obedecer –especialmente, aquellas variantes que se dan en el plano fónico– a la intervención desatenta del editor Miguel Rodrigues; téngase en cuenta, además, que, si atendemos a los preliminares legales del *Parnaso Lusitano*, desde la concesión de la licencia del Santo Oficio (fecha el 8 de agosto de 1727) hasta la última (datada del 26 de junio 1733) transcurrieron casi seis años, por lo que el texto de sor Violante do Céu pudo haber sufrido, durante estos años, alteraciones de carácter gráfico.

¹⁹ Cf. soneto XIII, vv. 3-4: «Si en vós no puede haber acción impura, / ¿cómo mostráis aquí que puede habella?».

²⁰ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA – *Corpus diacrónico del español*. Disponible en: <http://www.rae.es>

²¹ En la escritura poética en castellano de la época se constata una vacilación en el uso de las grafías <ç>/<z>, pero no en el caso del par <s>/<z> (CAÑEDO, Jesús; ARELLANO, Ignacio – *Observaciones provisionales sobre la edición y anotación de textos del Siglo de Oro*. Ob. cit. p. 346-347).

²² Al igual que resulta infrecuente el uso de *c* por *s*, como en el caso de *socegado* (por *sosegado*).

3. Consideraciones finales

Volvemos, en la conclusión del presente trabajo, a las observaciones de José Antonio Pascual, quien, en la parte final del trabajo ya citado²³, defiende que las ediciones (críticas) de los textos del Siglo de Oro deben, primero, ir dirigidas a los especialistas y, tal vez, de forma secundaria, al público en general. Ello se relaciona, sin duda, con los criterios de presentación del texto que vayamos a editar. En el caso de la producción poética en castellano del *Parnaso lusitano*, como criterio general, nuestra propuesta es la modernización gráfica, que, como hemos visto, debería ser razonada y coherente. No obstante, pensamos que, en ciertos casos, dicha actualización no debe llevarse a cabo. En el caso concreto de Violante do Céu, encontramos dos motivos: uno de carácter general, que tiene que ver con el hecho de tratar de reflejar las variantes de la lengua que estaban en vigor en la época en la que la autora compone su obra poética; el segundo es específico de la obra poética en castellano de la dominica; en concreto, los usos lingüísticos, que podríamos designar como idiosincráticos, de una autora bilingüe que compone su obra en portugués y en castellano. En dichos usos detectamos expresiones que son producto de la interferencia de la primera lengua sobre la segunda, y que consideramos que son característicos del registro de la autora. A este respecto, no obstante, es necesario tener muy en cuenta la demorada peripecia editorial de la obra (publicada cuarenta años después de la muerte de la autora, como ya se ha dicho) en la que habrá dejado su huella la intervención de, entre otros, el editor de la obra, Miguel Rodrigues. Por ello, rasgos y usos que en esta propuesta atribuimos a la religiosa dominica muy bien podrían imputarse a los participantes en el proceso de edición de la obra, lo que, sin lugar a duda, determina el análisis de las interferencias del portugués en el texto castellano de la autora. Estos criterios, que resultan de la tensión entre la modernización y la conservación, posibilitan una lectura del registro (en castellano) de una de las autoras más importantes de su época.

Artigo recebido em 12/09/2024

Artigo aceite para publicação em 23/10/2025

«MEU MININO SOBERANO»: CONTRIBUTO PARA O ESTUDO DA PRÁXIS MUSICAL NO CONVENTO DE NOSSA SENHORA DA ROSA (LISBOA, SÉC. XVII) – CONTRAFACITUM SOBRE UM VILANCICO DE ANTÓNIO MARQUES LÉSBIO*

MAGNA FERREIRA

ESMAE-IPP / CITCEM – UNIVERSIDADE DO PORTO

maf@esmae.ipp.pt

<https://doi.org/10.21747/0873-1233/spi32a4>

RESUMO: Este artigo tem como propósito estudar um vilancico de António Marques Lésbio, procurando reconstruir a possível paisagem sonora que poderia enquadrar os textos poéticos de Soror Violante do Céu no Convento de Nossa Senhora da Rosa, no século XVII.

PALAVRAS-CHAVE: Práxis musical; António Marques Lésbio; Século XVII.

ABSTRACT: This article aims to study a villancico by António Marques Lésbio, seeking to reconstruct the possible soundscape that could frame the poetic texts of Sister Violante do Céu in the Convent of Nossa Senhora da Rosa, in the 17th century.

KEYWORDS: Musical practice; António Marques Lésbio; 17th century.

O objetivo deste estudo é reconstruir, de forma fundamentada, mas igualmente criativa, a possível paisagem sonora que poderia enquadrar os textos poéticos de Soror Violante do Céu no Convento de Nossa Senhora da Rosa, da Ordem Dominicana, no século XVII.

A árdua tarefa de descobrir a música associada a alguns dos textos de Violante do Céu, colocou-nos numa posição quase inglória perante as fragilidades das fontes a que poderíamos recorrer. Em primeiro lugar, numa duvidosa informação repetida por diferentes autores, não nos foi possível vislumbrar a fonte primária, ou fontes, que validem a informação de que a poetisa tocava harpa e cantava. Uma hipotética verdade inspirada, quiçá, nos versos da sua poesia.

Além disso, sendo Soror Violante do Céu dominicana do Convento da Nossa Senhora da Rosa, em Lisboa, poucas fontes poderíamos consultar relativamente àquele convento, pois grande parte do seu edifício foi destruído

* FCT Projeto MOISTER (Referência 2022.08369.PTDC).

²³ PASCUAL, José Antonio – *La edición crítica de los textos del Siglo de Oro: de nuevo sobre su modernización gráfica*. Ob. cit. p. 56.

durante o terramoto de 1755.¹

Por fim, existe a dificuldade na atribuição da autoria das obras. Hugo Sanches, no domínio dos seus estudos sobre o repertório musical vernacular seiscentista conimbrigense, refere que autoria da poesia e da música setecentista é difícil de atribuir deve ser feita cuidadosamente. Esta preocupação surge pela profícua circulação das obras musicais e sua contrafação. Na recente publicação do Catálogo “Pliegos de Villancicos Portugueses”, Álvaro Torrente e Rui Cabral Lopes afirmam, ainda, que são muito poucos os vilancicos portugueses que apresentam o nome autor do texto poético ou do compositor.² E, neste contexto, não existe ainda na história da música portuguesa a identificação de uma mulher compositora, e em especial no contexto da vida monástica.

Deste modo, este estudo propõe-se não apenas contextualizar a produção poética de Violante do Céu, mas também sugerir uma prática musical historicamente inspirada colmatando na concretização de um exercício de *contrafactum*.

Fundos a várias vozes

O grande desafio nesta investigação prende-se com a escassez do material histórico relativo aos espaços conventuais implicados no estudo e a consequente preservação dos bens materiais que poderiam documentar de forma mais esclarecedora a atividade ali desenvolvida. Na verdade, a história material é profundamente marcada pelo terramoto de 1755, em Lisboa. Esta tragédia provocou o colapso total da cobertura da igreja do Convento de Nossa Senhora da Rosa, deixando apenas de pé parte das paredes da torre, do coro e de alguns dormitórios, ao mesmo tempo que arrastava consigo porções significativas dos muros envolventes. Num primeiro momento, foram equacionadas obras de reedificação; contudo, o projeto acabou por ser abandonado em virtude da extinção física do mosteiro, mantendo as religiosas a posse da cerca e das rendas associadas até ao século XIX.

A destruição parcial do Convento de Nossa Senhora da Rosa e a subsequente união das suas religiosas à comunidade de Nossa Senhora da Anunciada, também ela dominicana, no Mosteiro de Santa Joana, criaram um cenário arquivístico particularmente complexo no que respeita à proveniência do património musical. O Mosteiro de Santa Joana da Ordem dos Pregadores era masculino, mas para reorganização das comunidades monásticas desalojadas, passou a ser

¹ FRANÇA, J.-A. – *Lisboa Pombalina e o Iluminismo*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1977, p. 62.

² TORRENTE, Á., & LOPES, R. C. – *Pliegos de villancicos portugueses*. Vol. 3. Kassel: Edition Reichenberger, 2022, p. XII).

a feminino e, assim, acolheu as monjas dominicanas da Rosa e da Anunciada.³

A documentação histórica do Mosteiro de Nossa Senhora da Rosa de Lisboa, outrora depositada no Arquivo Histórico do Ministério das Finanças, instalado no edifício do extinto Convento de Santa Joana, oferece um primeiro núcleo de informação essencial sobre a administração da casa e sobre a sua evolução patrimonial. No Arquivo Nacional da Torre do Tombo, o espólio conservado é constituído sobretudo por registos de natureza económica e jurídica, entre os quais se contam cartas de venda e arrematação, escrituras de compra e quitação, títulos de aforamento e doação, instrumentos de emprazamento e partilha, bem como alvarás, licenças, sentenças, fianças, contratos de arrendamento e diversas certidões de posse.⁴

A estes fundos somam-se, na Biblioteca Nacional de Portugal, alguns testemunhos da prática musical do convento, que não chegam a perfazer uma dezena de obras hoje conhecidas. Trata-se, na sua maioria, de livros de coro provenientes do final do século XVI, ricamente iluminados, que testemunham a qualidade material e simbólica do património litúrgico então em uso. De acordo com a «Instrução pera as officiaes dos mosteiros de freiras da Ordem de nosso Padre são Domingos», competia à Cantora-mor a responsabilidade de guardar, conservar e corrigir esses volumes, tanto ao nível do texto como da notação musical. É plausível supor que, aquando do terramoto de 1755, a vigilância exercida pelas religiosas sobre tais livros — reforçada por essa regulamentação interna — tenha contribuído de forma decisiva para a sua preservação até ao presente.

Foi preciso ir mais além, e observar os arquivos do Convento da Anunciada e o do Convento de Santa Joana. Logo ali percebemos que, de forma errónea, a catalogação de algum do material está em acordo com a identificação do seu último depositário: o Convento de Santa Joana. Mas ao observarmos o frontispício do livro de Coro “Hymni quos solennioribus ecclesiae festivitibus illvstris chorus Monalium Ordinis Praedicatoru per anni circulu de cātāt in Conventu B. Virgini de Rosario dicato”⁵, de 1654 (Figura 1), percebemos que o carimbo com a marca “Santa Joana” terá sido ali posto durante a extinção

³ JACQUINET, J. M. – *Os conventos femininos de clausura de Lisboa*. «SIGILA» (2014), p. 109.

⁴ Mosteiro de Nossa Senhora da Rosa de Lisboa. (1587). *Livro de receita e despesa*. (P-Lant PT/TT/MNSRL/L4). Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Lisboa, Portugal.

⁵ Tradução: Hinos que o ilustre coro das Monjas da Ordem dos Pregadores canta ao longo do ciclo do ano nas festividades mais solenes da Igreja, no Convento dedicado à Bem-Aventurada Virgem do Rosário.

⁶ ORDEM DOS PREGADORES. Convento de Nossa Senhora do Rosário (Lisboa) – Hymni quos solennioribus ecclesiae festivitibus illvstris chorus Monalium Ordinis Praedicatoru per anni circulu de cātāt in Conventu B. Virgini de Rosario dicato. 1654. Manuscrito. Biblioteca Nacional de Portugal, EHC 96 CB83.

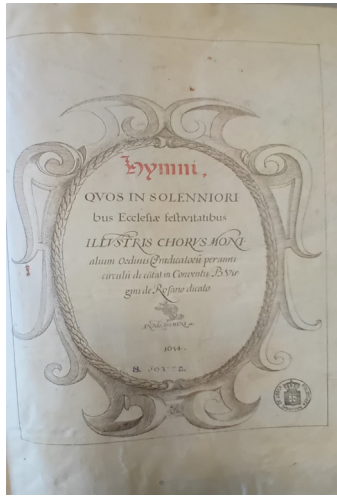


FIGURA 1 - Frontispício do livro de Coro “Hymni quos solennioribus ecclesie festivitatibus illustri chorus Monalium Ordinis Praedicatorum per anni circulo de catar in Conventu B. Virgini de Rosario dicato”, de 1654.

a 23, 24 e 25 de setembro, já do ano de 1852⁸, depois da extinção das ordens monásticas. O documento discrimina os honorários de intérpretes identificados pela função ou instrumento — três vozes, organista, rabecão grande, direção e foleiro —, revelando a persistência de celebrações solenes que implicavam o recurso a músicos experientes que possibilitassem o cumprimento de uma celebração desta natureza, com exigente capacidade de resistência.

Ainda que distante no tempo, este registo evidencia a importância central do órgão e, ao que parece – e por causa do uso do “rabecão grande” – do baixo contínuo na sustentação sonora da liturgia. A presença do “rabecão grande”, que poderia ser um contrabaixo, mas estamos em crer que seria o “violoncelo”, servia, no nosso entendimento, para reforçar a linha do baixo e colmatar o facto

⁷ “Laus Perenne” significa “Louvor Perene” ou “Louvor Perpétuo” e é uma prática litúrgica cristã que consiste na oração ou canto ininterrupto dos salmos e hinos, 24 horas por dia, sem interrupção.

⁸ Mosteiro de Santa Joana de Lisboa. 1852. *Ordem dos Pregadores, Mosteiro de Santa Joana de Lisboa, mç. 14.* (PT/TT/MSJL/M014). Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Lisboa, Portugal.

de no convento não existiram vozes suficientemente graves que garantissem um equilíbrio sonoro na distribuição das partes. Esta prática era comum no século XVII, nos conventos italianos, e estendeu-se para o período seguinte. Sabemos, por exemplo, que no final do Antigo Regime, no Convento de Santa Clara no Porto, muitas das obras de maior efetivo contêm a voz de *basso*. Poderíamos pensar que o compositor, ou outro clérigo capacitado para o fazer, cantaria a voz do *basso* com o restante coro. Acontece, porém, que a parte do *basso* está quase sempre identificada e atribuída a uma religiosa. E, em algumas das obras, observa-se que a cantora que cumpre a linha do *basso*, na clave de fá (habitual no cânone da notação musical), quando possui um solo, a sua parte é escrita como se fosse soprano, no registo agudo, e cheio de virtuosismo.⁹

Música e Poder

A entrada da mulher no convento de clausura, onde se assistia a uma espécie de replicação da sociedade extramuros, permitiu a muitas das mulheres que ali habitavam aceder a conhecimento, concretização e experiência que, noutra situação social, não lhes seria possível tal aprendizagem. Ferreira afirma que, paradoxalmente, a clausura permitia a libertação da mulher.¹⁰ A vida monástica possibilitava, assim, a ampliação da educação, produção e, inclusive, intervenção sociocultural.¹¹ Casos como o de Maria Gabriela, recebida como secular no Mosteiro de Santa Clara de Guimarães, em 1736, com a condição de tocar órgão e harpa, cantar solfa e ensinar as religiosas, mostram a circulação de músicos entre catedrais e conventos e a valorização explícita das competências musicais na definição do estatuto interno das monjas¹². No Porto, o exemplo de D. Catarina Moreira que, pela capacidade que revelou em “tanger baixão e rabecão e saber solfar”, conseguiu entrar no Mosteiro de Santa Clara, em Vila Real, sem pagar dote e com a função de ensinar outras jovens da comunidade. As concretizações de vida monástica destas mulheres foram viabilizadas pelas suas aptidões como instrumentistas e mestras de capela, e confirmam a centralidade da música na economia espiritual e material das comunidades femininas.

⁹ FERREIRA, M. – “He preciso dizer com a voz”. Tese de Doutoramento, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela., 2023, p. 125.

¹⁰ *Idem* – p. 213.

¹¹ *Idem* – p. 47.

¹² CONCE, A. F., & LESSA, E. – *A prática musical nos mosteiros femininos na segunda metade do século XVIII e princípios do XIX: obras de compositores portugueses e italianos no mosteiro de S. Bento de Cástris (Évora) e no convento da Avé Maria (Porto)*. *Matria XXI* (4) (2015), pp. 65-67.

Sabemos que nas nações católicas do século XVII, a entrada de uma senhora para um convento constituía um evento de celebração para as famílias das jovens. Era de tal forma importante, dado o estatuto social implicado, que a celebração extrapolava esse ato para uma exuberância condenada, muitas vezes, pela hierarquia eclesiástica. Organizavam-se autênticas bodas com banquetes repletos de gente – família e convidados – música, decorações e presentes. No domínio da música há exemplos de repertório para-litúrgico - nomeadamente vilancicos - encomendados pelas famílias do Novo Mundo para celebração do momento. Segundo Luís Henriques, estas práticas estavam já enraizadas desde o início do século XVII.¹³

O papel da música era mais do que uma manifestação alegórica ou mero entretenimento. Era elemento estruturante na construção de uma imagem de poder, de equilíbrio e força. No império Austro-húngaro tradicionalmente os membros da casa real dos Habsburgos, quer fossem homens ou mulheres, aprendiam música e, casos há, em que alguns se tornaram compositores, como é exemplo Leopoldo I, imperador de um longo reinado de 47 anos (1658-1705) e pai do arquiduque Carlos, futuro Carlos VI, casaria em 1 de agosto de 1708, em Barcelona, com Elisabeth Christine, filha dos duques de Brunsvique-Volfembutel. A sua irmã Maria Ana, futura rainha de Portugal, casaria em Lisboa, no mês de outubro do mesmo ano, com D. João V.¹⁴ As viagens das futuras rainhas desde Viena até aos seus destinos (Catalunha e Lisboa), e das suas várias naus, promoveram algumas paragens onde terão assistido a representações musicais em conventos femininos. Enquanto isso, a família real de Habsburgo reunia para celebrar a concretização da aliança com Espanha e Portugal.¹⁵

O mundo católico construía, assim, um conjunto de alianças entre as nações mais poderosas. E os conventos, habitados pelas senhoras nobres e de famílias abastadas, criavam o elo desse status onde a educação das senhoras e a música potenciava a hierarquização social. A aclamação de um rei, a celebração do nascimento de um herdeiro, como também as conquistas e glórias da nação eram motivo de celebração nos respetivos reinos. E os conventos, tanto masculinos como femininos, contribuíam para a festividade dessas efemérides, com a participação musical a ser um dos principais contributos.

¹³ HENRIQUES, L. – *O convento de Nossa Senhora da Conceição de Angra: A atividade litúrgico-musical e a sua implantação numa cidade insular nos séculos XVII e XVIII*. «Historia Caribe», 17, nº 40 (2022), pp. 43-74., esp. p. 58.

¹⁴ PAGE, J. K. – *Convent Music and Politics in Eighteenth-century Vienna*. Cambridge University Press, 2014, p. 3.

¹⁵ *Idem* – pp. 141-150.

Prime le parole, poi la musica¹⁶

O século XVII é o século do estabelecimento da ópera, do *stile rappresentativo*. A génese deste género dramático acontece, em grande parte, com a existência exploratória de um grupo de artistas conhecidos como *Camerata Fiorentina* que, no final do século XVI se reuniam no Palazzo do Conde Bardi, em Florença. Entre esses artistas encontramos Peri, Caccini (compositores) e Rinucini (poeta). Tal como disse o compositor Claudio Monteverdi no prefácio do seu quinto livro de madrigais, publicado em 1605, “...che l’oratione sia padrona dell’armonia e non serva.”¹⁷ Apesar de nunca ter pertencido à Camerata, Monteverdi elevou a ópera a um patamar de excelência, protagonizando a criação das mais belas óperas do primeiro barroco. Nesta simbiose de manifestações poético-musicais, tornam-se indissociáveis o teatro, a música, o movimento (quer seja expresso em gestualidade, quer seja em dança).

Este crescendo da representação teatral em música encontra, mais perto de Portugal, um outro género que importa referir no contexto música da segunda metade do século XVII.

Trata-se da *Zarzuela*, uma denominação que nos transporta às representações levadas a cabo no Palácio da Zarzuela, em Madrid, e que misturava a tradição espanhola com as influências da ópera italiana que gradualmente chegava à corte de Filipe IV. O prólogo de “El laurel de Apolo” (1657), de Pedro Calderón de la Barca e Juan Hidalgo, é considerada a primeira obra a receber formalmente o rótulo de “Zarzuela”.¹⁸

As características da Zarzuela passavam pela alternância entre as partes faladas e as cantadas. Rapidamente, e devido às relações estreitas entre as casas reais, este género musical atravessou fronteiras e tornou-se num elemento lúdico central na vida da corte portuguesa, antes da hegemonia da ópera italiana, já no reinado de D. João V. O primeiro registo mais significativo da apresentação de uma Zarzuela em território português, data de janeiro de 1704, no Paço Ducal de Vila Viçosa. Sob o patrocínio de D. Pedro II, e no contexto diplomático da Guerra da Sucessão de Espanha, foi levada à cena a zarzuela “Hazer cuenta sin la huespede”, obra baseada num texto de Gabriel de Cáncer e, possivelmente, com música de Juan Hidalgo.¹⁹ O Paço Ducal de Vila Viçosa era um importante

¹⁶ Tradução: primeiro as palavras, depois a música.

¹⁷ Tradução: ...que a oração [texto] seja dona da harmonia e não serva.

¹⁸ STEIN, L. K. – *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods: Music and Theatre in Seventeenth Century Spain*. Oxford University Press, 1993, pp. 263-267.

¹⁹ BRITO, M. C. – *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*. Cambridge: Cambridge University Press., 1989, p. 7.

centro recetor da cultura ibérica e, nas festas reais que ali decorriam, aconteciam a divulgação de novos géneros.

A expansão deste novo teatro musicado deu-se por toda a Península Ibérica e pelo Novo Mundo, também. Em Lisboa, já mais perto do Convento da Rosa onde Soror Violante do Céu residia, encontramos o *corrale* Pátio das Arcas. Este espaço afirmou-se como o coração pulsante da vida artística e social de Lisboa entre o final do século XVI e até à sua destruição, no terramoto de 1755. Segundo Teófilo Braga, na sua *História do Theatro Portuguez*, este espaço evoluiu de um simples *corrale* de comédias ao ar livre para um palco de complexa maquinaria. O local atraía um público diversificado, desde a nobreza e a burguesia que, disfarçadamente, observavam o espetáculo através das janelas, enquanto o povo apinhava-se no pátio central, criando um ambiente dinâmico e ruidoso.²⁰ No que respeita à vertente musical, o repertório era dominado pelas companhias de espanholas, que traziam a estética da zarzuela de autores como Lope de Vega e Calderón de la Barca. Mário de Sampayo Ribeiro diz-nos que a sonoridade característica se constituía de guitarras e violas de mão, fundamentais para o acompanhamento dos entremezes e loas. Com a evolução das obras e do efetivo das obras, foram introduzidos os violinos e baixos.²¹

A música na clausura

Seguindo o modelo italiano da educação nos conventos femininos de clausura, a formação oferecida em recolhimentos urbanos, orientada tanto para a leitura, escrita e doutrina cristã como para a música e as “artes de tanger”, proporcionava alternativas para o futuro das órfãs que não passavam, unicamente, pelo matrimónio. O convento tornava-se o lar de muitas destas mulheres e, também acontecia, para ali iam mais do que um elemento da mesma família.²²

Como era comum, ter aptidão musical poderia garantir a entrada num convento e, para algumas senhoras, isso era um desejo. Segundo Elisa Lessa, mulheres com grande aptidão para o canto ou para instrumentos (como o baixão, um antecessor do fagote muito usado em conventos) eram aceites em comunidades religiosas prestigiadas, mesmo sem possuírem a fortuna financeira exigida para o dote tradicional, pois o seu contributo musical era essencial para

²⁰ BRAGA, T. – *História do Theatro Portuguez: A Baixa Comédia e a Ópera (Século XVIII)*. Porto: Imprensa Portugueza, 1871, pp. 282-285.

²¹ RIBEIRO, M. – *A Música em Portugal nos séculos XVIII e XIX*. Lisboa: Inquérito, 1936, pp. 44-47.

²² VALVERDE, M. L. – *El Archivo en los conventos de clausura femininos de Granada*. Universidad de Granada, 2005, pp. 13-20.

o decoro da liturgia e o prestígio da casa.²³

Mas, sendo a vida intramuros uma espécie de réplica da vida extramuros, muitas vezes as monjas procuravam o aspeto lúdico da música e da representação. Não se abstinham de criar as situações apropriadas para satisfazer a lembrança das experiências tidas na vida pré-clausura. Estamos certos de que as memórias de uma zarzuela ou comédia escutadas no Pátio das Arcas, estimulava a criação de algo semelhante no espaço conventual. Elisa Lessa identifica algumas destas situações nos relatórios do Visitador do Bispado de Mirando, aquando da sua visita ao Mosteiro de S. Bento de Bragança em 1690. A prática musical estaria prioritariamente a ser usada como um meio de divertimento em vez de cumprir com o cerimonial litúrgico. Em 1698 Fr. Pedro de Melo, Visitador Comissário do Bispado, criticou os excessos relativos às “cantorias” e danças realizadas em dias de festa junto às grades do mosteiro.²⁴ Já noutra exemplo, no Mosteiro de Santa Ana, em Viana, Elisa Lessa identificou nova situação de incumprimentos e abusos. Segundo as advertências bispais, as monjas revelavam falta de interesse pelo serviço musical litúrgico quotidiano, mas apreciavam a representação cénica dos Autos, “...ao gosto popular, com coros, vilancicos, cantigas, árias, danças e “intermezzi” instrumentais”.²⁵

“Não há quem sofra, senhores”: vilancico das freiras

A interpretação de música com texto em romance é uma prática comum no século XVII, com especial presença nas celebrações do Natal e do Corpo de Deus. Isto obrigava os mestres de capela a um elevado número de produção de obras. Quando tal não era possível, a exigência do trabalho obrigava à divisão de tarefas composicionais, ora com outros membros da capela de música, ora solicitando a colaboração de outros compositores. Havia, também, a possibilidade de se reaproveitarem obras dos anos anteriores, o que podia acontecer ao nível do texto ou da música. Como consequência desta realidade, Hugo Sanches diz-nos que acontecia a circulação de um grande número de obras entre o mais variado tipo de instituições, sendo a música “reelaborada de diferentes modos, desde a realização de diferentes versões de uma mesma obra, versões *ao divino* de tonos e textos profanos, ou *contrafacta* em latim de tonos ou vilancicos.”²⁶

²³ LESSA, E. – *A música no quotidiano das monjas dos séculos XVII e XVIII-mosteiros de beneditinas e ursulinas em Portugal*. «Revista Portuguesa de Musicologia» (1998), pp. 47-58, esp. p. 53.

²⁴ LESSA, E. – *Os Mosteiros Beneditinos Portugueses séculos XVII e XX: centros de Ensino e Prática Musical*. Tese de Doutoramento. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 1998, pp. 333-334.

²⁵ *Idem* – p. 342.

²⁶ SANCHES, H. – *Que sonoramente canta - A MÚSICA EM LÍNGUAS ROMANCE EM PORTUGAL NO*

E o que era um vilancico? Enquanto género poético, é um género que surge nos séculos XVI e XVII, mas que, nos séculos XVII e XVIII, é comumente usado para vários géneros cantados em língua romance e que em pouco têm a ver com o conceito original dos séculos anteriores.²⁷ Tess Knighton e Álvaro Torrente dizem-nos que o facto de se usar a mesma palavra para dois níveis diferentes de significação (o termo original estende-se, frequentemente, da música devocional), representa um desafio para os investigadores²⁸. O vilancico religioso do século XVII é, também, uma fonte de confluências entre os vilancicos em língua vernácula, pois ambos os géneros partilhavam os mesmos compositores, técnicas musicais e percursos no mundo ibérico. Assim sendo, o conceito de “vilancico” do período seiscentista advém da mudança do significado da palavra que, naquele momento, abrangia “qualquer poema em idioma vernacular musicado para fins ou funções litúrgicos ou religiosos.”²⁹

E porquê a escolha de um vilancico? O projeto MOISTER almeja reconstruir a paisagem sonora do que teriam sido alguns dos textos de Violante do Céu. Para tal, neste estudo apresentamos uma das propostas de contrafação: utilizar um texto da poetisa, nomeadamente um vilancico, com a música de um dos principais compositores contemporâneos de Soror Violante do Céu, e a atuar em Lisboa. Escolhemos, assim, apresentar um vilancico de natividade do compositor António Marques Lésbio. Usámos, para tal, a recente edição do vilancico “Não há quem sofra, senhores”, da autoria do musicólogo Fernando Herrera de las Heras³⁰. É uma descoberta recente sobre um manuscrito que se encontra na caixa 6 da coleção da “Documentação de conventos por identificar 1092/1887” do Arquivo Nacional Torre do Tombo.³¹

Sobre o compositor António Marques Lésbio, sabemos que começou a trabalhar como músico na Real Câmara durante o reinado de Afonso VI e, no reinado de Pedro II, em 1668, tornou-se professor de música, ocupando o lugar de Frei Filipe da Madreus. Depois foi para a Capela Real onde ocupou os

SÉCULO XVII Estudo, edição crítica e interpretação do MM 229 da Universidade de Coimbra. Tese de Doutoramento, Universidade de Coimbra, Coimbra, 2018, pp. 65-66.

²⁷ *Idem* – pp. 95-96.

²⁸ KNIGHTON, Tess; TORRENTE, Álvaro – *The devotional music in the Iberian World, 1450-1800*. Ashgate Publishing Company, 2007, p. 3.

²⁹ SANCHES, H. – *Que sonoramente canta - A MÚSICA EM LÍNGUAS ROMANCE EM PORTUGAL NO SÉCULO XVII Estudo, edição crítica e interpretação do MM 229 da Universidade de Coimbra*. Tese de Doutoramento, Universidade de Coimbra, Coimbra, 2018, p. 97.

³⁰ HERAS, F. H. – *Não há quem sofra, amores: un villancico inédito de António Marques Lésbio*. «Humano y Divino» (2025), p. 1. Obtido em 10 de Novembro de 2025, de https://humanoydivino.com/divinos/villancico_inedito_antonio_marques_lesbio/

³¹ Arquivo Nacional da Torre do Tombo. (1092/1887). Documentação de conventos por identificar (Cota P-Lant PT/TT/DOCI/0006).

cargos de cantor, professor dos moços do coro, bibliotecário e mestre da Capela Real (1698).³²

A escolha do vilancico a 8 vozes “Não há quem sofra, senhores” recai, primeiramente, na coetaneidade e atuação lisboeta de Lésbio. A presença do compositor nos circuitos musicais régios, diretamente ligados às instituições religiosas da cidade, aumenta a probabilidade de que as suas composições tenham chegado ao ambiente conventual, justificando a seleção deste modelo musical para o exercício de *contrafactum*. Por outro lado, a afinidade temática com o período da Natividade, altamente valorizado no calendário litúrgico conventual, confere pertinência funcional ao uso deste vilancico, cuja natureza celebrativa e devocional se articula exemplarmente com o texto de Violante do Céu. Sendo o vilancico um género particularmente prolífico nas festividades natalícias, a escolha de uma peça concebida para essa ocasião garante coerência interpretativa entre intenção devocional, retórica poética e ambiente performativo. Outro aspeto que nos parece interessante e que evoca as vivências culturais da vida extramuros, é a estrutura dialógica e teatral da obra de Lésbio, com alternância entre solos, respostas e intervenções corais, o que nos parece adequado para receber um texto que também integra deslocamentos afetivos e graus distintos de intensidade devocional.

Vejamos o texto, parcialmente transcrito:

Diálogo:

-Como está você, perfeita?
que goza tão melindroso
-a razão não é melindre,
Donde o capricho é forçoso.

Resposta a 8 [estribilho]:

Quando chora o Menino,
Ardentes lágrimas,
A Belém vão as freiras
A tomar caldas;
Porque é forçoso
Que o Menino é de todos

³² HERAS, F. H. (2025). Não há quem sofra, amores: un villancico inédito de António Marques Lésbio. «Humano y Divino» (2025), pp. 3-4. Obtido a 10 de novembro de 2025, a partir do endereço https://humanoydivino.com/divinos/villancico_inedito_antonio_marques_lesbio/

Fino devoto

Coplas [a solo: alterna tiple com o tenor]

Uma freirada Esperança
 vendo o Menino da glória
 lhe dá uns beijinhos de freira
 nos seus pezinhos, da coisa.

Uma banda do Calvário
 que pois veio onde Belém mora:
 foi a romaria breve
 porém avisita longa.

Outra vem da Anunciada
 a visitar a Senhora
 que ser anjo presumia
 pela Calçada da Glória.

Também veio de Santa Ana
 uma certa superiora
 tão velha, que parecia
 fora a santa que chora.

Veio de certo convento
 uma freira muito em folha;
 em botas tão metida,
 que parecia uma rosa.

Pelo frio que fazia
 coitada com mantas veio outra,
 mui solícita por morta
 e chamada nela toda.

Veio do bairro de Alfama
 mui cercada de pacholas,
 uma freira que do mundo
 queria ser sola a dona.

De Santa Mónica veio
 uma freira mui tristonha,
 que a noite fizera chora
 a não ser aventureira.

Por fazer a noite clara
 de Santa Clara vem todas
 a prelada co'as discretas
 e os anjos as cantoras.

Ouçam, senhores, e vejam
 porque as Claras nesta hora
 têm em grade os seus vidros
 como os suíços em todas.

Coplas segundas [a solo: tiple, alto, tenor, tiple]

O Menino é devoto
 de Santa Clara
 porque é Clara em extremo,
 su alma, más santa.

O Menino é de ambas
 e das meninas,
 que nosclaros dos olhos
 já se desvivam

Fazer quero corações
 dos seus amores
 porque são refinadas
 de amor as dores.

Adeus irmão que tocam
 já o silêncio
 anda a noite de esculca
 pelo convento.

Heras defende dois cenários mais prováveis para a origem deste texto.
 A primeira, de que Lésbio teria composto o vilancico para a Capela Real de

Lisboa e que se preservara uma cópia em outro convento, devido à circulação das obras. A sua segunda teoria é que alguém encomendara este vilancico a Lésbio e que algum convento o interpretara nas festividades da Natividade. O autor acredita mais na segunda hipótese, e destaca a mensagem crítica relativa à duvidosa devoção de algumas monjas retratadas no texto. A possibilidade da saída da clausura torna-se uma crítica, crê o autor, pelas várias saídas abusivas da parte das monjas para a prática de banhos termais com fins terapêuticos. No corpo do texto estão elencados os seguintes conventos: Nossa Senhora da Piedade da Esperança, Monte Calvário, Nossa Senhora da Anunciada, Santa Ana, Santa Mónica e Santa Clara. São ainda mencionados locais onde existiam outras comunidades religiosas, que não são especificadas nem pelo nome nem pela Ordem religiosa: Alfama e Calçada da Glória.³³ Coloca, ainda, a hipótese de a encomenda ter sido feita por um convento feminino, eventualmente pelo Convento de Santa Clara, devido ao destaque e ao virtuosismo e rigor que lhe é dado no corpo do texto.³⁴

O vilancico “Não há quem sofra, senhores” é constituído por dois conjuntos de coplas, com música diferente, e o estribilho (sem apresentar a indicação de quantas vezes se repete). A esta estrutura juntam-se seis solos diferentes (que se alternam entre a voz de tiple e a de tenor) e um duo em forma de diálogo (para voz de tiple e alto).³⁵ A modularidade formal do vilancico, com estribilho repetitivo e coplas facilmente substituíveis, constitui um terreno ideal para a adaptação textual, alinhando-se com práticas históricas de reelaboração musical documentadas nos conventos portugueses do período.

“Meu Minino soberano” *contrafactum*: uma proposta

Com base no princípio da circulação e recriação da música, utilizámos o vilancico “Não há quem sofra, senhores” para servir de base musical ao vilancico “Meu Minino soberano” de Violante do Céu. Dada a natureza plástica do género, frequentemente sujeito a novos textos conforme as necessidades litúrgicas, a seleção deste modelo reforça a fidelidade histórica do procedimento adotado. De temática semelhante e com adaptáveis estruturas frásicas, o texto de Violante do Céu é mais pequeno. Optámos, assim, por suprimir alguns dos solos das coplas originais de Lésbio, e adaptamos o primeiro solo “Não há quem sofra, senhores”,

³³ HERAS, F. H. (2025). Não há quem sofra, amores: un villancico inédito de António Marques Lésbio. «Humano y Divino» (2025), pp. 10. Obtido a 10 de novembro de 2025, a partir do endereço https://humanoydivino.com/divinos/villancico_inedito_antonio_marques_lesbio/

³⁴ *Idem* – p. 6.

³⁵ *Idem* – p. 7.

o diálogo para Tiple e Alto “Como está você, perfeita?” e o solo para Tiple e Tenor das seis coplas relativas às freiras, que inicia com “Uma freira da Esperança”:

Parnaso Lusitano, Tomo I
Vilancico XLI, “Ao Nascimento”

Coplas (Solo – Tiple):

Meu Minino soberano,
Escutai um breve instante
Não levantados conceitos,
Mas amorosas verdades.

Que suposto, que as refira
Com razões muito ignorantes,
Por serem tão verdadeiras
Vos hão de ser agradáveis.

E mais quando estais agora
Tão benigno, e tão amante,
Que às mesmas soberanias,
Preferis as humildades.

Diálogo (Tiple e alto):

Humilde é o meu estilo,
Mas vosso amor é tão grande,
Que para o que é mais humilde
Hoje estais mais favorável.

Isto suposto, Minino,
Vos digo, que por vós arde
Este coração, que em fogo
Com esta neve abrasastes.

Mas é tão doce o incêndio,
Que causa vossa Deidade,
Que o remédio que vos peço
É que este fogo não pare.

Ai querido Minino,
 Divino amante,
 Que me abrasa de amores
 Vossa Deidade;

Estrilho (a 8 vezes):

Mas quem mais arde
 Nos incêndios as glórias
 Acha mais grandes.

Solo (tiple e tenor):

Raios são vossos olhos
 Tão fulminantes,
 Que não há nenhuma alma,
 Que não abrasem;

Estrilho (a 8 vezes):

Mas quem mais arde &c.

Solo (tiple e tenor):

O cabelo, que é laço
 Das liberdades,
 Amorosos incêndios
 Também reparte;

Estrilho (a 8 vezes):

Mas quem mais arde &c.

A temática presente no estrilho do vilancico “Não há quem sofra, senhores” possui um motivo comum na espiritualidade portuguesa da época, o motivo do fogo, aqui expresso no verso “lágrimas ardientes”. A melodia associada à palavra “ardientes” comporta-se de maneira ascendente, como sugestão da elevação espiritual.³⁶ Ora, o estrilho do vilancico de Violante do Céu, possui igual

³⁶ HERAS, F. H. (2025). Não há quem sofra, amores: un villancico inédito de António Marques Lésbio.

conteúdo e temático: “Mas quem mais arde / nos incêndios as glórias / acha mais grandes”. A adaptação do estrilho à parte musical correspondente, fez a natural divisão do andamento em três secções: “Mas quem mais arde” (cc. 1-31); “nos incêndios as glórias” (cc. 32-50); “acha mais grandes” (cc. 51-88).

O estrilho é constituído por um baixo instrumental, sendo que optámos por não definir os instrumentos intervenientes, ao contrário do que acontece no manuscrito de Marques Lésbio, em que a sua indicação é a harpa. Depois existem dois coros, sendo o primeiro constituído por Tiple 1, Tiple 2, Alto e Tenor e o segundo coro é constituído por Tiple 1, Tiple 2, Tenor e Baixo. O tom, em Sol, e a distribuição das vozes foram mantidas.

Na primeira secção há um crescendo de textura, construído pela entrada das vozes, a pares, independentemente de pertencerem ao primeiro ou segundo coro. Ainda nesta secção, surge o elemento rítmico pontuado associado, na versão original, ao verso “lágrimas ardentes”. Na contrafação optámos por manter esse elemento na palavra “arde” e deixar o elemento da homoritmia para os finais de frase com a palavra “glórias”, algo mais visível no confronto dos dois motivos na segunda secção. O elemento do contraponto e da exploração harmónica, através de progressões e dos retardos e consequentes dissonâncias, algo mais explícito na terceira secção do estrilho, assim como os intervalos disjuntos no motivo melódico, chegando ao intervalo de oitava, em contraste com as melodias construídas por graus conjuntos nas secções anteriores, serviram para promover a tensão necessária para o verso “ficam mais grandes”. Convém ressaltar que a segunda e terceira secções contêm elementos rítmico-melódicos das secções anteriores, o que cria a teia de tensão dramática em conformidade com o texto.

Para uma leitura com áudio, pode consultar a seguinte hiperligação: [Acesso ao áudio \(midi\) do estrilho](#)

Considerações quanto à edição do vilancico “Meu Minino soberano”

Na presente edição (ver anexos A e B no final deste texto), tivemos como intenção conservar, sempre que possível, a lógica rítmica e a inteligibilidade do discurso, respeitando sínkopas, hemíolas, fraseado e prosódia original. Em passagens do estrilho, em que surgiram divergências pontuais entre a fonte e o resultado sonoro, procedi a correções mínimas de notas, assinaladas entre parêntesis, para que o leitor/intérprete possa reconhecer a intervenção editorial e confrontar com a leitura alternativa. Aconselha-se o estudo prévio da edição

«Humano y Divino» (2025), pp. 9-10. Obtido a 10 de novembro de 2025, a partir do endereço https://humanoydivino.com/divinos/villancico_inedito_antonio_marques_lesbio/

de Fernando Herrera de las Heras do vilancico “Não há quem sofra, senhores”, a fim de comparar variantes e critérios (notação, acentuação, subdivisão métrica) e de situar as opções desta proposta num horizonte crítico mais amplo.

Quanto à realização sonora da contrafação com poesia de Soror Violante do Céu, adota-se um efetivo instrumental congruente com práticas documentadas em conventos femininos ibéricos: órgão, harpa e vihuela, com possíveis intervenções pontuais de sopros, nomeadamente o baixão, percussão e cordas. Mantém-se, como princípio do projeto, a interpretação apenas por vozes femininas. Nas partes mais graves, e à semelhança de outras práticas observadas, admite-se oitavar pontualmente ou, quiçá, usar da declamação em trechos específicos, desde que a linha seja garantida por reforço instrumental grave (baixo contínuo com órgão e corda grave).

Considerações finais

Este estudo procurou reconstituir, com rigor histórico e abertura criativa, a paisagem sonora que poderá ter enquadrado a poesia de Soror Violante do Céu no Convento de Nossa Senhora da Rosa, no século XVII, tomando como instrumento operativo a prática coeva do *contrafactum*.

Ao partir de um problema concreto – a rarefação e fragilidade das fontes, a dificuldade de comprovar autorias e de seguir a trajetória material das obras – o artigo delinea um caminho de investigação que combina leitura crítica de arquivos e bibliografia com a experimentação controlada sobre um modelo musical específico. A destruição parcial do convento, no terramoto de 1755, bem como a subsequente movimentação de espólios entre os conventos da Rosa, Anunciada e Santa Joana, ajudam a explicar lacunas e dissonâncias catalográficas, mas não inviabilizam a reconstituição de práticas, antes exigem métodos de inferência contextual e cruzamento de evidências.

A seleção do vilancico a oito vozes “Não há quem sofra, senhores”, de António Marques Lésbio, revela-se, neste quadro, historicamente plausível e musicologicamente fértil: a coetaneidade com Violante do Céu, a atuação lisboeta do compositor e as suas funções na Capela Real aproximam-no dos circuitos que abasteciam as instituições religiosas da cidade; a forma modular do vilancico e a função devocional – em particular no ciclo natalício – oferecem terreno propício à adaptação textual; e a própria retórica musical do modelo, com gestos de ascensão associados a léxico de ardor e lágrimas, dialoga organicamente com a poética mística de “Meu Minino soberano”. O mapeamento entre estribilho, coplas e diálogo, a explicitação de critérios métricos e prosódicos e a requisição

de vozes femininas com instrumentos presentes na organologia da época permitem que a proposta de *contrafactum* mantenha a inteligibilidade do texto, a coerência formal e a verosimilhança histórica, sem sacrificar a expressividade.

Deste modo, este trabalho contribui para a compreensão do lugar da música na vida conventual feminina, iluminando relações entre prática litúrgica, circulação de repertórios e construção de imagens de poder e devoção. Entre as limitações observadas, reconhecemos a escassez documental e o estado ainda recente de parte do material de base, o que aconselha prudência na atribuição e uma apresentação editorial transparente. Como desdobramentos, propõe-se a consolidação de uma edição crítica anotada do modelo e da versão *contrafacta*, a testagem em ensaio e *performance* por vozes femininas com contínuo, bem como a expansão do *corpus* a outros textos de Violante do Céu e a repertórios coevos.

Desta forma, tentamos devolver audibilidade a um património que poderá ser recriado e, assim, redescoberto.

ANEXO A – Partitura

Meu minino soberano

Al nacimiento

António Marques Lésbio
 Magna Ferreira (adaptação)

Violante do Céu

♩ = 92

Diálogo: tiple e alto

Musical score for 'Meu Minino Soberano' (Part 1), featuring Tiple, Alto, and Baixo Instrumental. The score is in 3/8 time and G major. It consists of five systems of music with lyrics in Portuguese. The lyrics are: "Hu - mil - de é o meu es - ti - lo, Mas vos - so/a - mor é tão Que pa - ra o que é mais hu - mil - de Ho - je es - tais mais fa - vo - rá - vel. gran - de, Es - te Is - to su - po - sto, mi - ni - no, Vos di - go que por vós ar - de. co - ra - ção, que em fo - go Com es - ta ne - ve a - bra - sas - te Mas é tão do - 32 Que o re - mé - dio, que vos - ce o in - cên - dio, Que cau - sa vos - sa Dei - da - de,

Ficheiro PDF: 1 - Meu Minino soberano 1a-20Dez
 Ficheiro PDF: 2 - Meu Minino soberano duo-20DEZ

Musical score for 'Meu Minino Soberano' (Part 2), featuring Tiple, Alto, and Baixo. The score is in 3/8 time and G major. It consists of five systems of music with lyrics in Portuguese. The lyrics are: "pe - ço, É que/es - te fo - go não pa - re. Mas é tão do - ce o/in - cên - dio, Que o re - mé - dio que vos pe - Que cau - sa vos - sa Dei - da - de - ço, É que/es - te fo - go não pa - re. Ai que - ri - do mi - ni - no, Que me/a - bra - sa de/a - mo - res de/a - mo - res Vos - sa Dei - Di - vi - no a - man - te - da - de; Ai que - ri - do/ai - que - ri - do mi - ni - nom Di - vi - no/a - man - te 77 Que me/a - bra - sa de/a - mo - res Vos - sa Dei - da - de Dei - da - de;

Ficheiro PDF: 2 - Meu Minino soberano duo-20DEZ

Resposta a 8: Mas quem mais arde

Musical score for 'Resposta a 8: Mas quem mais arde'. The score is written for a choir with the following parts: Tiple, Tiple 2°, Alto, Tenor, 2° Coro Tiple, 2° Coro Tiple 2°, 2° Coro Tenor, 2° Coro Baixo, and Baixo (instrumental). The lyrics are: 'Mas quem mais ar - de, mais ar - de, mais ar - de'. The score consists of two systems of staves.

Ficheiro PDF: 3 - Meu Minino soberano 8-estribilho-20Dez

Musical score for 'Meu Minino Soberano'. The score is written for a choir with the following parts: Tiple, Tiple 2°, Alto, Tenor, 2° Coro Tiple, 2° Coro Tiple 2°, 2° Coro Tenor, 2° Coro Baixo, and Baixo. The lyrics are: 'Mas quem mais ar - de, ar - de ar - de ar - de', 'Ar - - de, Mas quem mais ar - de, mais ar -', 'Mas quem mais ar - de, mais ar - den', 'Mas quem mais ar - de, ar - - de', 'Mas quem mais ar - de, Mas quem mais', 'ar - de, ar - de Mas quem mais ar - de, ar -', 'ar - - de, Mas quem mais ar - de,'. The score consists of two systems of staves, with the second system starting at measure 15.

Ficheiro PDF: 3 - Meu Minino soberano 8-estribilho-20Dez

22

Musical score for measures 22-36, featuring vocal parts (Tiple 1, Tiple 2, Alto, Tenor, 2º Coro Tiple, 2º Coro Tiple 2, 2º Coro Tenor, 2º Coro Baixo) and a Baixo part. The lyrics are: "Masquem mais ar - de, mais ar - de Masquem mais" and "-de Masquem mais ar - de, mais ar - de Masquem mais".

Ficheiro PDF: 3 - Meu Minino soberano 8-estribilho-20Dez

29

Musical score for measures 29-36, featuring vocal parts (Tiple 1, Tiple 2, Alto, Tenor, 2º Coro Tiple, 2º Coro Tiple 2, 2º Coro Tenor, 2º Coro Baixo) and a Baixo part. The lyrics include: "ar - de, ar - de, Nos in - cên-dios as gló-rias, as gló-rias, gló - rias, Masquem mais ar - de, gló - rias" and "ar - de, ar - de, ar - de".

37

Musical score for measures 37-44, featuring vocal parts (Tiple 1, Tiple 2, Alto, Tenor, 2º Coro Tiple, 2º Coro Tiple 2, 2º Coro Tenor, 2º Coro Baixo) and a Baixo part. The lyrics include: "ar - de ar - de ar - de" and "Nos in - cên-dios as gló-rias, as".

Ficheiro PDF: 3 - Meu Minino soberano 8-estribilho-20Dez

44

gló - rias Nos in - cên-dios as gló-rias, as gló-rias, gló - rias, A - cha

gló - rias Nos in - cên-dios as gló-rias, as gló-rias, gló - rias, A - cha

gló - rias Nos in - cên-dios as gló-rias, as gló-rias, gló - rias, A - cha

gló - rias Nos in - cên-dios as gló-rias, as gló-rias, gló - rias, A - cha

gló-rias, gló - rias, Nos in - cên-dios as gló-rias, as gló-rias, gló - rias,

gló-rias, gló - rias, Nos in - cên-dios as gló-rias, as gló-rias, gló - rias,

gló-rias, gló - rias, Nos in - cên-dios as gló-rias, as gló-rias, gló - rias,

gló-rias, gló - rias, Nos in - cên-dios as gló-rias, as gló-rias, gló - rias,

Ficheiro PDF: 3 - Meu Minino soberano 8-estribilho-20Dez

52

mais A - cha mais gran - des A - cha mais,mais gran - des

mais A - cha mais gran - des A - cha mais,mais gran - des

mais A - cha mais gran - des A - cha mais,mais gran - des

mais gran - des A - cha mais,mais gran - des

A - cha maisgran - des A - cha mais,mais gran -

A - cha maisgran - des A - cha mais,mais

A - cha maisgran - des A - cha mais,mais gran - des

A - cha mais gran - des A - cha mais,mais gran - des

60

A - cha mais gran - des

A - cha mais gran - des

A - cha mais A - cha maisgran - des A - cha

A - cha mais gran - des

-des A - cha mais gran - des

gran - des A cha mais gran - des

gran-des A - cha mais gran - des

A cha mais gran - des

Ficheiro PDF: 3 - Meu Minino soberano 8-estribilho-20Dez

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

ISABEL MORUJÃO

UNIVERSIDADE DO PORTO/FLUP/CITCEM

imorujao@letras.up.pt

isabelmorujao@mail.telepac.pt

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

Coplas a solo (alternadas tiple/tenor)

ANEXO B – Ficheiros Audio

Ficheiro Audio 1: Meu Minino soberano 1a-20Dez

Ficheiro Audio 2: Meu Minino soberano duo

Ficheiro Audio 3: Meu Minino soberano 8-estribilho-20Dez

Ficheiro Audio 4: Meu Minino soberano coplas finais-20Dez

Artigo recebido em 21/11/2025

Artigo aceite para publicação em 10/12/2025

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

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

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

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

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

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

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

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

1. Sobre a autora e a sua obra

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

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

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

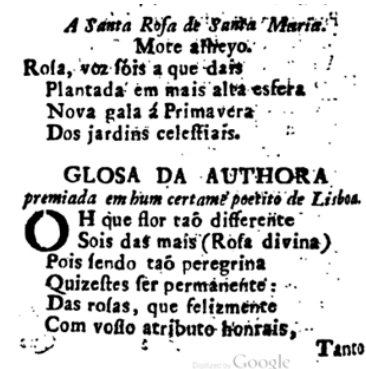


Fig. 1 – Referência ao prémio obtido por Violante do Céu num certame poético de Lisboa. *Parnaso Lusitano*, tomo II, edição citada, p. 1102.

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

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

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

morrera em 1693).

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

2. A centralidade dos vilancicos

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4. O diálogo de Violante do Céu com poetas espanhóis

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

4.1 Com Lope de Vega (1562-1635)

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

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

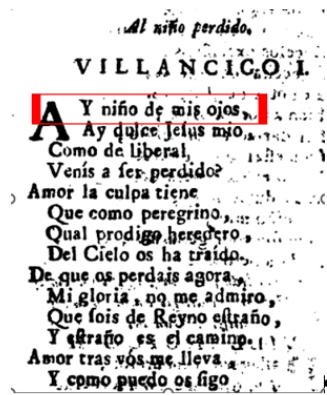


Fig. 2 – Vilancico I, “Ao Menino Perdido”, de Violante do Céu, com verso de abertura “Ay niño de mis ojos”.

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

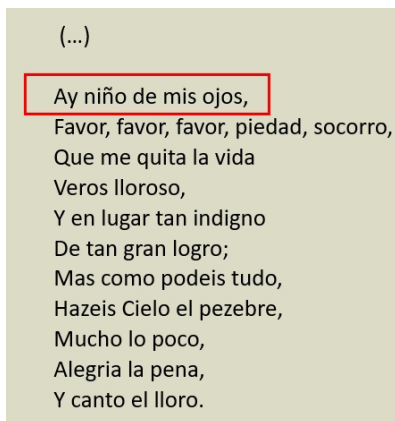


Fig. 3 – Vilancico XXXIV Ao Nascimento, com exclamação “Ay niño de mis ojos” a meio da composição.

(Parnaso Lusitano, tomo I, p.403)

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

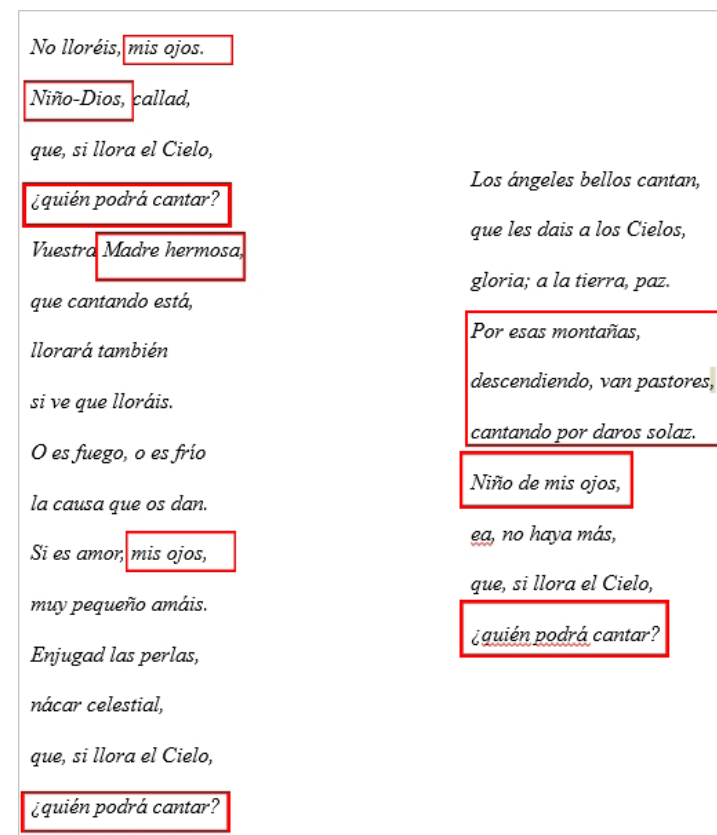


Fig. 4 – Vilancico de Lope de Vega, de que Soror Violante do Céu recuperou alguns versos e expressões vocativas.

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

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

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

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

Violante do Céu

Zagalejas canoras,

Invocad a Blás,

Porque sin favor suyo

¿Quién podrá cantar?

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

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

Violante do Céu

Allí vuelan, y cantan ruiseñores,

Aquí saltan, y corren los pastores:

Unos suben cantando a la montaña,

Otros al valle bajan (...)

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

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

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

¹³ Idem, p. 817.

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

Niño de mis ojos luz,

volved, pues la cruz amáis,

que si por la Corte andáis,

dirán que dejáis la cruz.

(...)

Niño de mis ojos luz.

De vuestros pies gloria es

ser Burguillos cordobán.

Pero no os salgan después

de las manzanas de Adán

sabañones en los pies.

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

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

<i>El nacimiento de Cristo</i> Lope de Vega	<i>Parnaso Lusitano</i> Violante do Céu
Acto III • Delia: A todas hace ventajas: allí está recién nacido como pajarillo en nido entre las plumas y pajas. A la fe, mi delantal de lástima le dejé.	<i>Al Nacimiento.</i> VILLANCICO LXVIII. Pajarillo, que en nido de pajas Oy llorais tierno, Oh que bien cantareis en el arbol Por mi remedio! Pajarillo hermofo, Que del nido excelso

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

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

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

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

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

Elaboração da autora.

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

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

Elaboração da autora.

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

5. (...) ¡Qué bien lo blanco!

1. Pureza.

5. ¡Qué bien la pureza!

1. Blanco.

5. Sus verdes ojos alegra,

¿Porque lo verde?

2. Esperanza.

5. Multiplica su belleza.

¡Qué bien la Esperanza!

2. Verde.

5. En este niño se emplea;

3. Negro.

5. ¡Qué bien lo negro!

3. Firmeza.

5. Las cintas azules.

4. Celos.

5. Sus celos.

4. Celos.

5. ¿No aciertas?

¿En los celos te perdiste?

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

¹⁴ Idem, tomo I, pp.404-407.

GINÉS:	De sus altos cielos azules.
PASCUAL:	Celos.
GINÉS:	De celos del hombre, aunque es Dios, se queja.
PASCUAL:	Azul.
BATO:	Verde.
GINÉS:	Bato erró.
SILVANA:	Mi color dijo.
LISENA:	Una prenda.
BATO:	Vela aquí: no tengo hacienda en comenzando a errar yo.
SILVANA:	Denle penitencia luego.

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

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

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

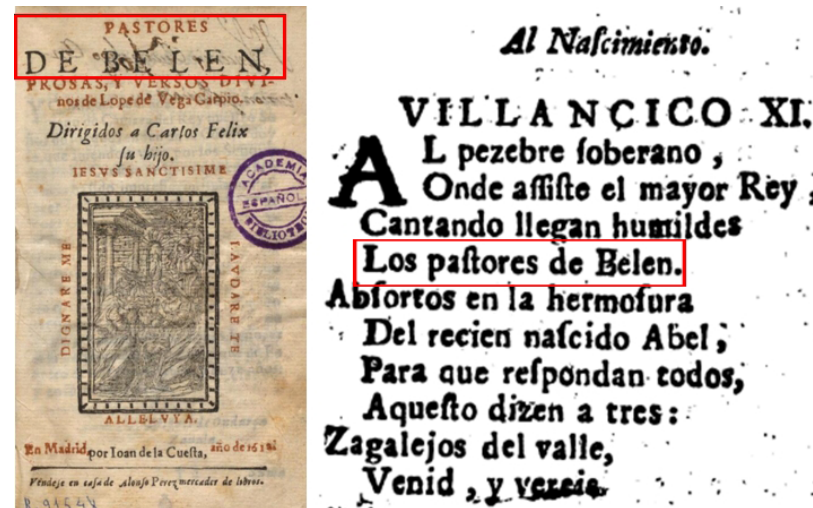


Fig. 12 – A relação de um verso de Soror Violante do vilancico XI “Ao nascimento do Menino” com o título de uma obra de Lope de Vega.

Elaboração da autora.

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

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

¹⁵ Idem, tomo I, p. 345.

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

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

LOPE DE VEGA

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

*Alban. Atended à mis palabras,
y oitéis :- Tose. Yo lo dirè, tío.
Alban. La nueva más venturosa,
y de mayor regocijo,
que haveis visto en vuestra vida.
Silv. Pues bien, que os ha sucedido?
Alban. Sabed, que de Nazaret,
por dilatados caminos,*

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

VILLANCICO XXXVII

Oigan, Señores, escuchen

La nueva más venturosa,

Que puede causar delicias,

Que debe motivar glorias.

R. Oigan, oigan

La nueva más venturosa.

P. Oigan la feliz noticia,

Que les quiero dar agora,

Verán que los rendimientos,

Se han transformado en victorias.

R. Oigan, oigan

La nueva más venturosa.

P. Oigan una dulce nueva,

Que excede tanto a las otras,

Que es toda felicidades,

Y soberanías toda.

R. Oigan, oigan

La nueva más venturosa.

(...)

Fig. 15 – Vilancico de Violante do Céu.

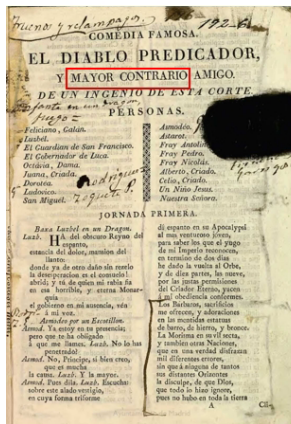
Parnaso Lusitano, tomo I, p. 410-411.

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

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

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

Luis Belmonte Bermúdez



Violante do Céu

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

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

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

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

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

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

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

Estribillo]

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

[Copla]

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

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

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

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

¹⁹ RENGIFO, Obr. Cit., p. 140.

No habléis, no,
Sea todo silencio,
Que duerme el Sol.
(...)
Reposad, gran Baptista,
Al son del aire,
Porque ya con decoros
Coros
Forman las Aves.

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

Mira, deténte,
Tente;
Repara, para,
Que el divino Baptista
*Duerme, y descansa*²⁰.

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

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

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

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

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

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

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

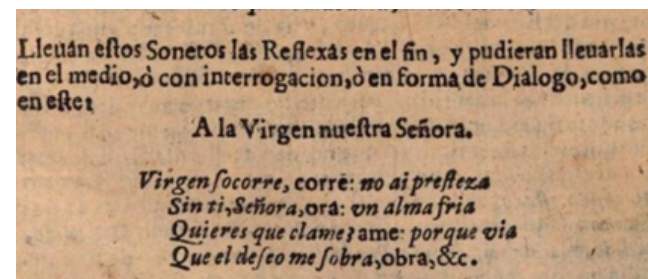


Fig.17 – Soneto transcrito por Rengifo, com a sequência “socorre, corre”.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5.1 Com Jacinto Cordeiro (1606-1646)

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

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

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

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

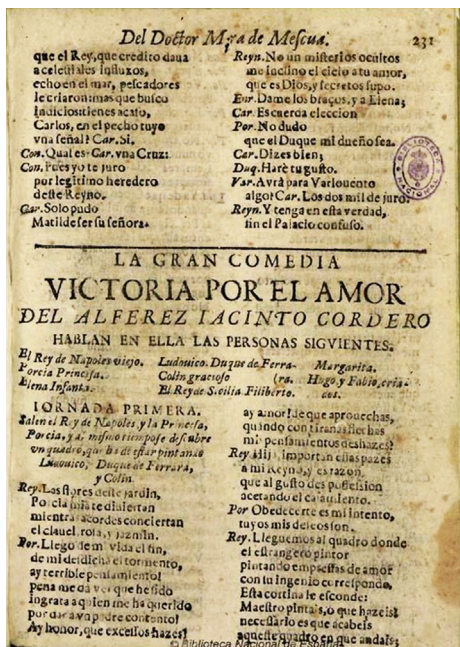
²⁶ *Romancero y Cancionero Sagrados, Colección de poesías cristianas, morales y divinas sacadas de las obras de los mejores ingenios españoles* por Don Justo de Sancha, Madrid, Atlas, 1950, pp. 191 e 195.

²⁷ *Idem*, p. 161.

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

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

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

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

Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes

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

Victoria, victoria,

Victoria por el amor,

Pues de tantos prodigios

Ha sido ocasión.

Viva el amor,

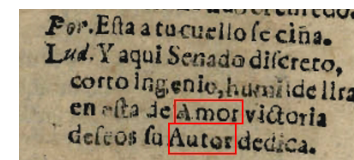
Que de tantas venturas y glorias

Ha sido el autor.

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

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

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

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

Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

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

5.2 – Com Manuel Coelho Rebelo

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

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

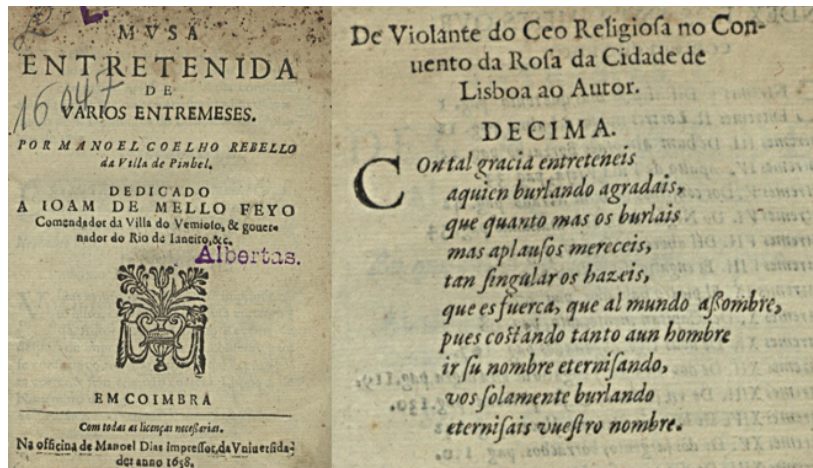


Fig. 21 – Folha de rosto de *Musa entretenida de vários entremeses* e poema de Violante do Céu, nas páginas preliminares da obra.

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

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

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

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

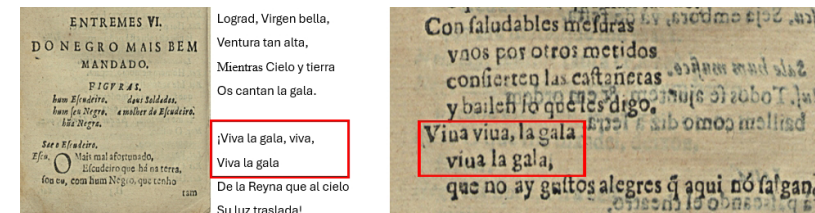


Fig. 22 – Retoma do verso de entremês *Do negro mais bem-mandado*, de Manuel Coelho Rebelo (*Musa entretenida (...)*, Obr. Cit, p. 66, no vilancico V a Nossa Sra. da Assunção, de Violante do Céu. *Parnaso Lusitano*, tomo II, p. 722. Elaboração da autora.

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

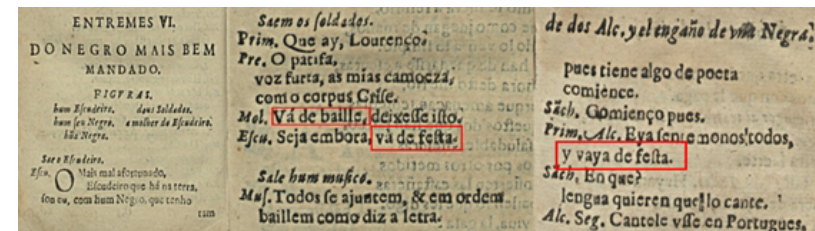


Fig. 23 – Excertos do entremês *Do negro mais bem-mandado*, de Manuel Coelho Rebelo. Elaboração da autora.

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

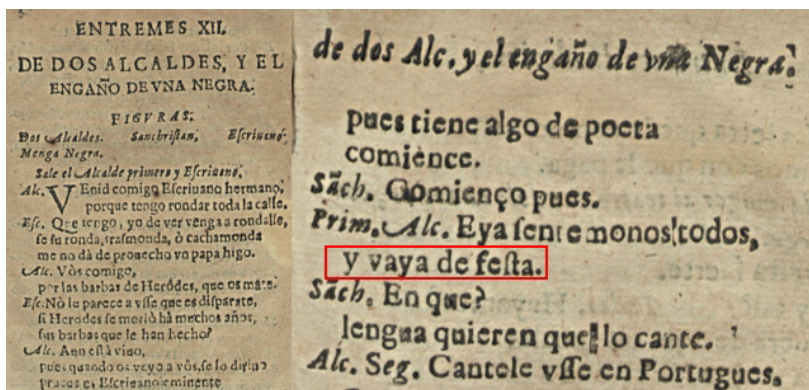


Fig. 24 – A mesma forma exortativa “Vaya de festa”, no estremês *De dos alcaldes y el engano de una negra*, de Manuel Coelho Rebelo.

Vilancico XX a S. João
Batista

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

Villancico XXVIII a S. João
Batista

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

Vilancico XLIII a S. João Batista

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

Villancico XIX “Al Nacimiento”

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

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

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

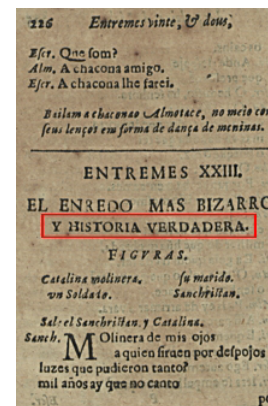


Fig. 26– O aproveitamento de Violante do Céu de um subtítulo de entremês profano.

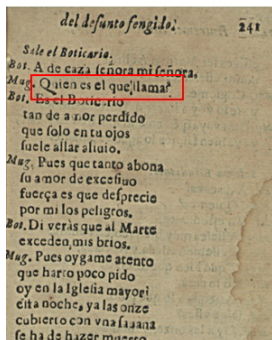
Quadro comparativo elaborado pela autora.

Al Nacimiento
VILLANCICO XXI

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

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

Manuel Coelho Rebelo



VILLANCICO XXIX

A S. Juan Baptista

(...)

P. ¿Quién es el que llaman

Retrato de Cristo?

R. Un Ángel humano,

Un hombre divino.

VILLANCICO XXXXI

A S. Juan Baptista

P. ¿Quién es el que llaman

Aurora del Sol,

Y Sol de la tierra?

R. El Santo mayor.

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

Quadro comparativo elaborado pela autora.

6. Conclusões

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

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

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

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

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

Artigo recebido em 16/11/2025

Artigo aceite para publicação em 04/12/2025

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

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

COM TANTA ERUDIÇÃO, COM VALOR TANTO. SABER E VIRTUDE NA POESIA DE SOROR VIOLANTE DO CÉU*

MICAELA RAMON
ELACH/CEHUM – UNIVERSIDADE DO MINHO
micaelar@elach.uminho.pt
<https://doi.org/10.21747/0873-1233/spi32a6>

RESUMO: Neste artigo revisita-se a obra poética de Sórora Violante do Céu no quadro da cultura barroca, destacando a articulação entre erudição e virtude como eixos estruturantes do seu projeto literário. A análise evidencia como a autora, religiosa dominicana do século XVII, mobiliza um considerável repertório religiosos e literário para construir uma poética de saber e de virtude que reflete a mundividência barroca. Através da leitura de composições de caráter metaliterário com pendor moral e didatizante, mostra-se que a poesia de Violante do Céu se configura como espaço de reflexão sobre a própria arte poética e sobre o papel da mulher letrada na sociedade de então. O estudo sublinha ainda a relevância do contexto conventual enquanto lugar de produção e circulação de conhecimento, revelando como a escrita feminina do período, longe de marginal, participou ativamente nos circuitos culturais e literários do Barroco.

PALAVRAS-CHAVE: Sórora Violante do Céu; poesia barroca; erudição; virtude; escrita feminina; conventos; metaliterariedade

ABSTRACT: This article revisits the poetic work of Sórora Violante do Céu within the framework of Baroque culture, highlighting the interplay between erudition and virtue as structuring axes of her literary project. The analysis shows how the author, a seventeenth-century Dominican nun, mobilizes a considerable religious and literary repertoire to construct a poetics of knowledge and virtue that reflects the Baroque worldview. Through a reading of metaliterary compositions with moral and didactic inflections, the study demonstrates that Violante do Céu's poetry becomes a space for reflection on the art of poetry itself and on the role of the learned woman in early modern society. The article also emphasizes the relevance of the conventual context as a place for the production and circulation of knowledge, revealing how women's writing of the period, far from marginal, actively participated in the cultural and literary circuits of the Baroque.

KEYWORDS: Sor Violante do Céu; Baroque poetry; erudition; virtue; women's writing; convents; metaliterariness

1. Introdução

De entre as escritoras consagradas pela história da literatura portuguesa do período barroco, Sórora Violante do Céu (1601-1693) emerge como uma das vozes mais destacadas e reconhecidas, ainda que não se possa afirmar, a propósito da sua obra, que as dinâmicas de canonização e consequente pervivência na memória cultural e literária lhe tenham sido favoráveis.

Com efeito, se, por um lado, é inegável que Violante do Céu se destacou no cenário literário e no circuito editorial da idade moderna, por ter tido parte da sua obra impressa em vida, em volume monoautorial publicado em Rouen, França (*Rimas Várias*, 1646), e se é também certo que se trata da autora cuja poesia adquire maior representatividade nos cancioneiros plúriautorais barrocos, nomeadamente na segunda edição da *Fénix Renascida* (1746), por outro, a leitura e o estudo de sua produção literária encontram-se hoje maioritariamente restritos a círculos académicos e, mesmo nesses contextos, a sua receção limita-se frequentemente a grupos de pesquisa e projetos de investigação específicos¹.

Na verdade, a receção crítica da obra de Violante do Céu oscilou ao longo dos séculos. Se no período barroco a sua poesia foi amplamente elogiada e admirada², nos séculos subsequentes a sua presença na historiografia literária tornou-se marginal, um destino comum a muitas escritoras (e escritores) da época. Todavia, o contacto com a produção literária desta “musa da clausura” revela um vasto leque de possibilidades interpretativas, possibilitando abordagens renovadas em consonância com as atuais orientações dos estudos literários e culturais. Nesse sentido, o retorno à sua obra, ao mesmo tempo que evidencia o talento e engenho da autora, suscita também uma reflexão crítica sobre os mecanismos de visibilidade e de esquecimento da escrita feminina ao longo da história. Tal reflexão implica a revisitação do contexto social e cultural em que essa escrita se desenvolveu, com especial destaque para o papel dos conventos enquanto espaços de formação intelectual e de criatividade artística. Paralelamente, a reaproximação à obra de Sórora Violante do Céu contribui para a compreensão das dinâmicas de circulação e receção crítica da produção literária de mulheres, reafirmando a relevância do legado da autora para a literatura barroca e para a história da autoria feminina.

¹ Refira-se, a este propósito, o projeto de investigação desenvolvido na Faculdade Letras da Universidade do Porto, reunindo uma equipa interdisciplinar de investigadores nacionais e estrangeiros: “MOISTER - Musas na clausura. A obra poética de Violante do Céu: Literatura, música e espiritualidade no Mosteiro da Rosa de Lisboa” (Referência 2022.08369.PTDC).

² Margarida Vieira Mendes, no estudo introdutório à sua edição das *Rimas Várias*, apresenta um apreciável rol de contemporâneos que se lhe referiram, quer em textos panegíricos, quer em crónicas e relatos de temática religiosa. Ver: MENDES, Margarida Vieira (introd., notas e fixação do texto) – *Rimas Várias. Sórora Violante do Céu*. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

2. Contextos de produção de escrita feminina no período barroco

Violante do Céu viveu num período em que a escrita feminina era fortemente condicionada por fatores sociais e culturais que restringiam o acesso das mulheres à educação formal e à esfera pública da literatura. É sabido que, de um modo geral, as convenções de género da época lhes limitavam as possibilidades de atuação intelectual. Neste contexto, a vida claustral podia representar uma forma de relativa libertação, uma vez que abria às religiosas o acesso à instrução e à atividade intelectual. Dentro dos muros conventuais, surgiam oportunidades de contacto com textos literários e teológicos, incentivando-se até o desenvolvimento da escrita como forma de expressão pessoal e espiritual. Como refere Isabel dos Guimarães Sá num interessante texto dedicado às práticas de escrita nos espaços de reclusão,

No caso das freiras com propensão para porem por escrito as suas experiências religiosas, era frequentemente o confessor a encorajar e agenciar a publicação dos seus textos. (...) Para as mais letradas, interessadas em experiências místicas, havia ainda a escrita, que os confessores encorajavam. Escreveram textos, que publicaram ou deixaram manuscritos, de carácter autobiográfico, por vezes narrando experiências místicas, ou fizeram a história dos seus conventos ou da ordem religiosa a que pertenciam. (Sá, 2011, pp. 286-287).³

No período barroco, os conventos e mosteiros constituíram, de facto, espaços de educação e de circulação de ideias, proporcionando às mulheres um ambiente relativamente favorável à interlocução intelectual. Em Portugal e em Espanha, muitas religiosas, para além do cumprimento das suas obrigações devocionais, dedicaram-se à leitura e à escrita, mantiveram correspondência com letrados exteriores ao espaço conventual, compuseram poemas e sermões e participaram em debates literários por meio de certames e desafios poéticos. Como têm demonstrado os múltiplos estudos desenvolvidos por Isabel Morujão acerca da escrita feminina conventual⁴, a ideia da raridade da participação feminina na vida cultural carece de correspondência com a realidade. Longe de se configurar como

³ Ver: SÁ, Isabel dos Guimarães – *Os espaços de reclusão e a vida nas margens*. In Monteiro, N. G. (Coord.) - *História da Vida Privada em Portugal – A idade Moderna*. Lisboa: Temas e Debates, 2011, pp.276-299.

⁴ Ver: MORUJÃO, Isabel – *Livros e leituras na clausura feminina de Setecentos*. «Revista da Faculdade de Letras “Línguas e Literaturas”», XIX, 2002, pp. 111-170; *Idem – Academias literárias e conventos femininos: panorâmica e close-up*. In *Formas e Espaços de Sociabilidade: Contributo para uma História da Cultura em Portugal*. Lisboa: Universidade Aberta, 2009; *Idem – Por trás da grade: Poesia conventual feminina em Portugal (séculos XVI-XVIII)*. Lisboa: INCM, 2013[2005].

literatura marginal ou marginalizada, a produção literária de religiosas era objeto de leitura e de apreço não apenas no espaço confinado da sua produção, mas também fora das grades; além disso, transcendia a esfera familiar ou conventual, alcançando uma abrangência suficiente para ser acolhida por diferentes estratos sociais.

Sóror Violante do Céu, inscrevendo-se nessa tradição, destacou-se enquanto representante da erudição e da estética características do Barroco, sendo o seu talento poético reconhecido pelos contemporâneos. A sua obra, composta por poesia sacra e profana, valeu-lhe considerável notoriedade em vida, sendo elogiada por personalidades culturais destacadas, como Manuel de Faria e Sousa e D. Francisco Manuel de Melo. Este último foi mesmo considerado por Margarida Vieira Mendes como “o seu primeiro crítico”, ao fazer passar a poesia da freira dominicana, juntamente com a de Bernarda Ferreira de Lacerda, pelo “banco dos pacientes” no *Hospital das Letras*, onde Lúpsio mostra benevolência por ver nelas mulheres que cultivam o entendimento com “espírito varonil”⁵.

Expressivo é também, como já se viu, que as *Rimas Várias*, coletânea que reúne predominantemente poesia profana, alguma com forte pendor amoroso, tenham sido publicadas em vida da autora, ainda que fora de Portugal, sem, no entanto, deixarem de ostentar a profusão de paratextos habituais nos livros impressos da época, os quais confirmam o “relevo que a escritora havia adquirido no meio literário português e no círculo afeto à embaixada de Paris, reunido em torno do conde da Vidigueira”⁶. Quanto ao *Parnaso Lusitano de Divinos e Humanos Versos*, publicado postumamente em 1733, ele confirma uma vez mais o apreço que foi conferido à autora. O editor da obra, Miguel Rodrigues, refere, na dedicatória, que tal publicação almejava libertar os poemas de Sóror Violante do Céu do “esquecimento a que já estavam condenados”, o que sugere a preocupação de não deixar obscurecer a fama daquela que foi considerada em vida a “décima musa”. Como defende Ana Reis, esta opção do editor viria a revelar-se uma decisão acertada no contexto editorial do segundo quartel de setecentos, uma época áurea para a literatura feminina monástica. De facto, “estreando-se em 1733 na impressão deste género de literatura com *Parnaso Lusitano*”, Miguel Rodrigues viria a publicar, nos anos seguintes, vários outros originais ou traduções de obras de autoria feminina, o que permite supor que a aposta editorial feita deu frutos que lhe permitiram continuar a investir em edições de literatura feminina monástica⁷.

⁵ MENDES, Margarida Vieira – Ob. cit., p. 13.

⁶ MENDES, Margarida Vieira – Ob. cit., p. 7.

⁷ Ver: REIS, Ana L. P. - *A literatura monástica feminina no circuito editorial: Paratextos e redes*. Tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2023.

3. Erudição e virtude: dois eixos estruturantes da obra poética de Violante do Céu

Ainda que Sóror Violante do Céu, num exercício retórico de modéstia e consequente *captatio benevolentiae*, se apresente aos leitores como uma autodidata carente de instrução formal, pois que não teve “Maestro en la Poesía, mas sólo la lección de los libros, y su natural inclinación aun en la niñez”⁸, a sua poesia demonstra um talento genuíno e uma habilidade técnica que evidenciam uma síntese feliz entre engenho e arte, cerebralismo e expressividade lírica, erudição e virtude. Com efeito, se por um lado a erudição se manifesta no conhecimento que a autora revela ao mobilizar reportórios clássicos, doutrinários e humanistas—um capital intelectual adquirido através da leitura e da assimilação crítica de modelos literários e religiosos—, por outro lado a virtude, entendida aqui como talento natural e predisposição virtuosa para o exercício da poesia, surge como força motriz que molda essa matéria livresca. Dito de outra forma, a erudição fornece-lhe os instrumentos conceptuais e estilísticos que garantem a solidez da sua dicção poética, enquanto a virtude concede a essas ferramentas a vibração estética e a originalidade que distinguem a sua voz. Violante do Céu afirma-se assim não apenas como uma leitora competente dos códigos literários do seu tempo, mas também como uma artífice dotada de engenho próprio que, frequentemente, põe ao serviço do comentário e da apreciação crítica de produções de outros autores dos quais se confessa devedora e apreciadora.

Por isso, na sua abundante produção, destaca-se o cultivo da poesia panegírica, conforme exigiam os rituais comunicativos da época, baseados em redes sociais de vassalagem regidas por uma rígida etiqueta poética. No caso específico de Violante do Céu, boa parte de sua produção panegírica está ideologicamente marcada pela adesão à causa restauracionista, tema amplamente explorado como forma de legitimação do nacionalismo e da dinastia brigantina. A profusão de poemas aclamatórios de D. João IV, compostos pela freira do convento da Rosa, autoriza duas ilações: primeiro, que a clausura religiosa não implicava necessariamente uma alienação do mundo e das suas convulsões; segundo, que a poesia produzida nesse espaço confinado podia ser lida extramuros, por apoiantes da causa nacionalista que certamente a apreciariam, estabelecendo-se, assim, uma permeabilidade entre as esferas religiosa e profana.

Não subestimando a importância que esta poesia de caráter propagandístico tem no conjunto da poesia laudatória da poeta, enquanto testemunho de intervenção na esfera pública por parte de uma mulher enclausurada – aspeto que

⁸ MENDES, Margarida Vieira – Ob. cit., p. 13.

merece atenção pelo seu potencial disruptivo em relação aos padrões de gênero da época –, não é esta a linha temática que neste texto nos interessa explorar. O foco da nossa atenção recai sobre a articulação entre *erudição* e *valor*, dois eixos estruturantes da obra poética de Sórora Violante do Céu, que se materializam na elaboração de composições de cunho marcadamente metaliterário e com propósito didático-moralizante, em consonância com as diretrizes dominantes na época que convidavam à associação entre o Belo e o Bem.

3.1. A poesia como prática de reflexão metaliterária e propagação da virtude

Sendo a poesia barroca intensamente marcada pela preocupação com o engenho verbal, não surpreende que em muitos textos se verifique um gosto por representar, comentar ou discorrer sobre a própria atividade poética, numa atitude metarreflexiva característica da estética da época. Na obra de Sórora Violante do Céu, são recorrentes os poemas com este tipo de características, os quais, se, por um lado, prodigalizam ao leitor atual pistas que permitem inferir sobre a biblioteca a que a autora terá tido acesso e conhecer os textos que lhe terão sido caros, por outro, exemplificam o modo como essas leituras contribuíam para a sua erudição e para a formação do seu gosto literário.

Tomemos como exemplo o soneto que serve de título a este texto, com o *incipit* “Com tanta erudição, com valor tanto”, o qual é precedido da epígrafe “A um livro intitulado *Chorosos cantos da paixão de Cristo*”.

*Com tanta erudição, com valor tanto,
dous apostos unis, Cisne canoro,
que nos parece canto, o mesmo choro,
que nos parece choro, o mesmo canto.*

*Este de vosso afeto objeto santo,
que choroso cantais, chorais sonoro,
acha no melhor pranto, o melhor coro,
quando no melhor coro, o melhor pranto.*

*Chorai pois, e cantai, que se o cantado
basta para fazer-vos eminente,
para agradar a Deus basta o chorado.*

*Cantai pois, e chorai ditosamente,
chorando, alcançareis o eterno agrado,
cantando, elevareis a humana gente.⁹*

O poema, que pode ser lido como um exercício crítico de pendor marcadamente laudatório, desenvolve-se em torno do par antitético “canto/choro”, explorando a ideia de que se trata de dois modos de abordar o mesmo tema, no caso a paixão de Cristo. O sujeito poético recorre ao vocativo “Cisne canoro” para interpelar diretamente o ignoto autor da obra referida na epígrafe. A imagem do cisne, tradicionalmente associada à poesia e ao canto, confere ao destinatário do poema o estatuto de poeta inspirado, para cujo reconhecimento concorrem tanto a “erudição” – isto é, a arte, o estudo, o saber caldeado no conhecimento – como o “valor” que pode aqui equivaler ao engenho, virtuosismo ou dom natural para a poesia. Assim, a expressão transcende o mero elogio estereotipado à capacidade artística do homenageado, sugerindo que a sua obra funde erudição e emoção, superando a formalidade retórica para atingir uma profundidade espiritual reservada aos mais dotados. O poema sustenta que a dor e o louvor não são opostos, mas complementares: enquanto o canto exalta a humanidade, o pranto agrada a Deus, o que encerra uma reflexão sobre a função da arte como expressão da emoção religiosa.

Estilisticamente, o poema apoia-se em paradoxos e antíteses que reforçam a fusão entre canto e choro. Essa interligação aparece expressa no quiasmo dos versos iniciais, em que se afirma que o próprio choro se assemelha ao canto e vice-versa. Estas construções em quiasmo, a que se somam a redundância lexical e a repetição de estruturas sintáticas, criam um efeito de circularidade e de saturação discursiva que evidenciam a destreza técnica da autora no manejo das estruturas retóricas típicas da escola em que a sua poesia se inscreve. O desenvolvimento lógico do soneto segue um encadeamento argumentativo não progressivo, antes demonstrativo da ideia inicialmente apresentada de que canto e choro se equivalem. Se nas quadras a voz enunciativa opta por um registo descritivo impressionista (“que nos parece canto, o mesmo choro, / que nos parece choro, o mesmo canto”), nos tercetos o discurso torna-se quase injuntivo, associando louvor e incitamento (“Chorai pois, e cantai, (...) // Cantai pois, e chorai”) para concluir reconhecendo o talento do elogiado em dois planos distintos, mas complementares: no plano humano, através do canto que eleva e inspira “a humana gente”; no divino, através do pranto que alcança o agrado eterno de Deus. Dessa forma, o soneto insere-se plenamente na estética barroca, com o seu gosto pelo contraste e pela expressividade. A fusão entre

⁹ MENDES, Margarida Vieira – Ob. cit., p. 64.

canto e choro ultrapassa a simples expressão da celebração da paixão de Cristo para alcançar uma dimensão metapoética de reflexão sobre a própria arte literária e as suas funções, tanto no plano religioso como profano. O elogio ao poeta homenageado é, afinal, pretexto para a demonstração das capacidades poéticas da autora do soneto, treinadas a partir de um exercício de recepção crítica de um livro de temática religiosa que certamente integraria a biblioteca do convento que lhe servia de casa.

A dimensão metaliterária da obra poética de Sórora Violante do Céu não se restringe às formas cultas de inspiração italiana, como é o caso do soneto. Também em versificações tradicionais populares, como as silvas ou as décimas, a autora se detém no comentário apreciativo de obras e talentos alheios. A sua atenção recai tanto sobre personalidades cujo prestígio foi confirmado pela posteridade, como é o caso do Padre António Vieira – *Ao Padre António Vieira por um sermão que fez, na Rosa, do nascimento de Nossa Senhora*¹⁰ –, quanto sobre outras que o passar dos anos tornou quase desconhecidas: *A Jorge da Câmara em louvor das suas Fábulas, A uns versos que o Conde de Arcos fez a uma borboleta, A Diogo Ferreira Figueiredo pelo seu livro intitulado Teatro da maior glória Portuguesa*¹¹. No primeiro caso, embora Margarida Vieira Mendes alerte para o facto de o sermão a que a poeta se refere não ter sido incluído pelo célebre pregador nos volumes dos seus *Sermões*, a referência ao Convento da Rosa, contida na epígrafe, abre hipóteses de pesquisa sobre a relação de Vieira com a ordem religiosa de Violante do Céu. Por seu lado, as três décimas aportam outros dados sobre a circulação de livros nos espaços conventuais, comprovando que não só de leituras sacras se preenchiam os dias das mulheres enclausuradas.

Nesta linha de leitura destaca-se a décima que tem por epígrafe “A um Doutor que chamou à Autora, em uns versos que lhe fez, viola flor e viola instrumento”:

*Contradizer a um Doutor
bem sei que é temeridade;
porém com uma verdade
quero pagar um louvor.
Nem instrumento, nem flor
sou, porém, se o posso ser,
ninguém trate de empreender
o que não há de alcançar:
Pois nenhum me há de tocar,
pois nenhum me há de colher*¹².

Na composição, evidencia-se a permeabilidade entre a clausura monástica e o mundo exterior, pois a troca de versos sugerida na epígrafe indica a existência de um diálogo literário que transcende os limites físicos do convento e permite à autora ser cortejada poeticamente e reagir, também literariamente, ao galanteio. A epígrafe alude à provocação inicial que motiva a resposta da autora: o trocadilho a partir do seu nome, que a caracteriza como “viola flor” e “viola instrumento”. Essa designação contém uma dualidade semântica relevante para a interpretação do poema. O termo “viola” pode referir-se tanto à flor como ao instrumento musical, ambos carregados de conotações simbólicas; como flor, a viola é delicada e frágil, evocando um ideal feminino tradicional de fraqueza e beleza. Como instrumento, está sujeita ao toque de outrem, sugerindo uma relação de passividade. A autora, porém, recusa ambas as imagens e reivindica para si um estatuto diferente, como se observa nos versos “Nem instrumento, nem flor / sou, (...)”.

O tom do poema revela, portanto, uma certa duplicidade, oscilando entre uma atitude respeitosa e a afirmação clara de uma vontade que rejeita ser cortejada, mostrando-se decidida a proteger a sua inviolabilidade. Os primeiros versos contêm uma declaração de humildade: “Contradizer a um Doutor / bem sei que é temeridade”. Contudo, esse aparente tom submisso é rapidamente subvertido pela afirmação de que a autora pretende “pagar um louvor” com uma verdade. Essa estratégia discursiva revela um jogo retórico em que a subserviência inicial funciona como um recurso para, na realidade, afirmar um ponto de vista próprio e antagónico.

A resposta da autora, portanto, tem uma forte componente de afirmação feminina na defesa da sua honorabilidade. Ao recusar ser “tocada” ou “colhida”, ela ousa reivindicar o controlo sobre si mesma, distanciando-se das imagens convencionais de feminilidade associadas à passividade e afastando também qualquer possível erotismo velado patente no encómio. Dessa forma, o poema pode ser lido como um ato de resistência poética, no qual a autora, aceitando embora o jogo literário da sedução, rejeita sucumbir-lhe de facto. A autora coloca-se, assim, em pé de igualdade com o interlocutor masculino: a resposta ao seu elogio é, afinal, uma reafirmação da sua virtude moral (o *valor tanto*) aliada à expressão do virtuosismo literário (a *erudição*).

4. Considerações finais

A leitura da obra de Sórora Violante do Céu ensaiada neste texto procurou não apenas confirmar a sua relevância enquanto figura central da produção poética

¹⁰ MENDES, Margarida Vieira – Ob. cit., p. 112-114.

¹¹ MENDES, Margarida Vieira – Ob. cit., p. 128, 130 e 131.

¹² MENDES, Margarida Vieira – Ob. cit., p. 113.

barroca em Portugal, mas também evidenciar a complexidade das dinâmicas de recepção e canonização da literatura feminina ao longo da história. A produção literária da freira dominicana mostra como o contexto conventual proporcionou a algumas mulheres oportunidades de instrução e criação que, paradoxalmente, contrastavam com as limitações impostas pela sociedade da época. A sua poesia, que alia destreza técnica à reflexão sobre o próprio ato de escrever e sobre as dinâmicas do sistema literário do seu tempo, merece ser revisitada não só pela qualidade artística intrínseca, mas igualmente pela capacidade de abrir novas possibilidades interpretativas no campo dos estudos literários e culturais. Essas possibilidades, contudo, não são plenamente exploradas neste artigo, que apenas as aflorou através da análise atenta de dois textos representativos da diversidade formal e estilística da autora: um soneto de matriz italianizante, demonstrativo da apropriação das formas cultas e do diálogo com a tradição renascentista erudita, e uma composição em verso tradicional, que evidencia a vitalidade das formas populares e a sua maleabilidade temática. A escolha destes dois exemplos, embora necessariamente reduzida, pretende, por amostragem, sublinhar a amplitude do repertório da religiosa e mostrar como a sua poesia, que articula modelos eruditos e formas tradicionais, abre um campo fértil para investigações futuras.

Ao explorar os eixos estruturantes da produção poética de Violante do Céu, como a erudição e a virtude, procurou-se demonstrar que a sua obra transcende os limites da poesia religiosa e da propaganda panegírica — dimensões que lhe granjearam admiração entre os contemporâneos e pelas quais continua a ser reconhecida —, inserindo-se no panorama da literatura barroca como exemplo de postura metacrítica e dialógica, evidente na interação com outros autores de seu tempo. Tal constatação confirma o seu estatuto intelectual e a pertinência da sua produção para a compreensão dos mecanismos de participação feminina na esfera literária do século XVII.

As composições de carácter metaliterário de Violante do Céu revelam a complexidade de um contexto de produção e circulação textual entre o convento e o mundo exterior e convidam a um olhar crítico sobre as dinâmicas de exclusão e reconhecimento da história literária, que com frequência relegam vozes autorais como a desta freira poeta. A sua obra, pela qualidade e interesse intrínsecos, merece ser revisitada e apreciada, contribuindo para o reconhecimento das vozes femininas que integram o património cultural e poético português.

Artigo recebido em 14/11/2025

Artigo aceite para publicação em 30/11/2025

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

ANA REIS

CITCEM – UNIVERSIDADE DO PORTO

ana.pego.reis@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*

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.¹ 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.

1. A edição de *Parnaso Lusitano*

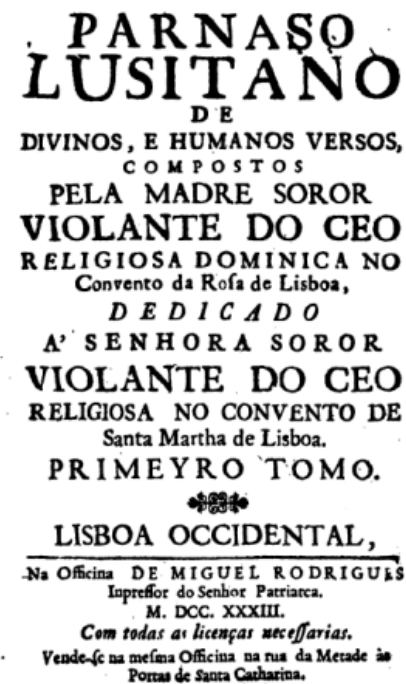


Fig. 1 - O frontispício do primeiro tomo de *Parnaso Lusitano* (1733).

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 títulos². 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

¹ 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.

² 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 1736³) 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»⁴), 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 editor⁵ 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

³ 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).

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

⁵ 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 Lisboa⁶. 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 dedicatória 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.*⁷

Esta «quasi fatídica e bem proporcionada harmonia» constitui então uma feliz coincidência para algo que Simón Díaz identifica como «dedicatória indireta»⁸, 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 dedicatória, em nome de uma «estreitíssima amizade» e de «especiais obrigações».

⁶ 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 Lorvão e professado aos 16 anos» (BRAGA, Teófilo – *História da literatura portuguesa. Os seiscentistas (vol. III)*. Lisboa: INCM, 2005. Braga, 2005, p. 331).

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

⁸ 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?

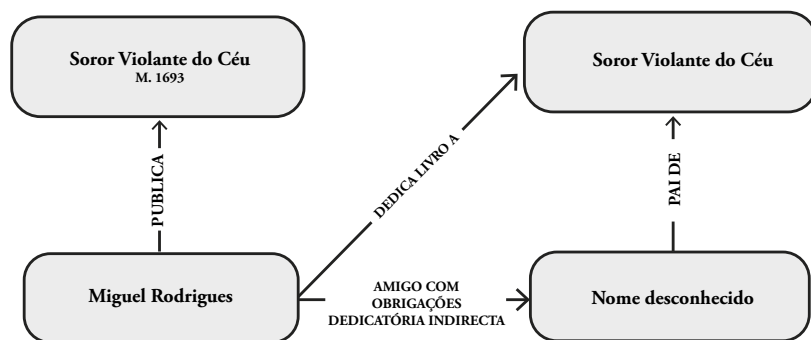


Fig. 2 - Sociograma em torno da edição de *Parnaso Lusitano*.

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 («Epitáfio 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 arrependida 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»⁹, 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»¹⁰.

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 metodologia¹¹ 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.

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

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

¹¹ 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. Laurência de Castro	F	Religiosa	Profissão	
28	CANCION IX	I	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	I	A 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	I	A la muerte de Don Luis de Noronha, niño de un año, hijo de Don Álvaro de Portugal, y de D. Marianna de Noronha.	Individual	D. Luís de Noronha	M	Nobre	Morte	1 ano de idade
31	SYLVA PANEGYRICA II	I	A la Reyna nuestra Señora D. Luiza, dignissima consorte del Rey nuestro Señor D. Juan el IV quando entregó el gobierno del Reyno a su hijo el Rey D. Alfonso el VI.	Individual	D. Luiza	F	Realeza	Evento político	
32	EPISTOLA II	I	A la Reyna N. S. D. Luiza, quando dexó el gobierno a su hijo El Rey D. Alfonso VI y se retiró en el Convento de Agostinas Descalças, que ella de nuebo fundó vicino a la Ciudad de Lisboa em 17 de Março 1663.	Individual	D. Luiza	F	Realeza	Evento político	
33	EPISTOLA I	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 Noviembre 1656.	Individual	D. Luiza de Gusman	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 de Silva	F	Religiosa	Profissão	
35	CANÇÃO X	I	A Madre Dona Maria de Menezes sendo Priorissa do Convento do Salvador de Lisboa.	Individual	D. Maria de Menezes	F	Religiosa	Vida religiosa	
36	SONETO LXXX	I	A morte da Senhora D. Maria Luiza Micaela de Noronha, senhora de doze anos.	Individual	D. Maria Luiza Micaela de Noronha	F	Nobre	Morte	12 anos de idade
37	SONETO XC	I	Epítio a sepultura da mesma Senhora [D. Maria Luiza Micaela de Noronha]	Individual	D. Maria Luiza 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 prioresas. 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 de Autora neste dia de seus desposórios».

Terminadas estas primeiras conclusões, e conhecendo melhor o universo dos dedicatários de Violante do Céu, proceder-se-á agora a uma análise mais aprofundada dos dedicatários, 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»¹².

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.*¹³

¹² 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).

¹³ 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.*¹⁴

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 escribo, / Siendo más que lo escrito lo llorado.»¹⁵ 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»¹⁶; pouco depois, acrescenta que «[la esfera humana] llevó para su aumento un rayo tuyo, / Una parte del sol de tu excelencia»¹⁷.

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 bizzarria,
Que quedava temendo aquesta ausencia.*¹⁸

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»¹⁹, 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.*²⁰

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.

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

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

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

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

¹⁸ CÉU, Violante do – *Parnaso lusitano de divinos, e humanos versos*. Lisboa Ocidental: Oficina de Miguel Rodrigues, 1733, tomo I, p. 190.

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

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

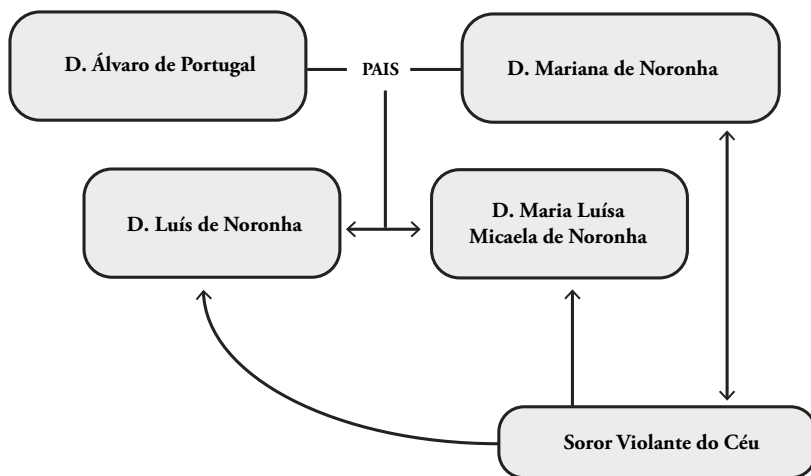


Fig. 5 - Sociograma de Violante do Céu com a família de D. Mariana de Noronha.

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 retirò 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 paraben de un gusto tån perfecto.²¹*

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 Céu, 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, ó discretíssima Senhora,
Um átomo do vosso entendimento:
Soubéreis quanto sente, e quanto chora
Quem chegou a perder não só Rainha,
Se não também benigna protetora.²²*

Porém, este sentimento passa a estender-se à percepção de que a própria D. Isabel deveria possuir especiais qualidades, quando se diz que «quem de divina tanto tinha [...] Só 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 composições de temática fúnebre de Violante do Céu revela uma impressionante densidade relacional, onde a expressão poética do luto e da perda adquire uma dimensão social, com a afirmação de afetos e o reforço de vínculos. Neste discurso, Violante do Céu utilizou o pretexto da celebração da memória dos mortos para fortalecer as redes de sociabilidade com os vivos. Conjugam-se então, nestes textos, um gesto de homenagem, uma função devocional e um exercício de representação social.

²¹ CÉU, Violante do – *Parnaso lusitano de divinos, e humanos versos*. Lisboa Ocidental: Oficina de Miguel Rodrigues, 1733, tomo I, p. 190-200.

²² CÉU, 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 criarón encerradas
Habitando desde niñas
En una Rosa sagrada.*²³

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»²⁴, 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.*²⁵

Menos comuns do que os textos à profissão de religiosas são os textos que celebram as prioras. São apenas duas: a canção X, «À Madre D. Maria de Menezes sendo Priora 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 Priora 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

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

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

²⁵ 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 homens²⁶, 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 *Cavalarías 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 arrependido 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*

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 textos²⁷, surge a referência explícita ao Mosteiro da Rosa, depreendendo-se que a autora os terá escutado. Porém, o romance XXII é dedicado «ao

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

²⁷ 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»²⁸ e uma outra «ao Padre Prior Frei Dinis de Lencastre por um sermão do Mandato que pregou no Sacramento»²⁹. 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.*³⁰

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;
advierde a qué distancia
aspira mi cuidado:
Pues tras oírte absorto,
procura con estilo indigno, y corto*

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

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

³⁰ 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.*³¹

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»³².

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

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

³² 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

<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 femininos¹. 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 imprensa².

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 mulheres³. Como afirmou Martos Pérez, Teresa de Jesus foi um verdadeiro «modelo social de escritora»⁴, 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

¹ 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.

² 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.

³ 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.

⁴ 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 penitente⁵. 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.⁶.

Os textos das religiosas não eram lidos apenas dentro do convento⁷. 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 publicados⁸. 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 impressos⁹.

Não foi por acaso, como referiu Isabel Morujão, que «os primeiros sinais consistentes da visibilidade editorial feminina emergiram de sede monástica»¹⁰. 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

⁵ 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.

⁶ 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.

⁷ 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.

⁸ 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.

⁹ 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.

¹⁰ 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 freiras¹¹. Assim, como referiram Nieves Baranda e Maria Carmen Pina: «La escritora típica de la Edad Moderna española fue una monja»¹².

No entanto, esta escrita era regulada e controlada por abadessas e mestras de noviças, e os textos que sáíssem dos conventos dificilmente o fariam sem prévia licença interna e sem a intermediação de uma figura masculina, fosse esta o confessor ou um editor.¹³ 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 divertir¹⁴.

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 confraria¹⁵. Esta possibilidade de existir um público extramuros poderia permitir uma maior visibilidade dos textos e a sua divulgação¹⁶. 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.

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 teológica¹⁷. 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 teatral¹⁸.

A alegoria nestes textos dramáticos era fundamental, tanto como recurso lúdico como educacional¹⁹. 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 terreno²⁰. 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 agradável²¹.

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 exceção²².

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

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

¹² 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.

¹³ 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.

¹⁴ 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.

¹⁵ 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.

¹⁶ 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 Volleendorf, *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.

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

¹⁸ 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.

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

²⁰ 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.

²¹ 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.

²² 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 engano²³.

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.²⁴. 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 portuguesas²⁵. 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 normalizada²⁶. 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

²³ 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.

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

²⁵ *Ibidem*, p. 103.

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

masculina²⁷. 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»²⁸, 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 escrita²⁹.

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 y la feminidad»³⁰. 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”³¹, 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.

²⁷ 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.

²⁸ LEWANDOWSKA, Julia – *Escritoras monjas*. Ob. Cit. cap. 4.

²⁹ 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.

³⁰ LEWANDOWSKA, Julia – *Escritoras monjas*. Ob. Cit. introducción.

³¹ *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)³².

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 *cólofon* 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 Rosa³³, 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 arquiduchessa Maria Teresa de Áustria³⁴. No entanto, outros aspetos do *cólofon* permitiram a Antía

³² 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>, cap. 2.

³³ 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.

³⁴ 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 1754³⁵, na oficina de Pedro Ferreira, que exerceu atividade entre 1719 a 1769³⁶, tendo saído da sua oficina catorze livros de outras religiosas³⁷. 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 victoriosas armas da Augustissima, e Serenissima Rainha da Hungria, e Bohemia*. Lisboa: Oficina Alvarense, 1743. Este volume inclui também um poema de Sórora Maria do Céu.

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

³⁶ GAMA, Ângela – *Livreiros, editores e impressores em Lisboa no séc. XVIII*. Coimbra, 1967, p. 33.

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

A Utorã D. Joanna Theodora de Souza, recolhida no mosteiro da Rosa de Lisboa, a qual proteita que qualquer termo, ou palavra que possa fazerle reparavel nella obra, fõmente uza della para ornato da Poezia, sem querer fugir dos ajudados dictames da Santa Madre Igreja, a cuja correçãõ a sobmete, e fogeita.

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 espiritual³⁸.

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 Tacón³⁹. Possivelmente, pode ter sido

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

³⁹ 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 galãs⁴⁰. 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 Portugal⁴¹. 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:

⁴⁰ 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.

⁴¹ 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*⁴².

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*⁴³.

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»⁴⁴. 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*⁴⁵.

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

⁴² 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.

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

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

⁴⁵ 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»⁴⁶, ou seja, a sua virgindade, e prometer-lhe o seu amor. No entanto, um dia, quando Belisa vai caçar⁴⁷, 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*⁴⁸.

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*⁴⁹.

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»⁵⁰.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 23.

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

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

⁴⁹ *Ibidem*, p. 23.

⁵⁰ *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 penitencia⁵¹,*

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.⁵²*

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 (...)»⁵³ ou de José Pereira Veloso, na sua

⁵¹ *Ibidem*, p. 25.

⁵² *Ibidem*, p. 26.

⁵³ 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»⁵⁴. A importância da penitência, do choro e do sofrimento para alcançar a graça de Deus e a salvação é uma tônica 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»⁵⁵. Assim, Belisa deve «hasta que llegue la muerte / pasar la vida en suspiros»⁵⁶, 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:

*(...) Aquí solo
deve habitar quien ha sido
escandalosa a los hombres
(...)
horror hasta del Infierno⁵⁷.*

Uma vida que se mostra penosa, cheia de penitências, a que a criada de Lisarda chama um «desierto»⁵⁸. 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»⁵⁹.

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 comédia⁶⁰. 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

⁵⁴ 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 Cômunhão*. 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.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 91.

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

⁵⁷ *Ibidem*, p. 36.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 37.

⁶⁰ 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 Deus⁶¹.

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»⁶². 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 Céu⁶³. 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 acústicas⁶⁴.

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 exemplo⁶⁵. É claro o pendor educacional e a vertente formativa das suas novelas e hagiografias, tendo escrito sobre os enganamentos do mundo terreno e as graças do amor Divino.

⁶¹ 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.

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

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

⁶⁴ 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.

⁶⁵ 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 sacramental⁶⁶. 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 Homens⁶⁷. 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

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

⁶⁷ 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 Homens.

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*»⁶⁸.

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 «*pasiones, y no actos voluntários*»⁶⁹. 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»⁷⁰.

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»⁷¹. Outro indicador da possível falsidade deste amor está numa fala do Apetito, que se diz «tan pobre / (...), desde que Amor sirvo»⁷², já que, como se formulava em textos da época, «só Deus pode satisfazer plenativamente à vontade porque só ele é bem infinito»⁷³. 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 enganamentos 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 arpon»⁷⁴, sobretudo quando este é ingrato. O

⁶⁸ 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.

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

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

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

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

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

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

segundo Homem diz também que «el engaño al lince / jamás cegó»⁷⁵. 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»⁷⁶. 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»⁷⁷. Assim, no final do baile, o Amor sem o Apetito, «a ser tedio se pasó»⁷⁸. O baile termina com as Damas e os Homens dançando e repetindo a frase «Amor es engaño, mentira, y quimera»⁷⁹. 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 noviças⁸⁰. 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»⁸¹.

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

⁷⁵ *Ibidem*, p. 96.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 88.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 92.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 96.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 98.

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

⁸¹ 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.⁸² 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 Céu⁸³.

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»⁸⁴. 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 obras⁸⁵. 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 perdidas⁸⁶. Sobre o público deste teatro, Ares Montes considerou mais provável estes autos terem sido escritos para serem representados para dentro do convento⁸⁷. Já Ana Hatherly colocou a hipótese de terem sido escritos para festas do Rosário, com um público tanto de religiosas com de seculares⁸⁸. O que é claro, como comenta Hatherly, é a

⁸² 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.

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

⁸⁴ 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.

⁸⁵ CÉU, Sórora Maria do; HATHERLY, Ana – *A Preciosa*. Ob. Cit. XLI–XLII.

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

⁸⁷ 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.

⁸⁸ CÉU, Soror Maria do; HATHERLY, Ana – *Triunfo do Rosário*. Ob. Cit. p. 9-10.

«função exemplar» dos autos⁸⁹.

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 Rosário* a temática da ascese e união com Deus alia-se também à exaltação do culto do Rosário⁹⁰, 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 enternece 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 pobreza⁹¹.

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*⁹²

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

⁸⁹ *Ibidem*, p. 20.

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

⁹¹ Ver *Martirologio Romano*. Lisboa: na Régia Oficina Silvana, e da Academia Real, 1748, p. 176-177.

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

será bien / que otro imperio se aclame»⁹³. Em *Amor es Fe*, a Glória condena os homens apaixonados por outras damas: «por seguir un amor loco, / la gloria quieren perder»⁹⁴. 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»⁹⁵. Assim, no auto intitulado *Mayor Fineza de Amor*, a figura divina lembra 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»⁹⁶.

Na comédia breve *Clavel y Rosa*, Maria do Céu adoptou o recurso à *diputatio*⁹⁷ 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 amor⁹⁸. 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 nacido señor.
En su amoroso cariño
un grande cuando es amante
está como si un gigante
*si viese rendido a un niño*⁹⁹.

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

⁹⁴ 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.

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

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

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

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

⁹⁹ 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»¹⁰⁰. 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 (...)»*¹⁰¹.

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»¹⁰².

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»¹⁰³. A contra-argumentação de Clavel é clara. Aquele que «quiere para alcanzar / hace el amor interés / (...) que es querer mas no es amar»¹⁰⁴. 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 engradem 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»¹⁰⁵. A tónica dos ciúmes é assim adaptada ao amor divino, para retratar a importância do sofrimento como prova da devoção e amor a Deus, tão presente

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 284.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 282-283.

¹⁰² 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 Madrugal, 1600, f. 23v.

¹⁰³ CÉU, Maria do – *Enganos do Bosque, Desenganos do Rio* (1736). Ed. Cit. p. 283.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 284.

¹⁰⁵ *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 caritativo 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 decidir¹⁰⁶.

Neste artigo, retomamos esta reflexão de Halling sobre o género e o carácter divino das personagens, com um enfoque na linguagem e nas tópicas 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

¹⁰⁶ 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 Almána (*Rosal*), Perdida (*Perla*) e a Flor (*Tres redenciones*) são as *hermosuras* fatais que encantam Deus. Em *Perla y Rosa*, Perdida é a «más hermosa»¹⁰⁷ de todas as serranas do Buen Pastor. A figura divina trata a sua amada como a «luz de mis ojos»¹⁰⁸, a «estrella brillante»¹⁰⁹, sente o «ardor»¹¹⁰ e o «deseo»¹¹¹ do amor, estando completamente «enamorado / de la (...) Esposa»¹¹². 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*¹¹³

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 María*: «con celos seré hombre / si con amor soy Dios»¹¹⁴.

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 Paulo¹¹⁵. Esta associação está presente em vários textos, como os *Pia Desideria* de Herman Hugo, em tratados como o *Voz do Amado*, de

¹⁰⁷ Céu, Maria do – *Enganos do Bosque, Desenganos do Rio* (1736). Ed. Cit. p. 137.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 189.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 186.

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 210.

¹¹¹ *Ibidem*, p. 104.

¹¹² *Ibidem*, p. 58.

¹¹³ *Ibidem*, p. 77.

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 81.

¹¹⁵ 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»¹¹⁶; «Quando no dejó la dama / a la cruz (...) por la gala?»¹¹⁷; «mujeriles empresas»¹¹⁸; «(...) [porqué] vivir de simple, / pudiendo matar de bella?»¹¹⁹. Em *Las Rosas con las Espigas*, Gomindo refere que o Rei escolheu a Flor «entre las bellas Damas»¹²⁰. 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*¹²¹.

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 sua amada:

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

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.

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

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 149.

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 187.

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 131.

¹²⁰ *Ibidem*, p. 203.

¹²¹ CÉU, Maria do – *Aves ilustradas*. Ed. Cit.

¹²² 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»¹²³. 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”»¹²⁴. Em *Clavel y Rosa*, Rosa mostra-se, em geral, indiferente aos afetos e ao bem-estar dos pretendentes¹²⁵. Está «livre de pasión»¹²⁶, pois esses são sentimentos humanos e ela divina. Assim, a preferência que demonstrará por Clavel não advém de qualquer paixão, mas sim do seu entendimento¹²⁷.

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»¹²⁸.

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

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

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

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

¹²⁶ *Ibidem*, p. 281.

¹²⁷ *Ibidem*, p. 271.

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

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

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

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»¹³¹.

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»¹³². 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.

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 mí*¹³³.

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 Deus¹³⁴. 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»¹³⁵.

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»¹³⁶. 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»¹³⁷. Igualmente, o amor de Deus está sempre presente, mas cabe à

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

¹³⁰ *Ibidem*, p. 323-324.

¹³¹ HALLING, Anna-Lisa – Soror Maria do Céu's Virgin Mary and the Male Gaze, Art. Cit. p. 183.

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

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

¹³⁴ 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.

¹³⁵ *Idem*, p. 55.

¹³⁶ CÉU, *Maria do – Triunfo do Rosário* (1740). Ed. Cit. p. 220.

¹³⁷ *Ibidem*, p. 151.

humanidade (ou à mulher) aceitá-lo, pois Deus não pode «violentarla / (...) que siendo mía, suya la he dejado»¹³⁸. 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»¹³⁹.

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»¹⁴⁰.

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

¹³⁸ *Ibidem*, p. 157.

¹³⁹ 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.

¹⁴⁰ 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 cómica, 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

LOS VILLANCICOS BILINGÜES DE VIOLANTE DO CÉU: CAMBIOS DE CÓDIGO Y PRÁCTICAS INTERARTÍSTICAS EN EL *PARNASO LUSITANO* *

ANTÍA TACÓN

UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

antia.tacon.garcia@usc.es

<https://doi.org/10.21747/0873-1233/spi32a9>

RESUMEN: El objetivo de este artículo es examinar cuatro villancicos bilingües —en portugués y en castellano— incluidos en el *Parnaso lusitano* (1733) de la célebre escritora Violante do Céu (1607-1693), religiosa en el monasterio de Nossa Senhora do Rosário de Lisboa. Después de ofrecer ciertas notas contextuales a propósito de la «comunidad interliteraria» ibérica de la Edad Moderna, se estudia la funcionalidad de la alternancia de códigos lingüísticos (*code-switching*) en estas composiciones, en la medida en que el cambio de idioma se asocia a la introducción de nuevas voces o personajes —de determinado origen geográfico o cultural— y separa diferentes secciones en el interior del villancico. De igual manera, se incide en la naturaleza festiva e interartística de estos textos, estrechamente relacionados con la música, el baile y los géneros teatrales breves.

PALABRAS CLAVE: Violante do Céu; villancicos; literatura bilingüe; *code-switching*; interartisticidad.

ABSTRACT: The aim of this article is to examine four bilingual *villancicos* — in Portuguese and Spanish— included in the *Parnaso lusitano* (1733) by the famous writer Violante do Céu (1607-1693), a nun in the monastery of Nossa Senhora do Rosário in Lisbon. After offering some contextual notes on the Iberian ‘interliterary community’ of the Early Modern Age, this paper studies the functionality of code-switching in these compositions, since the change of language is associated with the introduction of new voices or characters —of a specific geographical or cultural origin— and separates different sections within the poem. Simultaneously, emphasis is placed on the festive and inter-artistic dimension of these texts, which are closely related to music, dance and short theatrical genres.

KEYWORDS: Violante do Céu; *villancicos*; bilingual literature; code-switching; interart relations.

* Este trabajo es resultado del proyecto posdoctoral «Literatura en castellano en los conventos femeninos portugueses (ss. xvii-xviii): sociabilidad literaria e intersecciones culturales ibéricas» (ED481B_032), financiado por la Xunta de Galicia. Concretamente, ha sido posible gracias a sendas estancias de investigación en las Universidades de Lisboa y de Oporto, realizadas respectivamente bajo la orientación de las profesoras Vanda Anastácio e Isabel Morujão. Se integra asimismo en los proyectos de investigación con referencia PID2021-123440NB-I00 (Ministerio de Ciencia e Innovación, Generación del Conocimiento, 2021) y ED431B2024/15 (Xunta de Galicia, Programa de Consolidación y Estructuración GPC, 2024).

Entre los siglos XVI y XVIII, se comprueba en ciertos estratos de la sociedad portuguesa un bilingüismo luso-castellano —más concretamente, una situación de diglosia— que favoreció el uso de esta segunda lengua en la creación literaria. Este fenómeno se reflejó también en la literatura monástica y, en concreto, en la producción de una de sus escritoras más célebres: Violante do Céu (1607-1693), religiosa en el monasterio de Nossa Senhora do Rosário de Lisboa, de la Ordem dos Pregadores. El objetivo de este trabajo es estudiar cuatro villancicos de esta autora que aúnan, en un mismo texto, el uso del portugués y el del castellano. Todos ellos figuran en el primer tomo del *Parnaso lusitano* (1733), en el coro de Polimnia; dedicados al Nacimiento, llevan los números XXI, XLIV, L y LVI.

Con este fin, se examinará, en primer lugar, el contexto de producción de estos escritos, que se entienden mejor como fruto de una «comunidad interliteraria» ibérica. Seguidamente, se ahondará en el *code-switching* o alternancia de códigos lingüísticos en el corpus seleccionado. Por último, nos detendremos en la fuerte dimensión festiva e interartística de estos textos, que remiten reiteradamente a bailes, cánticos e, incluso, una comedia; todos ellos, elementos que integrarían los momentos de ocio y socialización conventual. De esta manera, se comprueba el hibridismo característico del villancico, un género que no solo resulta especialmente proclive al multilingüismo, sino que se encuentra a medio camino entre lo literario y lo musical; y, a menudo, entre lo lírico y lo teatral.

1. El contexto: escritura femenina en la «comunidad interliteraria» ibérica

El uso del castellano como lengua literaria en Portugal, que está documentado desde finales del siglo XV hasta bien avanzado el XVIII, es una cuestión ampliamente estudiada, sobre la que remito a los trabajos de Pilar Vázquez Cuesta, Ivo Castro, José Miguel Martínez Torrejón, Ana Isabel Buescu, Ana María García Martín, Ángel Marcos de Dios y Soledad Pérez-Abadín, entre otros muchos¹. Este fenómeno no fue recíproco —los autores españoles

admiraron, sobre todo, a Luís de Camões, pero, en general, no escribieron obras en portugués—, sino que respondió a una situación de diglosia en la que el castellano ocupaba una posición hegemónica. Se trata de un contexto en el que los vínculos e intercambios culturales hispano-lusos fueron especialmente intensos, reforzándose durante la duración de la Monarquía Dual (1580-1640), pero no limitándose a esta. De hecho, resulta productivo pensar la relación entre las literaturas española y portuguesa de este período en términos de *comunidad interliteraria*, concepto acuñado por el comparatista eslovaco Dionýz Ďurišin². En palabras de Marián Gálik, tales comunidades pueden definirse como «supranational and supraethnic conglomerates of literatures coming into existence, changing and disappearing in historical developments conditioned spatially and temporally by ethnic, linguistic, national, and even ideological factors»³.

Concretamente, Ďurišin considera el espacio geocultural ibérico como ejemplo-tipo de *comunidad interliteraria específica*, esto es, aquella en la que se produce «una cohesión fuerte de los factores mencionados, generadora de una interdependencia mantenida a lo largo del tiempo e incluso de pautas de desarrollo conjunto homologables a las propias de los procesos literarios nacionales»⁴. En sus trabajos, suele referirse únicamente al conjunto formado por las literaturas castellana, gallega, catalana y vasca, excluyendo de este

Ana María — *El bilingüismo luso-castellano en Portugal: estado de la cuestión*. In MARCOS DE DIOS, Ángel (ed.) — *Aula bilingüe I. Investigación y archivo del castellano como lengua literaria en Portugal*. Vol. I. Salamanca: Luso-Española de Ediciones, 2008, p. 15-44; GARCÍA MARTÍN, Ana María — *¿Un castellano de Portugal? Algunas consideraciones sobre el empleo del castellano por autores portugueses de los siglos XVI y XVII*. In BESSE, Maria Graciete (coord.) — *Cultures lusophones et hispanophones: Penser la relation*. Paris: Indigo & Côté-femmes Éditions, 2010, p. 199-209; MARCOS DE DIOS, Ángel (ed.) — *Aula bilingüe I. Investigación y archivo del castellano como lengua literaria en Portugal*. Salamanca: Luso-Española de Ediciones, 2008; MARCOS DE DIOS, Ángel (ed.) — *Aula bilingüe II. Usos del castellano y competencias plurilingües en el sistema literario peninsular*. Salamanca: Luso-Española de Ediciones, 2012; PÉREZ-ABADÍN BARRO, Soledad — *Tareas pendientes: la poesía hispano-lusa de los siglos XVI y XVII*. «Edad de Oro», vol. XXX (2011), p. 257-296; PÉREZ-ABADÍN BARRO, Soledad y BLANCO GONZÁLEZ, Martha (coords.) — *Letras hispanoportuguesas de los siglos XVI y XVII: aproximaciones críticas*. «Críticón», n.º 134 (2018).

² Consúltese, por ejemplo, ĎURIŠIN, Dionýz — *Theory of Interliterary Process*, trad. Jessie Kocmanová. Bratislava: Veda, 1989. Sobre el caso ibérico, véanse CASAS VALES, Arturo — *Problemas de Historia Comparada: la comunidad interliteraria ibérica*. «Interliteraria», vol. V (2000), p. 56-75; CASAS VALES, Arturo — *Sistema interliterario y planificación historiográfica a propósito del espacio geocultural ibérico*. «Interliteraria», vol. VIII (2003), p. 68-97; ABUÍN, Anxo y TARRÍO, Anxo (eds.) — *Bases metodológicas para unha historia comparada das literaturas da Península Ibérica*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2004; DOMÍNGUEZ PRIETO, César — *Os horizontes da teoría interliteraria na Península Ibérica: recepción e campo de probas*. «Boletín galego de literatura», n.º 34, 2º semestre (2005), p. 37-65; y DOMÍNGUEZ PRIETO, César — *Dyonýz Ďurišin and a system theory of World Literature*. In D'HAEN, Theo; DAMROSCH, David; y KADIR, Djelal — *The Routledge Companion to World Literature*. New York: Routledge, 2012, p. 99-107.

³ GÁLIK, Marián — *Interliterariness as a Concept in Comparative Literature*. «CLCWeb: Comparative Literature and Culture», vol. 2, n.º 4 (2000), p. 5.

⁴ CASAS VALES, Arturo — *Sistema interliterario ...*, p. 76-77, nota 10.

¹ VÁZQUEZ CUESTA, Pilar — *O bilingüismo castelhana-portugués na época de Camões*. «Arquivos do Centro Cultural Português», vol. XVI (1981), p. 807-827; VÁZQUEZ CUESTA, Pilar — *La lengua y la cultura portuguesas*. In *El Siglo del Quijote. 1580-1680*. Vol. II: *Las Letras. Las Artes*. Madrid: Espasa, 1996, p. 575-680; CASTRO, Ivo — *Sur le bilinguisme littéraire castillan-portugais*. In BETHENCOURT, Francisco (dir.) — *La littérature d'auteurs portugais en langue castillane*. Lisboa / Paris: Centre Culturel Calouste Gulbenkian / Fundação Calouste Gulbenkian, 2002, p. 11-24; MARTÍNEZ TORREJÓN, José Miguel — *Prologue*. In BETHENCOURT, Francisco (dir.) — *La littérature d'auteurs portugais en langue castillane*. Lisboa / Paris: Centre Culturel Calouste Gulbenkian / Fundação Calouste Gulbenkian, 2002, p. 3-9; BUESCU, Ana Isabel — *Aspectos do bilingüismo português-castelhana na época moderna*. «Hispania», vol. LXIV/1, n.º 216 (2004), p. 13-38; GARCÍA MARTÍN,

conglomerado a la literatura portuguesa. Sin embargo, autores como Vítor Aguiar e Silva, quien habla de una «comunidade interliterária luso-castelhana» entre los siglos XVI y XVII, han puesto de manifiesto la operatividad de este concepto también a la hora de examinar las relaciones culturales hispano-lusas, como mínimo, en estos años. Gracias a ello, es posible incidir en cómo «os fenómenos literários, quer na esfera da produção, quer na esfera da recepção, não coincidem com as fronteiras linguísticas, políticas, étnicas ou outras das nações e, sobretudo, das nações-estados», superándose, por tanto, ciertas limitaciones heredadas de la tradición romántica⁵.

Las mujeres fueron, sin duda, participantes activas de esta comunidad interliteraria. Durante el Barroco, el conjunto de la Península Ibérica experimentó un notable incremento de textos publicados de autoría femenina, que se comprueba tanto en las prensas españolas como —con una cronología ligeramente más tardía— en las portuguesas⁶. Las monjas, que suponen en Portugal «un 40% de la totalidad de las escritoras conocidas entre 1500 y 1800»⁷, fueron protagonistas de este fenómeno. Desde el convento lisboeta de Nossa Senhora do Rosário, popularmente conocido como «convento da Rosa», *Violante do Céu* (1607-1693) escribió numerosos textos que traspasaron no solo las fronteras del claustro, sino también las del territorio luso, convirtiéndose en «un referente poético en toda la Península por la calidad de su voz creativa y a través de la edición de sus obras, lo que no consiguió ninguna otra poeta ibérica del siglo XVII»⁸. La autora, hija de su tiempo, publicó en portugués y en castellano: tanto las *Rimas varias* (1646) como el póstumo *Parnaso lusitano* (1733) contienen poemas en ambas lenguas.

El séptimo coro de este último volumen, dedicado a la musa Polimnia, reúne, según se indica al comienzo, «vários vilhancicos e letras para as solenidades e festas dos mistérios de Cristo S. N. e de Nossa Senhora, e de vários santos, para se cantarem em os seus festivos dias»⁹. Son, por tanto, composiciones que

podemos ligar al género del villancico paralitúrgico, esto es, aquellas «canciones en lengua romance que se interpretaron en contexto litúrgico desde comienzos del siglo XVII hasta bien entrado el XIX»¹⁰, especialmente relacionadas —pero no en exclusiva— con la celebración de la Navidad y de la Epifanía. Se trataba de textos muy emparentados con el teatro breve y que poseían un fuerte vínculo con lo popular: en gran medida, cumplían la función de atraer al pueblo a una ceremonia que, de otro modo, habría de resultarle tediosa.

El coro de Polimnia contiene 187 villancicos en castellano, 28 en portugués y 4 bilingües, a los que habrían de sumarse otros 126 villancicos en castellano y 6 en portugués incluidos en el coro de Urania, que «canta as festas dos santos da Glória»¹¹, y los 46 villancicos del coro de Talía, todos en castellano, para «as festas de várias santas e profissões de várias religiosas»¹². La predominancia de la lengua castellana —en la que están escritos más del 90% de los villancicos del *Parnaso*— evidencia la estrecha relación con dicho idioma que se atribuía a este subgénero poético. En la misma línea, Rui Cabral Lopes ha apuntado que el 94,2% de los villancicos conservados en la Biblioteca Joanina está en castellano, «“língua franca” tradicionalmente asociada ao vilancico, não apenas no círculo musical restrito da Casa Real portuguesa, como também em todos os restantes centros religiosos de Lisboa e Coimbra»¹³. Sin embargo, en este trabajo dirigiremos nuestra atención específicamente a aquellos textos que combinan castellano y portugués en el interior de una misma composición.

2. La lengua: *code-switching* e imagen del otro

El *code-switching* —esto es, el uso de diferentes idiomas o variedades dentro de un mismo texto— puede cumplir diferentes funciones en la literatura:

It includes different languages being used for different characters or voices; to mark out different parts of the text; to represent a mixed speech mode which characterizes the community; or to bring in different registers or sets of allusions. In the case of intense switching within the grammatical

⁵ SILVA, Vítor Aguiar e — *Camões e a comunidade interliterária luso-castelhana nos séculos XVI e XVII (1572-1648)*. In *A Lira Douçada e a Tuba Canora*. Lisboa: Livros Cotovia, 2008, p. 55.

⁶ BARANDA LETURIO, Nieves — *Cortejo a lo prohibido. Lectoras y escritoras en la España moderna*. Madrid: Arco/Libros, 2005; MORUJÃO, Isabel — *Por Trás da Grade. Poesia Conventual Feminina Em Portugal (Séculos XVI-XVIII)*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2013.

⁷ ANASTÁCIO, Vanda — *Entre las rejas y sin profesar. (Reflexiones sobre algunos aspectos de la cultura femenina en el ámbito conventual)*. In BARANDA LETURIO, Nieves; MARÍN PINA, M.ª Carmen (eds.) — *Letras en la celda. Cultura escrita en los conventos femeninos en la España moderna*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2014, p. 93.

⁸ BARANDA LETURIO, Nieves; MARÍN PINA, M.ª Carmen (eds.) — *Letras en la celda. Cultura escrita en los conventos femeninos en la España moderna*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2014, p. 38.

⁹ CÉU, Violante do — *Parnaso lusitano de divinos, e humanos versos*. Tomo I. Lisboa: Oficina de Miguel Rodrigues, 1733, p. 322. Modernizo ortografía y puntuación tanto de esta como de las restantes citas de la obra.

¹⁰ LLERGO OJALVO, Eva — *Representación y representabilidad en los villancicos paralitúrgicos de las Descalzas Reales*. «eHumanista: Journal of Iberian Studies», vol. 21 (2012), p. 132.

¹¹ CÉU, Violante do — *Parnaso lusitano...*, Tomo II, p. 766.

¹² *Idem, ibidem*, p. 1012.

¹³ LOPES, Rui Cabral — *O vilancico no reinado de D. João V: Entre a persistência do costume e a mudança de paradigmas litúrgico-musicais*. «Revista Portuguesa de Musicologia», vol. 1, n.º 1 (2014), p. 87-88. Como curiosidad, el mismo investigador apunta que D. Maria Bárbara de Bragança, infanta portuguesa y reina consorte de España, se refería despectivamente a los villancicos como «castelhanadas» en una carta a su padre, el rey D. João V, fechada en 1747.

*unit (sentence or word), it may be used for deliberate comic effect*¹⁴.

El género del villancico resulta particularmente favorable a los cambios de código lingüístico. Ya hemos señalado que la lengua preferente de estas composiciones es el castellano. No obstante, resulta frecuentísimo que en los villancicos aparezcan «personajes étnicos y procedentes de “naciones”»¹⁵, esto es, negros, gitanos, moriscos, gallegos, vizcaínos..., de manera que cada una de estas comunidades es evocada «in terms of its specific accent and vocabulary, as well as of its regional and/or ethnic traditions of music and dance, albeit in a stereotyped and often blatantly biased way»¹⁶. Por supuesto, esta imitación jocosa de la manera de hablar atribuida a un determinado grupo social —que refleja, más que su lengua propia, la percepción externa de la misma— no puede hacerse equivalente a un genuino cambio de idioma, realizado por una escritora bilingüe que alterna el portugués y el castellano. Sin embargo, es fácil pensar que la flexibilidad lingüística característica de los villancicos facilita el *code-switching* practicado por Sor Violante: entre los numerosos textos incluidos no solo en el *Parnaso lusitano*, sino también en las *Rimas varias*, únicamente los cuatro villancicos que nos ocupan combinan ambos idiomas.

En todas estas composiciones, el cambio de lengua se introduce de manera similar: se asocia a la intervención de un nuevo personaje. Por ejemplo, el texto que comienza «A la comedia, señores» (*Al Nascimento*, villancico XXI) convida, en castellano, a asistir a una representación teatral cuyo autor es el mismo Dios. Se describen las diferentes secciones que integran una fiesta dramática: la loa, las tres jornadas de la comedia y, en los entreactos, dos bailes. El segundo de ellos es ejecutado por unas jóvenes portuguesas, a quienes se cede la palabra mientras dura el mismo. El idioma luso se emplea únicamente en esta sección, regresando después al castellano:

*Ya por los aires caminan,
ya se termina esta escena,
ya sale un baile festivo
de zagalas portuguesas.*

¹⁴ GARDNER-CHLOROS, Penelope; WESTON, Daniel — *Code-switching and multilingualism in literature*. «Language and Literature», vol. 24, n.º 3 (2015), p. 186.

¹⁵ BORREGO GUTIÉRREZ, Esther — Personajes del villancico religioso barroco: hacia una taxonomía. In BORREGO GUTIÉRREZ, Esther; MARÍN LÓPEZ, Javier (eds.) — *El villancico en la encrucijada: nuevas perspectivas en torno a un género literario-musical (siglos XV-XIX)*. Kassel: Reichenberger, 2019, p. 64.

¹⁶ BUELOW, George J. — *A History of Baroque Music*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 2004, p. 372-373.

*Soberano galante das almas,
divino Senhor,*

*venturosa mil vezes a vida
que morre por vós*

[...]

*Coração, alma, vida e vontade
vos dou, meu amor,*

*mas em dar-vos o que vós me destes
que pouco vos dou!*

*Ya se quiere dar principio
a la jornada tercera;
ya salen muchos pastores,
ya juntos al niño llegan*¹⁷.

Por su parte, «A buscar el Sol divino» (*Al Nascimento*, villancico XLIV) también utiliza el castellano para presentar su situación marco: la llegada de «una tropa de gitanas»¹⁸ a Belén. La figura literaria de la «gitana adivinadora», que «destaca por su historial delictivo (quiere hasta robar al Niño) y por su atractivo femenino explotado por medio del canto y el baile»¹⁹ es un tipo recurrente en los villancicos áureos, parcialmente heredado de los géneros teatrales breves. Así pues, una de las gitanas de este texto se dispone a leerle la buena ventura al Niño, premisa que le permite adelantar algunos de los acontecimientos relativos a la vida y pasión de Cristo:

*Bailando y cantando todas
ya llegan aonde está
y las perlas que derrama
desean todas hurtar.*

*Mas una, que del Egipto
ha venido a Portugal,*

¹⁷ CÉU, Violante do — *Parnaso lusitano...*, Tomo I, p. 369-370.

¹⁸ *Idem, ibidem*, p. 426.

¹⁹ BORREGO GUTIÉRREZ, Esther — *Personajes del villancico...*, p. 69.

*en la lengua portuguesa
al infante llega hablar.*

*Y porque se precia mucho
de hablar en todo verdad,
la buena dicha le dice;
óiganla, que empieza ya.*

*Carinha de Páscoa,
esta mão me dai,
dir-vos-ei a dita,
que nossa será.*

*Nesta linha vejo
que a nos libertar
do maior império
vosso amor vos traz.*

[...]

*Mas ai, vida minba,
que tempo virá
em que vos agrave
certo desleal.*

*Sereis tão amante
que só por amar
o maior tesouro
dareis liberal;*

*e tantas finezas
vosso amor fará,
que a mesma vida
chegareis a dar²⁰.*

De este modo, en cuanto el personaje toma la palabra, el villancico cambia al portugués. Se trata de una elección, por cierto, curiosa, si se considera que, cuanto menos en textos más antiguos —específicamente, en Gil Vicente— el

²⁰ CÉU, Violante do — *Parnaso lusitano...*, Tomo I, p. 427-429.

idioma que se asociaba al pueblo gitano en Portugal era, cuando no el caló, lo que Paul Teyssier denomina el «espanhol dos Ciganos», caracterizado por el ceceo y por «a passagem de *o* a *u*»²¹. Sin embargo, en este caso la gitana «[...] que del Egipto / ha venido a Portugal» emplea un idioma luso sin trazos de ceceo ni de otra opción lingüística alejada del estándar. El villancico termina con una invitación a bailar:

*E pois festejamos
o vosso Natal,
licença vos peço
para irmos bailar.*

*A la dina, dana,
a la dana, dina,
que temos no mundo
glórias, bens e ditas.*

*A la dina, dana,
a la dana, dina.*

*Festejemos todas
glória tão subida,
pois vemos humana
luz que é tão divina.*

*A la dina, dana,
a la dana, dina, etc²².*

Siempre en boca de la vidente, esta última sección mantiene la lengua portuguesa, salvo por la repetición de una fórmula estrechamente relacionada con las danzas gitanas en la literatura hispánica: «A la dina, dana, / a la dana, dina». Por ejemplo, Luis de Góngora la utiliza en una letrilla que se caracteriza simultáneamente por el ceceo; Lope de Vega, en un pasaje cantado por «músicos gitanos»²³ —acompañado de baile— de su comedia *La madre de la mejor*, así

²¹ TEYSSIER, Paul — *A Língua de Gil Vicente*, trad. Telmo Verdelho et. al. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005, p. 306-307.

²² CÉU, Violante do — *Parnaso lusitano...*, Tomo I, p. 429.

²³ VEGA CARPIO, Lope de — *La madre de la mejor*, ed. Elvezio Canonica. In VEGA CARPIO, Lope de — *Comedias de Lope de Vega. Parte XVII*, coord. Daniele Crivellari y Eugenio Maggi. Barcelona: Gredos, 2018, p. 598-599.

como en un romance incluido en *Pastores de Belén*; José de Valdivieso, en el auto sacramental *La amistad en peligro*; una pluma anónima, en la *Mojiganga de la gitanada*...²⁴ No cabe duda de que Violante do Céu sería conocedora de estos u otros textos semejantes, invariablemente asociados al pueblo gitano.

A su vez, «Pastores destas montanhas» (*Ao Nascimento*, villancico L) empieza narrando, en portugués, cómo los ángeles y «[...] todos os pastores / de Castela e Portugal»²⁵ obsequian al Niño Jesús con bailes diversos. Sin embargo, tras terminar la primera danza, se anuncia:

*Dance agora uma galharda
o castelhana primor,
que o primor dos castelhanos
sempre conhecido foi*²⁶.

A continuación, se produce el cambio de código:

*Infante divino,
soberano sol,
¿cómo tembláis de frío
si ardéis por amor?*²⁷

Desde entonces, el texto continúa en castellano hasta terminar con una petición de silencio, que da paso al himno *Gloria in excelsis Deo*. Cabe recordar aquí que la gallarda era un tipo de danza específicamente asociado a la cultura española; tanto, que en el *Romancero general* de 1600 se lee («¿Por qué, señores poetas?»)²⁸:

Si una gallarda española

²⁴ Véase LEBLON, Bernard — *Les Gitans dans la littérature espagnole*. Toulouse: Université de Toulouse-Le Mirail, 1982, p. 158-161; LEBLON, Bernard, *De Góngora au Flamenco au rythme des «lalias» gitanes*. In CERDAN, Francis (ed.) — *Hommage à Robert Jammes*. Toulouse: Presses Universitaires du Midi, 1994. De acuerdo con este autor, la fórmula podría tener origen en el sintagma «dina dona» ('digna dueña'). Por su parte, EGIDO, Aurora — *La poesía mutante del Siglo de Oro*. In ANDREWS, Jean; TORRES, Isabel (eds.) — *Spanish Golden Age Poetry in Motion*. Woodbridge: Tamesis, 2014, p. 14, nota 24, sugiere un origen árabe: 'wa-gina, wa-dina, dan, dan' ('y canto y dina, dan, dan').

²⁵ CÉU, Violante do — *Parnaso lusitano...*, Tomo I, p. 442.

²⁶ *Idem, ibidem*, p. 443.

²⁷ *Idem, ibidem*, p. 443-444.

²⁸ DURÁN, Agustín (ed.) — *Romancero general o colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*. Tomo I. Madrid: Rivadeneyra, 1849, p. 130. Modernizo ortografía y puntuación. El anónimo autor de este romance es «quizás Lope, pero no se puede demostrar», como apunta SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio — *La batalla del romancero: Lope de Vega, los romances moriscos y La villana de Getafe*. «Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura», vol. XX (2014), p. 175.

*quiere bailar doña Juana,
las zambras también lo son,
pues es España Granada.*

Por último, «A tributar alegrías» (*Al Nascimento*, villancico LVI) es el único de estos poemas que no hace referencia a un baile. Sin embargo, el proceder es el mismo: «[...] diversas pastoras / con instrumentos diversos»²⁹ se acercan al Niño, situación que se expone en lengua castellana. Como ocurría con las gitanas del villancico XLIV, enseguida se cede la palabra a un miembro del grupo, quien se expresa en portugués:

*Pero llegando al pesebre
la morena de más celos,
la portuguesa graciosa,
esto dice en dulces versos.*

*Meu minino soberano,
verdades d'alma escutai,
ai, ai, ai,
porque nas verdades d'alma
eu sei que muito vos vai,
ai, ai, ai*³⁰.

Este idioma se mantendrá hasta el final del poema, siempre en labios de la pastora lusitana. De esta manera, se comprueba cómo, en coherencia con lo señalado por Gardner-Chloros y Weston³¹, el cambio de lengua se asocia a la introducción de nuevas voces o personajes, a quienes se atribuye, de manera explícita, una procedencia o una identidad cultural distintas. Asimismo, puede marcar o diferenciar ciertas partes del texto, como es el caso, por ejemplo, del «baile festivo / de zagalas portuguesas»³² del villancico XXI o de la «gallarda»³³ que figura en el villancico L. Con respecto a esto último, es importante advertir también que, en todos los poemas analizados, el *code-switching* se acompaña de un cambio de métrica.

²⁹ CÉU, Violante do — *Parnaso lusitano...*, Tomo I, p. 457.

³⁰ *Idem, ibidem*, p. 457. Cabe advertir que en el texto se lee «esto dicen» y no «esto dice». Tanto la concordancia sintáctica como el cómputo silábico apuntan a que se trata de una errata, que corrijo aquí.

³¹ GARDNER-CHLOROS, Penelope; WESTON, Daniel, *op. cit.*

³² CÉU, Violante do — *Parnaso lusitano...*, Tomo I, p. 369.

³³ *Idem, ibidem*, p. 443.

Por otra parte, conviene insistir en que, aunque el habla de los personajes no se encuentre estereotipada en estas cuatro composiciones, sí lo están otros elementos de su caracterización. Como se ha dicho, la gitana que baila, le lee la mano al Niño e incluso se plantea robarle las «perlas» o lágrimas que vierte al llorar en el villancico XLIV responde —aun en ausencia del ceceo— a un arquetipo en extremo común no solo en este subgénero, sino también en el teatro breve. Curiosamente, el propio pueblo luso es también objeto de una representación estereotipada cuando «la portuguesa graciosa» del villancico LVI es descrita como «la morena de más celos»³⁴; recuérdese que la figura del portugués exageradamente celoso tenía un gran arraigo en la literatura española del Siglo de Oro³⁵. Los castellanos, por su parte, carecen en estos cuatro poemas de rasgos arquetípicos excesivamente marcados, pero sí sobresale su mencionada relación con la gallarda.

3. La fiesta: prácticas interartísticas y ocio literario

Los fragmentos reunidos hasta ahora dan muestra de la notable faceta interartística de estos villancicos, a propósito de la que insistiré en algunos aspectos esenciales. He aludido ya a la conexión del género con el teatro breve, en la que han profundizado investigadoras como Llergo y Borrego, entre otras³⁶. En palabras de Caballero Fernández-Rufete, «el villancico aurisecular [...] proyecta en la música eclesiástica todo lo que supone la fiesta barroca de diversión», de manera que en él «pueden llegar a amalgamarse todos o casi todos los géneros dramáticos menores»³⁷. En este sentido, cabe citar las reticencias de tratadistas como Pietro Cerone, quien, en *El melopeo y maestro* (1613), se lamenta, refiriéndose asimismo al carácter multilingüe de muchos villancicos:

No quiero decir que el uso de los villancicos sea malo, pues está recibido de todas las iglesias de España, y de tal manera que parece no se pueda hacer aquella cumplida solemnidad que conviene si no los hay. Mas tampoco

³⁴ *Idem, ibidem*, p. 457.

³⁵ Véase, por ejemplo, PEDROSA, José Manuel — *El otro portugués: tipos y tópicos en la España de los siglos XVI al XVIII*. «Iberoamericana», vol. 7, n.º 28 (2007), p. 106.

³⁶ LLERGO OJALVO, Eva — *Representación y representabilidad...*; LLERGO OJALVO, Eva — *El villancico paralitúrgico: un género en su contexto*. Santander: Sociedad Menéndez Pelayo, 2017; BORREGO GUTIÉRREZ, Esther — *Personajes del villancico...*; BORREGO GUTIÉRREZ, Esther — *El hibridismo del villancico: la figura del pastor entre lo lírico y lo teatral*. «Hipogrifo. Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro», vol. 9, n.º 1 (2021), p. 101-129.

³⁷ CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, Carmelo — *Atención a la trova! Bailes dramáticos y villancicos barrocos en la catedral de Valladolid*. In ARELLANO, Ignacio; VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán (eds.) — *Caldérin: innovación y legado. Actas selectas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro en colaboración con el Grupo de Investigación Siglo de Oro de la Universidad de Navarra (Pamplona, 27 al 29 de marzo de 2000)*. New York: Peter Lang, 2001, p. 76.

*quiero decir que sea siempre bueno, pues no solamente no nos convida a devoción, mas nos destrae della, particularmente aquellos villancicos que tienen mucha diversidad de lenguajes [...] Porque el oír agora un portugués y agora un vizcaíno, cuándo un italiano y cuándo un tudesco, primero un gitano y luego un negro, ¿qué efecto puede hacer semejante música sino forzar los oyentes (aun no quieran) a reírse y a burlarse, y hacer de la iglesia de Dios un auditorio de comedias, y de casa de oración, sala de recreación?*³⁸

Esta relación con el género teatral resulta especialmente palpable en «A la comedia, señores» (*Ao Nascimento*, villancico XXI). Su potencialidad dramática fue ya puesta de manifiesto por Isabel Morujão, quien sugiere que este texto podría «ter funcionado como loa de comédia de santos»³⁹. Como se ha dicho, el poema se encuentra absolutamente plagado de referencias teatrales: se nos habla de una comedia con sus tres jornadas, múltiples escenas, «apariciencias»⁴⁰, intermedios bailados... Sobre esto último, también hemos advertido ya la significativa presencia del baile en tres de los cuatro villancicos bilingües de Violante do Céu. Obsérvese la atención a la descripción de los movimientos, sobre todo, en «Pastores destas montanhas» (*Ao Nascimento*, villancico L):

*Olhai com que bizarria
cada qual as mãos se dá,
por imitar a união
que o Céu com a terra faz.
Olhai bem as reverências
com que dança cada qual,
porque todas são devidas*

³⁸ CERONE, Pietro — *El melopeo y maestro. Tractado de música theorica y pratica: en que se pone por extenso, lo que uno para hazerse perfecto Musico ha menester saber: y por mayor facilidad, comodidad, y claridad del Lector, esta repartido en xxxii Libros*. Vol. I. Nápoles: Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613, p. 196. Modernizo ortografía y puntuación de la cita.

³⁹ MORUJÃO, Isabel — *A clausura e as musas: horizontes culturais e programa poético na dominicana soror Violante do Céu do mosteiro da Rosa*. In GOMES, Ana Cristina da Costa; MOURÃO, José Augusto; FRANCO, José Eduardo; SERRÃO, Vítor (eds.) — *Monjas dominicanas. Presença, arte e património em Lisboa*. Lisboa: Aletheia, 2008, p. 189.

⁴⁰ Véase RUANO DE LA HAZA, José María — *La escenificación de la Comedia*. In Ruano de la Haza, José María; Allen, John J. — *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la Comedia*. Madrid: Castalia, 1994, p. 449: «Las apariencias, que se revelaban al público de los corrales corriendo una o varias de las cortinas que podían cubrir los nuevos espacios de la fachada del teatro [...] desempeñaban más bien la doble función de despertar la admiración del público, y de ilustrarlo mediante la presentación de un lienzo, cuadro o *tableau vivant* que no tenía a menudo mucha conexión con el espacio escénico en que se estaba desarrollando la acción [...] La apariencia es, pues, apropiada para la presentación de milagros o escenas que el dramaturgo no puede presentar sobre el tablado, pero que desea dejar impresas, con cierto elemento de sorpresa, en la mente de su público».

ao rei que presente está.

*Reparai bem no galhardo,
no ligeiro reparai,
se das mudanças na terra,
das cabriolas no ar*⁴¹.

No parece imposible que versos como estos fueran, efectivamente, acompañados por la danza que describen, cuyas melodías asociadas podrían también ser empleadas en la interpretación del villancico. El grado de representación que en realidad alcanzaban este tipo de composiciones ha sido objeto de debate entre la crítica; sin embargo, en algunos casos parece haber sido notable. No me resisto a recoger aquí la descripción que un diplomático francés, François Bertaut, ofrece de una misa en Valladolid —el contexto portugués no habría de ser muy diferente— el 24 de diciembre de 1659:

*Fui a la misa de medianoche en los franciscanos, donde me consolé de la pérdida que había hecho de no estar en Madrid para ver las comedias que los frailes representaban en su convento, en el coro de su iglesia, esa noche, para regocijarse del nacimiento de Nuestro Señor [...] [E]ntraron multitud de frailes con disfraces ridículos, como los de los días de carnaval de París, grandes narices, barbas postizas, trajes grotescos, bailando y saltando con tamboriles vascos y violines que se acordaban con los órganos [...] [D]espués de haber hecho locuras [...] [p]usieron al Niño con San José sobre el altar y comenzaron la misa. Creía fuese aquello todo, pero antes del prefacio vi desde lo alto de la tribuna del coro [...] un franciscano con su traje de máscara y un antifaz de Gautier Garguille, que se puso a cantar con una guitarra un villancico de una mula que coceaba, y el pueblo gritaba Victor a cada momento, y tan alto, que yo casi no podía oír nada. Con trabajo lo pudieron hacer callar con la campanilla, mientras el sacerdote decía el Per omnia*⁴².

Por otra parte, estas continuadas referencias al fervor popular por los villancicos conducen, de forma inevitable, a preguntarse por el auditorio para el que Sor Violante escribió estos textos. ¿Serían únicamente sus correligionarias

⁴¹ CÉU, Violante do — *Parnaso lusitano...*, Tomo I, p. 442.

⁴² Reproduzco aquí la traducción castellana, citada por LLERGO OJALVO, Eva — *El villancico...*, p. 422-423. El texto original en francés puede leerse en BERTAUT, François — *Journal du voyage d'Espagne; contenant une description fort exacte, de ses Royaumes, & de ses principales Villes; avec l'Etat du gouvernement, & plusieurs Traittés curieux, touchant les Regences, les assemblées des Estats, l'ordre de la Noblesse, la Dignité de Grand d'Espagne, les Comanderies les Benefices, & les Conseils*. Paris: Claude Barbin, 1669, p. 190-192.

en el convento da Rosa, en el marco de una celebración más o menos íntima? ¿O habría también un público externo, como en el monasterio masculino descrito por Bertaut? Cabe imaginar que este último fuese el caso, por lo menos, en ciertas ocasiones, toda vez que la iglesia del monasterio era «frequentada pela população local»⁴³. Simultáneamente, no está de más apuntar que la comunidad de monjas era en sí misma diversa: según Carvalho, a principios del siglo XVIII estaba constituida por «noventa freiras, cento e quarenta era o número de professoras de véu negro, havia seis noviças, quatro pupilas, cinco conversas, vinte servertes e sesenta e três particulares, o que totalizava duzentas e trinta e oito mulheres»⁴⁴. Como indica esta misma investigadora, las religiosas de Nossa Senhora do Rosário «na sua maioria são oriundas na nobreza», pero entraron en religión acompañadas por criadas, que continuaron a su servicio en el interior del convento. Todas estas mujeres compartieron tras los muros del claustro una cotidianidad en la que la literatura fue también una forma de ocio colectivo. Los villancicos supusieron una parte esencial de esta experiencia lúdica en el monacato femenino portugués, que en más de una ocasión se convirtió en objeto de reprobación:

As celebrações das Festas do Natal e do início do Ano Novo, com seus Autos e Vilancicos em língua vulgar e as melodias populares ou popularizantes introduzidas nos ofícios litúrgicos no meio dos textos latinos, foram palco das maiores ligações entre o religioso e o profano [...] Em 1723 as representações nas igrejas, [...] foram proibidas pelo monarca D. João V, mas nunca deixaram de ser realizadas nos espaços monásticos femininos, onde se desenvolveu a tradição de cantar Vilancicos e representar Autos antecedendo as cerimónias litúrgicas [...] A propósito das Festas de Santos, as Constituições Gerais do século XVIII a uso no Mosteiro de Santa Clara do Porto condenavam o escândalo provocado pelas muzicas e villancicos, e remances nas festividades de São João Baptista e São João Evangelista, por serem cânticos que não são de edificação, mas antes de discordia entre as religiosas. O texto determinava que nas vesporas das festas solemnes, se digam as Calendas, sem cantar se villancicos nem remances, nem sairão as rellegiozas com thoxas, nem vellas ardendo mas estejam todas no Coro sem outras vistoras, nem disfarces, mais que seus habitos, e proíbia que as religiosas se disfarceem trages de seculares para fazer

⁴³ CARVALHO, Rosário Salema de — *O convento dominicano de Nossa Senhora do Rosário, de Lisboa*. In GOMES, Ana Cristina da Costa; MOURÃO, José Augusto; FRANCO, José Eduardo; SERRÃO, Vítor (eds.) — *Monjas dominicanas. Presença, arte e património em Lisboa*. Lisboa: Aletheia, 2008, p. 62.

⁴⁴ *Idem, ibidem*, p. 61.

comedia, autos ou entremezes; ainda que sejam ao Divino. *Esta regulamentação constitucional impunha noutro artigo* que as relogiozas nos locutorios não tanjaõ harpas, violas ou outros instrumentos cantando muzicas profanas, nem bailem, nem dancem, ainda que seja com os seus habitos por ser isto contra a modestia religioza.⁴⁵

Los cuatro villancicos bilingües de Violante do Céu —así como aquellos que, por estar escritos en una sola lengua, exceden los límites de este trabajo— han de ser comprendidos en relación con el rico horizonte festivo que dejan entrever tales prohibiciones. De esta manera, música, danza, personajes populares y otros elementos dramáticos se dan cita en una serie de composiciones en las que el juego bilingüe es un instrumento más al servicio de un género híbrido, donde lo religioso se encuentra con lo profano.

4. Conclusión

En conjunto, en estas páginas se ha comprobado cómo los villancicos bilingües de Violante do Céu explotan al máximo la flexibilidad característica del género, que puede acoger en su seno diferentes códigos o variedades lingüísticas, así como diversas formas de arte: literatura, música, baile y teatro. De igual modo, se ha constatado que la alternancia de portugués y castellano posee un carácter funcional en estas composiciones. Por una parte, se encuentra al servicio de la estructura del texto, facilitando la identificación de determinadas secciones que también se distinguen desde el punto de vista métrico o temático. Por otra, el cambio de idioma se asocia siempre a la introducción de nuevas voces o personajes, que se diferencian por su origen geográfico o etno-cultural. Concretamente, en tres de los cuatro textos examinados el castellano —lengua por excelencia del villancico— se emplea para presentar la situación marco, mientras que el portugués aparece unido a la intervención de una o varias figuras explícitamente relacionadas con el país lusitano: una gitana «[...] que del Egipto / ha venido a Portugal», quien le lee la buenaventura al Niño Jesús, manifiesta impulsos de ladrona y baila al son de la fórmula «A la dina, dana / a la dana, dina»; un grupo de «zagalas portuguesas» que también ejecutan una danza ante el pesebre; y una «portuguesa graciosa» que sobresale por su carácter celoso, comúnmente atribuido al pueblo luso en la literatura hispánica. El cuarto villancico sigue el mismo esquema, aunque a la inversa: la lengua portuguesa

⁴⁵ LESSA, Elisa — *Música no monaquismo feminino português: contextualização musicológica*. In MIMOSO, Nuno (coord.) — *Património musical de Santa Clara do Porto*. Porto: Direção Regional de Cultura do Norte, 2023, p. 41-42.

se utiliza en el marco, mientras que el castellano surge asociado a un grupo de pastores oriundos de Castilla, quienes danzan una «gallarda», baile por entonces ligado a la cultura española. La mayor parte de estos personajes responden, pues, a estereotipos más o menos marcados, en gran medida heredados de la tradición literaria.

Por último, cabe incidir en que estamos ante una escritora que domina ambas lenguas, pero también ante un auditorio que debía ser, como mínimo, bilingüe pasivo. Después de todo, numerosos testimonios revelan que los villancicos, estrechamente emparentados con los géneros teatrales breves, supusieron una forma (con frecuencia polémica) de atraer al pueblo a la liturgia e incrementar el atractivo de las celebraciones religiosas. Con independencia del contexto en el que fuesen interpretados los villancicos de Violante do Céu —resulta plausible que se cantaran en ceremonias litúrgicas con asistencia de la población local, pero no es posible asegurarlo—, su mera existencia refleja que el empleo de ambos idiomas no supondría un obstáculo para el disfrute de un género intrínsecamente festivo y profundamente popular.

Artigo recebido em 10/10/2025

Artigo aceite para publicação em 30/11/2025

VARIA

REPRESENTAÇÕES DO FEMININO BÍBLICO NOS SERMÕES DE SANTO ANTÓNIO DE LISBOA: A FIGURA DE MARIA MADALENA

INÊS HORTAS MARQUES

DOCTORANDA EM LITERATURA PORTUGUESA / CENTRO DE ESTUDOS CLÁSSICOS DA
FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE LISBOA

te.ineshm@gmail.com

<https://doi.org/10.21747/0873-1233/spi32v1>

RESUMO: O presente trabalho visa descrever e analisar o modo como Santo António de Lisboa/Pádua (c. 1195-1231), nos seus sermões, mobiliza personagens femininas da Bíblia com os objetivos de promover a conversão e a moralidade cristã, ilustrar alegorias alinhadas com a tradição exegética medieval e reforçar o papel da mulher medieval na vida cristã. Para a concretização deste estudo, a par com a leitura da bibliografia crítica de referência, procedeu-se à listagem sistemática da presença feminina na totalidade do *corpus* (Anexo I), à apresentação dos principais mecanismos poéticos e retóricos promovidos pelo autor na representação do feminino bíblico no seu discurso e à investigação acerca das funções exercidas pelos retratos de Maria Madalena veiculados nos sermões (Anexo II), que servirão de estudo de caso para exemplificar a temática discutida. O cruzamento de fontes bíblicas, antonianas e da tradição crítica permitiu a realização de um estudo integrado dos fins teológicos, morais e pedagógicos dos retratos do feminino bíblico nos sermões de Santo António.

PALAVRAS-CHAVE: Santo António de Lisboa (c. 1195-1231); sermões; mulheres bíblicas; discurso cristão medieval

ABSTRACT: The aim of this work is to describe and analyse the way in which Saint Anthony of Lisbon/Padua (c. 1195-1231), in his sermons, mobilises female characters from the *Bible* in order to promote conversion and Christian morality, illustrate allegories in line with the medieval exegetical tradition and reinforce the role of medieval women in Christian life. In order to carry out this study, along with reading the critical bibliography of reference, we systematically listed the female presence in the entire corpus (Appendix I), presented the main poetic and rhetorical mechanisms promoted by the author in the representation of the biblical feminine in his discourse and investigated the functions performed by the portraits of Mary Magdalene conveyed in the sermons (Appendix II), which will serve as a case study to exemplify the theme discussed. The cross-referencing of biblical, Antonian and critical tradition sources has allowed for an integrated study

of the theological, moral and pedagogical purposes of the portrayals of the biblical feminine in St Anthony's sermons.

KEYWORDS: Saint Anthony of Lisbon (c. 1195-1231); sermons; biblical women; medieval Christian discourse

Introdução

Se é universalmente aceite na discussão académica que o “o sermão era um instrumento de mediação cultural e religiosa, destinado à transmissão e difusão do património cultural do Cristianismo, património esse condensado na Bíblia, (...) o livro por excelência da Idade Média”¹, então parece evidente que a análise literária e retórica de pregações medievais permitirá ao investigador contemporâneo compreender quais eram os modelos bíblicos de conduta aprovados e difundidos pela Igreja Católica e quais eram os arquétipos rejeitados. Embora o carácter pedagógico dos pregadores dominicanos e franciscanos já esteja devidamente atestado na bibliografia de referência², tanto como a caracterização das fontes clássicas das técnicas retóricas por si aplicadas³, a literatura ainda não nos permite, por exemplo, conhecer e interpretar os papéis retóricos e literários relegados às mulheres bíblicas mobilizadas nas pregações medievais e, conseqüentemente, saber que modelos do feminino eram celebrados ou repudiados pela Igreja Católica, no período estudado.

De modo a contribuir para a resposta aos desafios citados anteriormente, retornamos ao *corpus* constituído pela totalidade dos sermões⁴ proferidos por

Santo António de Lisboa/Pádua⁵ (c. 1195-1231) para descrever e analisar a forma como as várias mulheres oriundas da Bíblia são retoricamente aproveitadas e poeticamente retratadas, com os objetivos de promover a conversão e a moralidade cristã, ilustrar alegorias alinhadas com a tradição exegética medieval e reforçar o papel da mulher medieval na vida cristã. Para a concretização destes propósitos iniciais, foi imperativo, em primeiro lugar, identificar o enquadramento histórico, hermenêutico e literário da problemática. Em sequência, procedeu-se ao levantamento, organização e análise quantitativa de todas as ocorrências de elementos femininos no *corpus* selecionado, constituindo-se, assim, o *Anexo I* deste trabalho. Isto, a par com o exame da tradição crítica, possibilitou o entendimento panorâmico acerca das diferentes atribuições que as mulheres assumem nos textos antonianos. Com o intuito de traduzir os resultados de investigação num estudo de caso representativo, ocupámo-nos da figura de Maria Madalena, uma vez que é a segunda personagem feminina mais citada nos sermões e que a sua construção medieval em ambiente leigo difere substancialmente daquela que é veiculada nos evangelhos canónicos. A lista integral dos excertos dos sermões referentes a Maria Madalena pode ser consultada no *Anexo II* do presente artigo.

Tendo tudo isto em vista, deve ainda reconhecer-se que Santo António, inspirado pela retórica aristotélica e ciceriana⁶, pela teologia augustiniana⁷ e pelos legados de São Gregório Magno e São Bernardo de Claraval⁸,

2019]. Para além de ser a mais recente tradução direta da edição crítica latina, este volume, elaborado por um especialista reconhecido em matérias teológicas, disponibiliza um texto introdutório e notas contextuais relevantes e as concordâncias com os versículos bíblicos que são direta ou indiretamente referenciados pelo autor, facilitando, assim, a descodificação de trechos cuja interpretação não é imediatamente clara. Em momentos de dúvida perante excertos mais obscuros do ponto de vista da construção sintática, foi consultada a edição crítica bilingue de Henrique Pinto Rema (1987) [SANTO ANTÓNIO DE LISBOA - *Obras completas: sermões dominicais e festivos*, editado por Henrique Pinto Rema. Porto: Lello & Irmão, 1987].

5 Fernando de Bulhões (c. 1195-1231) realizou toda a sua educação nos ambientes clericais de Lisboa e Coimbra, tendo posteriormente exercido funções de missão em Marrocos e em Itália, onde veio a falecer. Assim, apesar dos seus sermões terem sido redigidos em Itália, a partir da segunda década do século XIII, em língua latina, refletem amplamente as tendências teológicas e a mentalidade dos círculos religiosos portugueses. Para mais informações biográficas acerca desta figura e da sua obra, recomenda-se a leitura integral de *O essencial sobre Santo António de Lisboa* (GANHO 2007) [GANHO, Maria de Lourdes - *O essencial sobre Santo António de Lisboa*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2007.].

6 OLENCHUK, Émili - *Os sermões de santo António de Lisboa de Pádua: Elementos retóricos, teológicos e contextuais*. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2015. Dissertação de mestrado, p. 51

7 CAEIRO, Francisco - *Augustinismo*. In LANCIANI, Giulia; TAVANI, Giuseppe (org.) - *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*. Lisboa: Caminho, 1993a, p. 72; SANTO AGOSTINHO - *A doutrina cristã: Manual de exegese e formação cristã*. São Paulo: Paulus, 2002.

8 GANHO, Maria de Lourdes - *O essencial sobre Santo António de Lisboa*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2007, p. 20.

1 FRANCO, Gustavo - *Doença, pecado e medicina da alma na pregação de Santo António* (c. 1195-1231). «Mirabilia», n. 30 (2020), p. 162.

2 Cf. CAEIRO, Francisco - *Franciscanos*. In LANCIANI, Giulia; TAVANI, Giuseppe (org.) - *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*. Lisboa: Caminho, 1993b, p. 281-283; HERRERO, José - *A Pregação em Portugal na Idade Média. Alguns aspectos*. «Via Spiritus», n. 9 (2002), p. 317-347; MIATELLO, André - *Quando o pregador ensina a governar: a literatura política dos frades Mendicantes nos reinos ibéricos (séc. XIII)*. «Revista Diálogos Mediterrânicos», n. 5 (2013), p. 94-117; SILVA, Paulo - *Sermões e pregação no Ocidente Medieval (séculos IV-VI): Aspectos conceituais e metodológicos*. «Territórios & Fronteiras», vol. 7, n. 1 (2014), p. 202-230; FRANCO, Gustavo - *Doença, pecado e medicina da alma na pregação de Santo António* (c. 1195-1231). «Mirabilia», n. 30 (2020), p. 159-177.

3 Cf. FERNANDES, Raul - *Retórica*. In LANCIANI, Giulia; TAVANI, Giuseppe (org.) - *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*. Lisboa: Caminho, 1993, p. 574-576; SILVA, Andréia - *Reflexões sobre a produção literária franciscana no século XIII*. «Revista do CESP», vol. 29, n. 42 (2009), p. 106-137; OLENCHUK, Émili - *Os sermões de santo António de Lisboa de Pádua: Elementos retóricos, teológicos e contextuais*. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2015. Dissertação de mestrado; OLENCHUK, Émili - *Os sermões de Santo António de Pádua: Análise de alguns elementos retóricos*. In MOTA, Márcia; PEREIRA, Raquel; REIS, Thiago dos (org.) - *Análise do Encontro Internacional e XVIII Encontro de História da Anpuh-Rio*. Rio de Janeiro: Anpuh-Rio, 2018, p. 1-9.

4 As citações dos sermões de Santo António ao longo do artigo, tanto como os excertos reproduzidos nos quadros anexos, são retiradas da edição da obra completa de Santo António traduzida pelo Frei Ary Pintarelli, em 2019 [SANTO ANTÓNIO DE LISBOA - *Sermões*, traduzido por Frei Ary Pintarelli. Rio de Janeiro: Editora Vozes,

não nos oferece uma coletânea de sermões pregados, mas predicáveis, isto é, uma coleção de modelos de sermões para o uso de pregadores menos peritos e que fariam deste manual o devido uso quando tivessem de conduzir prédicas nas principais festas do ano litúrgico⁹.

Assim, o género predical, que é, por noma, efémero e performático, transformou-se em manual didático de ampla circulação e as conceções morais, teológicas e hermenêuticas deste santo difundiram-se em todo o território cristão europeu. Logo, este estudo revela-se basilar para o conhecimento acerca dos ideais de feminilidade cristã que pautavam a existência das mulheres europeias na baixa Idade Média.

O papel das mulheres bíblicas no discurso antoniano

A exposição aos sermões de Santo António concedia aos seus contemporâneos um acesso muito amplo à quase totalidade das fontes bíblicas, que são a matriz, a motivação e a justificação de todo o seu raciocínio teológico, já que se verifica que

o Santo cita todos os Livros do Antigo Testamento e em maior número o Génesis, Job, Salmos e Isaías. Dos 150 são referidos 134 Salmos, mas a maior parte destes em mais do que um versículo pelo que as citações atingem para cima de 400. De Isaías há referências de todos os 66 capítulos, com excepção apenas do [capítulo] 39 e as citações ultrapassam as 415. Também os Livros do Novo Testamento são todos citados, exceptuando-se as epístolas a Filémon e a 2ª e 3ª de S. João. O Evangelho de S. Lucas é citado para cima de 329 vezes, seguindo-se o de S. Mateus (321), de S. João (228) e de S. Marcos (66)¹⁰.

No *corpus* investigado, esta multiplicidade de episódios provenientes das sagradas escrituras traduz-se também, como seria de esperar, numa diversidade significativa de presenças femininas originárias dos livros bíblicos.

Do ponto de vista quantitativo, 69 dos 76 sermões mencionam estas mulheres (91%), sendo Maria, mãe de Jesus, aquela que assume maior protagonismo, comparecendo em 26 dos textos estudados (34%). Em seguida, surge Maria

9 MIATELLO, André - *Quando o pregador ensina a governar: a literatura política dos frades Mendicantes nos reinos ibéricos (séc. XIII)*. «Revista Diálogos Mediterrânicos», n. 5 (2013), p. 111.

10 ANTUNES, José - *Bíblia*. In LANCIANI, Giulia; TAVANI, Giuseppe (org.) - *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*. Lisboa: Caminho, 1993, p. 87.

Madalena, seguidora de Jesus Cristo e testemunha da sua crucificação e ressurreição, presente em 11 pregações (14,5%). A terceira mulher preferida no repertório antoniano é Judite, a viúva que salvou a cidade de Betúlia do ataque dos assírios, surgindo em 10 das composições de Santo António (13%). No que diz respeito ao trabalho de apuração e apreciação das funções teológicas, retóricas e literárias da Virgem Maria neste *corpus*, Diogo Carvalho (2024), na sua dissertação de mestrado, dá conta, de maneira satisfatória, de uma “teologia poética, dentro de um conjunto de metáforas, símbolos, elementos e comparações, tornando a figura da Virgem mais perceptível para os seus frades”¹¹ e para todos aqueles que seguiam as suas pregações. Em consequência, torna-se necessário aplicar metodologias semelhantes às de Carvalho (2024) com a finalidade de alcançarmos uma compreensão comparada e integrativa de outros modelos de feminino transmitidos nos textos examinados. Tendo isto em conta, a próxima secção artigo debruçar-se-á sobre o interesse das passagens antonianas dedicadas a Maria Madalena para uma percepção holística desta conjuntura.

Neste contexto, considera-se que “apesar de estes sermões apresentarem uma forma simples, esquemática, mostram a força e a decisão na crítica das injustiças sociais, bem como singulares dotes de oratória, com símbolos e alegorias tirados da Bíblia, mas também da história natural, para exaltar a humildade e a pobreza”¹². Deste modo, no que concerne ao estilo e forma destas pregações, Émili Olenchuk¹³ informa-nos que os sermões de Santo António seguem a estrutura típica medieval, sendo constituídos por tema, prototema/proêmio, divisão, exposição e epílogo/peroração. Através da leitura dos textos, entende-se que estas partes correspondem, respetivamente, a um versículo bíblico que serve de base à pregação, a uma breve introdução que deve cativar a audiência, à apresentação da estrutura lógica do sermão, à análise aprofundada de um tema bíblico e a uma conclusão que pretende reforçar a mensagem comunicada e reiterar o versículo inicial, criando um ciclo retórico fechado. Os retratos femininos antonianos alinham-se perfeitamente com estas expectativas temáticas e formais, podendo enquadrar-se nos seguintes âmbitos interpretativos: histórico ou literal, moral ou pedagógico, alegórico ou metafórico e anagógico¹⁴, isto é,

11 CARVALHO, Diogo - “O Gloriosa Domina – Excelsa supra sidera” A figura de Nossa Senhora nos Sermões de Santo António de Lisboa. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa, 2024. Dissertação de mestrado, p. 49.

12 BREA, Mercedes - *Oratória*. In LANCIANI, Giulia; TAVANI, Giuseppe (org.) - *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*. Lisboa: Caminho, 1993, p. 490.

13 OLENCHUK, Émili - *Os sermões de santo António de Lisboa de Pádua: Elementos retóricos, teológicos e contextuais*. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2015. Dissertação de mestrado; OLENCHUK, Émili - *Os sermões de Santo António de Pádua: Análise de alguns elementos retóricos*. IN MOTA, Mária; PEREIRA, Raquel; REIS, Thiago dos (org.) - *Anais do Encontro Internacional e XVIII Encontro de História da Anpuh-Rio*. Rio de Janeiro: Anpuh-Rio, 2018, p. 1-9.

14 A discussão acerca dos quatro sentidos de interpretação bíblica é explanada, de forma geral, em: LUBAC,

conferindo especial atenção espiritual na exegese escritural às questões místicas ou relacionadas ao pós-morte.

Como resultado desta tipologia de inquirição exploratória, admite-se, a título de exemplo, que as mulheres bíblicas na obra de Santo António são dotadas de força moral, quando se mostram exemplares na oração e no jejum ou quando exercem virtudes como a humildade, a obediência e a castidade, à imagem de Nossa Senhora. No plano alegórico, somos remetidos, por exemplo, para o sermão do *II Domingo depois da Páscoa*, no qual é construído um paralelo entre “uma mulher [grávida] vestida de sol, com a lua debaixo de seus pés, e sobre sua cabeça uma coroa de doze estrelas”¹⁵ e a Igreja, pois o sol de que a mulher se veste é um paralelo com a figura de Jesus Cristo que ilumina a humanidade e a sua extraordinária fecundidade assemelha-se à eficácia do cristianismo na difusão da sua doutrina e da força do Espírito Santo. Finalmente, podem observar-se sentidos anagógicos no tratamento da figura de Raquel, que, durante o nascimento de Benjamin, “morre, porque quando a mente, pretendendo elevar-se acima de suas forças, entrevê algo da luz da divindade, toda a razão humana se extingue”¹⁶. Assim, a decadência do corpo de Raquel representa a extinção da razão e a noção de *mater dolorosa* que culmina na elevação da alma pelo calvário. Este tipo de aproveitamento das mulheres bíblicas para a edificação de modelos comportamentais na baixa Idade Média foi amplamente deliberado pelos medievalistas da *Escola dos Annales*¹⁷ que, resumidamente, defendiam que a Virgem Maria seria o arquétipo inatingível de ideal feminino, já que a dupla condição de mãe e casta a tornava simultaneamente livre de pecado e cumpridora do seu papel social reprodutivo; Eva seria a imagem da tentação e da luxúria que traz a desgraça material e espiritual à humanidade; e Madalena simbolizaria o arrependimento e a possibilidade de redenção, sendo, por isso, o modelo a ser seguido para a libertação e ascensão da alma feminina¹⁸.

Henri - *Exégese médiévale: les quatre sens de l'Écriture*. Paris, Aubier, 1959; OLENCCHUK, Émili - *Os sermões de Santo António de Lisboa de Pádua: Elementos retóricos, teológicos e contextuais*. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2015. Dissertação de mestrado, p.52; FRANCO, Gustavo - *Doença, pecado e medicina da alma na pregação de Santo António (c. 1195-1231)*. «Mirabilia», n. 30 (2020), p. 164. Todavia, o presente trabalho propõe, de modo inédito, aplicar estes modelos conceptuais às mulheres bíblicas apresentadas nos sermões de Santo António.

15 SANTO ANTÓNIO DE LISBOA - *Sermões*, traduzido por Frei Ary Pintarelli. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2019, p. 314.

16 SANTO ANTÓNIO DE LISBOA - *Sermões*, traduzido por Frei Ary Pintarelli. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2019, p. 130.

17 Fundada em 1929, no seio da academia francesa, a *Escola dos Annales* propõe-se a transcender a mentalidade positivista e a abordar “a história com um novo olhar, isto é, com uma nova representação do tempo histórico” (REIS, José Carlos - *Escola dos Annales: a inovação em história*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2000 pp.15-16), aplicando metodologias interdisciplinares que aproximaram o estudo da História do das restantes Ciências Sociais.

18 DALARUN, Jacques - *Olhares de clérigos*. In DUNY, Georges; Perrot, Michelle (dir.) - *História das mulheres*

Na secção que se segue, procuraremos aprofundar esta visão excessivamente simples, que foi amplamente disseminada no período medieval¹⁹, esclarecendo, em primeiro lugar, a origem do mito de Maria Madalena²⁰ com o intuito de identificar as particularidades da perspectiva de Santo António em relação a esta personagem e analisar de que modo ela é empregue ao serviço dos propósitos morais, teológicos e retóricos da pregação. Em resumo, é a partir do enquadramento teórico debatido ao longo dos últimos parágrafos e da noção de que a ordem social medieval era concebida de acordo com fortes vínculos hierárquicos²¹ e de negociação dialética que se clarifica o fundamento predominante da obra antoniana, ou seja, o

*percurso ascensional que Santo António propõe, é que a descoberta da Verdade, ou seja, a descoberta de Deus, é a realização plena do homem [da mulher] enquanto ser criado à imagem-de-Deus*²².

Maria Madalena – O modelo da salvação

Maria Madalena figura nos Evangelhos de São Marcos, São Mateus, São Lucas e São João como uma das discípulas de Jesus Cristo que o acompanhava e o servia com os seus bens (Lc 8, 1-2; Jo 19, 25-27)²³. O seu protagonismo exacerba-se na ocasião da morte do Messias (Mc 15, 40-41; Mt 27, 55-56), dado que, não só observou o seu sepulcro vazio (Jo 20, 1-2) como também, segundo os Evangelhos Canónicos, foi a primeira a testemunhar e a anunciar a ressurreição de Cristo (Mc 16, 9-20; Mt 28, 1-2; Jo 20, 11-18; Lc 24, 8-11). Para além destes episódios, aspetos biográficos de Madalena não são explorados nem o seu carácter é individualizado face às restantes seguidoras de Jesus,

no *Ocidente*. Porto e São Paulo: Edições Afrontamento e EBRADIL, [1991] 1993, vol II, p. 34-39.

19 HOLANDA, Sílvio - *Maria Madalena, entre a história e a ficção*. «Revista Língua & Literatura», vol. 5, n. 8 (2003), p. 13-20; BARBAS, Helena - *Madalena: História & mito*. Lisboa: Êsquilo, 2008; ALVES, Susana - *A iconografia de Santa Maria Madalena em Portugal até ao Concílio de Trento*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2012. Dissertação de mestrado; TOMMASO, Wilma - *Maria Madalena: História, tradição e lendas*. São Paulo: Paulus, 2020.

20 É amplamente documentado que Maria Madalena foi uma mulher com existência histórica e com um lugar de nascimento concreto, Magdala, em Israel. Uma distorcida leitura dos textos bíblicos levou a considerá-la como a “mulher pecadora”, transformando-se, assim, a figura histórica em mito.

21 KLAPISCH-ZUBER, Christiane - *Masculinofeminino*. IN LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (coord.) - *Dicionário Analítico do Ocidente Medieval*. Bauru/SP: EDUSC, 2002, vol. II, p. 159.

22 COSTA, Helena da - *Sentidos espirituais em Santo António: Para um estudo da espiritualidade antoniana*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2007. Dissertação de mestrado.

23 Todas as passagens bíblicas são citadas da seguinte edição/tradução: *Bíblia do Peregrino – Novo Testamento*, traduzido por José Bortolini e Ivo Storniolo. São Paulo: PAULUS, 2000.

estando apenas presente uma alusão ao momento em que Jesus expulsou sete demónios dela (Mc 16, 9-20; Lc 8, 1-2). Isto significa que as crenças ligadas à ideia de que Madalena seria amante de Jesus Cristo ou uma prostituta arrependida são efabulações de épocas posteriores que não encontram respaldo na Bíblia ou na documentação histórica²⁴. Uma mulher como esta, detentora de autodeterminação religiosa e que dispunha dos seus bens pessoais livremente, não causaria qualquer estranheza ao público medieval europeu, uma vez que a legislação especificava que as mulheres tinham o direito de herdar, doar, adquirir propriedades e decidir livremente acerca das suas possibilidades matrimoniais ou sobre o ingresso na vida religiosa conventual²⁵. Todavia, é certo que estas decisões implicariam negociações com tutores masculinos mais ou menos permissivos, demonstrando-se, desta forma, a tensão dialética que tem vindo a pautar as relações entre géneros, ao longo de toda a história da consciência humana.

É neste cenário medieval que Maria de Magdala é esvaziada do seu retrato bíblico e fundida com Maria de Betânia, a irmã de Marta e Lázaro que ungiu os pés de Jesus (Lc 10: 39) e com a pecadora anónima que, anteriormente, tinha realizado a mesma tarefa (Lc 7: 36-50). Embora a síntese de Betânia e da pecadora anónima tenha sido herdada de Santo Agostinho²⁶, Madalena só foi adicionada a esta equação pelo

Papa Gregório, o Grande, no ano de 591, a partir de uma homilia na Basilica de São Clemente em Roma, que este, (...) combinou iniciativas existentes e, devido à sua autoridade, permitiu que a Igreja Ocidental

²⁴ A noção de que Madalena seria amante de Cristo surge a partir de leituras dos evangelhos apócrifos do século II-III (Evangelho de Maria e Evangelho de Filipe). Desta forma, durante a Idade Média, Maria Madalena foi muitas vezes confundida com outras mulheres bíblicas (como a “pecadora” que unge os pés de Jesus), o que gerou a imagem de prostituta arrependida. É muito natural que Santo António rejeitasse a leitura dos apócrifos, embora estes circulassem no período em que viveu. No entanto, na *Legenda Aurea* (c. 1260), compilada por Jacopo de Voragine, Maria Madalena é apresentada como uma santa penitente e missionária. Essa obra era uma leitura habitual nos meios religiosos e laicais. Este texto mistura elementos bíblicos, tradições populares e lendas medievais, descrevendo Madalena como pecadora convertida, seguidora fiel de Cristo, pregadora na Provença e eremita nos últimos anos da sua vida. Para um aprofundamento do conhecimento acerca deste tema, sugere-se a leitura de SCHABER, Jane – *La resurrección de María Magdalena. Leyendas, apócrifos y Testamento cristiano*. Estella/Navarra - Editorial Verbo Divino, 2008 e de BERNABÉ, Carmen – *Maria Madalena. A Apóstola dos Apóstolos*. Lisboa: Paulus, 2023.

²⁵ Para o entendimento da amplitude dos direitos patrimoniais e religiosos das mulheres solteiras, casadas e viúvas dos vários estratos sociais da baixa Idade Média ibérica (e, por extensão, da Europa) recomenda-se a consulta direta de fontes primárias do direito medieval, como as *Ordenações del-rei Dom Duarte* (ALBUQUERQUE, Martim; NUNES, Eduardo (ed.) - *Ordenações del-Rei Dom Duarte*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1988), *As Siete Partidas* de Alfonso X (Real Academia de la Historia (ed.) - *Las siete partidas*. Madrid: Agencia Estatal Boletín Oficial del Estado, 2021, 3 tomos) e os forais que veiculavam a legislação local (ROLDÃO, Filipa; SERAFIM, Joana (dir.) - *iForal: Forais medievais portugueses*. Universidade de Lisboa, 2020-2025. Disponível em <<https://iforal.hypotheses.org/>>. [Consultada a 10 de novembro de 2024]).

²⁶ HASKINS, Susan - *Mary Magdalen: Myth and Metaphor*. London; Pimlico, 2005, pp. 93-94.

*aceitasse Maria Madalena como sendo [simultaneamente] a pecadora em casa de Simão, o Fariseu, Maria de Betânia, irmã de Marta e Lázaro, e a possuída por sete demónios que Jesus curou*²⁷.

Nos sermões antonianos, o autor afasta-se da conceção prévia apresentada e segue fielmente o discurso bíblico acerca de Maria Madalena nas onze pregações nas quais esta é mencionada²⁸. Deste modo, a expulsão dos sete demónios é fugazmente referida no sermão *I domingo da Quaresma – A penitência*, tanto como a comparência da discípula no instante da ressurreição do Senhor, descrita num sermão com o mesmo título. Além disso, Maria Madalena é construída como símbolo de força moral e espiritual, sendo o arrependimento perante os pecados cometidos valorizado nas composições *Oitava da Páscoa, Festa de Pentecostes e Epifania do Senhor*. No que diz respeito ao âmbito discursivo anagógico, estas passagens são particularmente ricas, pois implicitamente vinculam a dor sincera da contrição à salvação da alma desta mulher e à sua imortalização espiritual. Um outro aspeto de relevo que demonstra o alinhamento de Santo António de Lisboa com os Evangelhos Canónicos é o facto de que a natureza dos pecados de Maria Madalena nunca é exposta, relegando o plano da interpretação para a sua audiência que, sendo humana e, por isso, necessariamente pecadora, se podia facilmente identificar com o arco redentor vivido por esta personagem. Contudo, a exploração deste conjunto de texto permite-nos constatar que uma das principais atribuições retóricas de Madalena é contribuir para a edificação de um retrato auspicioso de Jesus Cristo, caracterizando-o como uma entidade dotada de benevolência, compaixão e modéstia extraordinárias. Por essa razão, é reiterado nos sermões *VIII domingo depois do Pentecostes, XIII domingo depois do Pentecostes, Festa de São João Evangelista e Natividade de São João Batista* que “quanta benignidade teve [Jesus Cristo] no coração a ponto de querer falar a sós com a samaritana e de permitir que a Madalena o tocasse”²⁹. A isto soma-se o destaque que Santo António confere, nestes mesmos sermões, ao momento em que Maria Madalena se sentou “junto aos pés do Senhor e começou a lavá-los com suas lágrimas”³⁰,

²⁷ ALVES, Susana - *A iconografia de Santa Maria Madalena em Portugal até ao Concílio de Trento*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2012. Dissertação de mestrado, p. 15.

²⁸ Como explicitado na *Introdução* deste artigo, a totalidade dos excertos do corpus que tratam de Maria Madalena podem ser consultados no *Anexo II* deste trabalho. A decisão de separar esta listagem do corpo do texto tem como objetivo agilizar a leitura sinótica das passagens em causa e facilitar o acompanhamento da argumentação desenvolvida ao longo do trabalho.

²⁹ SANTO ANTÓNIO DE LISBOA - *Sermões*, traduzido por Frei Ary Pintarelli. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2019, p. 646.

³⁰ SANTO ANTÓNIO DE LISBOA - *Sermões*, traduzido por Frei Ary Pintarelli. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2019, p. 1447.

provando a distância espiritual entre estas duas personagens, uma vez que a humilde e devota pecadora, que sofre pesadamente assumindo a culpa pelos seus erros, apenas consegue alcançar os pés do Senhor, nunca sendo referenciado o toque em outros elementos do seu corpo como os membros superiores ou a cabeça, considerados mais puros. Por fim, a composição deste retrato de clemência e benignidade culmina na *Festa dos Santos Apóstolos Pedro e Paulo*, na qual o pregador recorda o versículo bíblico em que Cristo perdoa Madalena (“*Teus pecados estão perdoados*” [Lc 5,23]).

A brevidade e simplicidade de todos estes trechos, dificulta a resposta à questão de partida sobre o papel de Maria Madalena, enquanto arquétipo comportamental para as mulheres europeias da baixa Idade Média. Através da consulta do sermão *Páscoa do senhor*, será possível aproximarmo-nos desta problemática, visto que a personagem estudada é o tema central da primeira parte do discurso do Santo. Na primeira divisão deste texto, é abordada a humildade de Maria Madalena como a sua principal virtude³¹, aproximando-a até de Nossa Senhora. De modo a exemplificar esta atitude, o pregador aponta que “*Maria conservava-se na parte de fora do sepulcro, porque o humilde é assíduo no pensamento de sua morte, para que, quando ela vier, o encontre vigilante* (cf. Lc 12,37). E como se conservava no sepulcro? Fora, chorando”³². Nesta secção é ainda relatado que, “*Maria Madalena, Maria, mãe de Tiago e Salomé compraram os aromas para irem embalsamar o corpo de Jesus*”³³, manifestando uma profunda devoção ao Messias que nem a morte do mesmo abalou. Em síntese, Maria Madalena é padrão exemplar de humildade, devoção, capacidade de arrependimento e força espiritual de superação dos próprios pecados. Tendo todas estas virtudes de Madalena em consideração, o sermão conclui com a ideia de que, na ressurreição, Jesus “*apareceu a Maria Madalena. De facto, à alma penitente aparece a graça de Deus, antes que aos outros*”³⁴, podendo esta ser uma forma de Santo António lembrar o seu público da importância da Páscoa como a celebração da ressurreição de Cristo e da possibilidade do renascimento da humanidade através da fé. Tal como Madalena tinha sido perdoada, apesar da gravidade das suas falhas, também os que testemunhavam esta pregação podiam aspirar à expiação das suas culpas mediante sincero arrependimento.

31 SANTO ANTÓNIO DE LISBOA - *Sermões*, traduzido por Frei Ary Pintarelli. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2019, p. 244.

32 SANTO ANTÓNIO DE LISBOA - *Sermões*, traduzido por Frei Ary Pintarelli. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2019, p. 244.

33 SANTO ANTÓNIO DE LISBOA - *Sermões*, traduzido por Frei Ary Pintarelli. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2019, p. 248.

34 SANTO ANTÓNIO DE LISBOA - *Sermões*, traduzido por Frei Ary Pintarelli. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2019, p. 256.

Logo, ao retomarmos as seguintes inquirições populares:

*essa pecadora pública não fora distinguida pelo Cristo por sua capacidade de amar, que lhe valera ser a primeira testemunha da sua Ressurreição? E não se dizia, em sua legenda, que, como os Apóstolos, ela tinha anunciado a fé cristã aos habitantes de Marselha, antes de terminar seus dias como eremita na gruta de Sainte-Baume?*³⁵,

podemos concluir que, na visão de Santo António transmitida pela sua obra predical, Madalena é a prova cabal de que a integridade física tinha menos importância, na perspectiva da santificação cristã, do que a virgindade espiritual reconquistada pelas lágrimas derramadas durante a prática da autopenitência e da autorresponsabilização pelos pecados cometidos antes de se tornar seguidora de Cristo. Conclui-se, assim, que, no contexto estudado, a função retórica fundamental desta mulher é fornecer aos fiéis, em especial às mulheres que buscam a Virtude religiosa, um caminho traçado pela devoção inabalável, pela completa humildade e pelo arrependimento incondicional que leva à salvação incondicional da alma. Assim se clarificam as razões pelas quais esta personagem vai assumindo um enorme protagonismo positivo na liturgia cristã e na mitologia secular³⁶, no decorrer dos séculos seguintes, oferecendo um arquétipo alternativo ao da Virgem Maria que, não obstante fosse “o modelo feminino excelso (...) [qu]e reflete o que a Igreja almejava para as mulheres terrenas – Pureza e Castidade”³⁷, seria um arquétipo inatingível para a população feminina medieval europeia.

Conclusão

Em suma, a presente investigação oferece um conjunto de argumentos prospetivos para o entendimento dos sermões franciscanos enquanto fontes relevantes para o estudo da organização social medieval europeia e da teologia vigente no período em causa. Desta forma, não apenas se apontam os contornos da herança retórica greco-latina para a construção destes discursos eclesiásticos, mas também se promove uma análise crítica acerca do modo como estes sermões

35 VAUCHEZ, André - *A espiritualidade na Idade Média Ocidental (séculos VIII a XIII)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995, p. 150.

36 HOLANDA, Sílvio - *Maria Madalena, entre a história e a ficção*. «Revista Língua & Literatura», vol. 5, n. 8 (2003), p. 13-20; BARBAS, Helena - *Madalena: História & mito*. Lisboa: Êsquilo, 2008; ALVES, Susana - *A iconografia de Santa Maria Madalena em Portugal até ao Concílio de Trento*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2012. Dissertação de mestrado.

37 TRIGATTI, Helena - *As mulheres à margem do Direito medieval – transgressoras, infratoras e pecadoras*. Universidade de Évora, 2019, p. 82.

moldaram as concepções e representações do género feminino e contribuíram para o estabelecimento do papel social e espiritual das mulheres na baixa Idade Média. Ao analisarmos a figura de Maria Madalena, bem como a de outras mulheres bíblicas, verificámos que Santo António de Lisboa, ainda que fosse sucessor de uma tradição exegética marcada por fusões simbólicas herméticas e interpretações moralizantes que “faziam pesar sobre ela [a mulher] o papel essencial desempenhado por Eva na falta original e a fraqueza intelectual e moral que lhes atribuíam toda uma tradição literária de origem antiga, na qual os autores medievais insistiram”³⁸, se distancia destas ideias e opta por se alinhar estreitamente com imagens bíblicas femininas de humildade, arrependimento e devoção.

Por sua vez, ao operar a valorização de Maria Madalena enquanto expressão de um percurso de ascensão espiritual desejável para todas as mulheres, o santo franciscano reafirma a ideia de que a graça divina se manifesta preferencialmente na alma penitente e perseverante, transformando a pecadora arrependida num modelo anagógico, edificante e acessível de salvação cristã. Este processo de legitimação decorre por meio de estratégias retóricas marcadas por citações bíblicas extensivas, recursos alegóricos e estruturas discursivas sinóticas que reforçam a posição da Igreja Católica medieval enquanto “poder do justo, exercido pelo bem do dominado e não no interesse pessoal do dominante”³⁹.

Finalmente, realça-se a necessidade de alargar o presente estudo às restantes personagens femininas dos sermões antonianos (por exemplo, Judite, Rute e Raquel) e, posteriormente, à obra de outros pregadores, como São Domingos de Gusmão (1170-1221) ou Frei Paio de Coimbra (c. 1195-1249), com o objetivo de alcançarmos uma ponderação holística e multifacetada acerca da problemática em discussão que tenha em atenção as diferentes etapas do processo predicativo: a produção, a transmissão textual e a receção junto do público-alvo. Isto deve-se ao facto de que, ao longo dos séculos, os textos e contextos bíblicos sofreram alterações derivadas do ambiente e conjuntura de divulgação e apreensão secular, dado que

*o dinamismo do binómio contexto-texto não se estabelece somente no momento da composição textual, nem se limita à relação autor-contexto, mas também aos receptores e aos múltiplos processos de transmissão/interdição*⁴⁰.

38 VAUCHEZ, André. *A espiritualidade na Idade Média Ocidental (séculos VIII a XIII)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995, p. 149.

39 KLAPISCH-ZUBER, Christiane - *Masculinofeminino*. IN LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (coord.) - *Dicionário Analítico do Ocidente Medieval*. Bauru/SP: EDUSC, 2002, vol. II, p. 165.

40 SILVA, Andréia - *Reflexões sobre a produção literária franciscana no século XIII*. «Revista do CESP», vol. 29, n. 42 (2009), p. 108.

Anexo I

As mulheres bíblicas nos sermões de Santo António de Lisboa

Título do sermão	Título do Exórdio ⁴¹	Presença feminina
Domingo da Septuagésima	<i>Sermão para a formação do coração do pecador</i>	Dina
Domingo da Sexagésima	<i>Sermão aos pregadores</i>	Adultério; Viúva
Domingo da quinquagésima	<i>Sermão aos pregadores</i>	Rute
Início do jejum (Quarta-feira de Cinzas)	<i>Jesus disse a seus discípulos: Quando jejuais não vos mostreis tristes como os hipócritas que desfiguram o rosto para mostrar aos homens que jejuam..., unge antes a cabeça e lava o rosto etc. (cf. Mt 6,16-17). Quando deres esmola, não faças tocar a trombeta diante de ti, como fazem os hipócritas..., não saiba a tua esquerda o que faz a tua direita etc. (cf. Mt 6,2-3).</i>	Ester
I domingo da Quaresma (1)	<i>O Deserto de Engadi</i>	Maceda; Virgindade
I domingo da Quaresma (2) – A penitência	<i>Sermão aos claustrais; ou seja, sermão sobre a alma penitente</i>	Adultério; Maceda; Madalena;
II domingo da Quaresma (1)	<i>Sermão aos pregadores</i>	Raquel; Matrimónio
II domingo da Quaresma (2)	<i>Sermão aos pregadores</i>	Adultério; Bersabeia; Dina; Lia; Virgindade
III domingo da Quaresma	<i>Utilidade da pregação</i>	Adultério; Sabá; Virgem Maria; Virgindade
IV domingo da Quaresma	<i>Sermão ao pregador</i>	Raquel; Matrimónio
V domingo da Quaresma	<i>Sermão aos pregadores ou aos prelados</i>	Sabá; Viúva
Domingo de Ramos	<i>Sermão sobre a paixão de Cristo</i>	Betânia; Sabá; Virgem Maria
A Ceia do Senhor (Quinta-feira Santa)	<i>A ceia do Senhor, comparada à ceia de Abraão</i>	Virgem Maria
Páscoa do Senhor	<i>Sermão ao pregador</i>	Bersabeia; Betânia; Raquel; Madalena; Virgem Maria

41 Entende-se que, neste contexto, o Exórdio funciona como uma síntese do principal tema tratado ao longo do sermão.

A ressurreição do Senhor	<i>Na ressurreição a humanidade de Cristo floresceu como a vara de Aarão</i>	Madalena; Virgem Maria; Viúva
Oitava da Páscoa	<i>O pregador e a quem deve pregar</i>	Agripa; Berenice; Madalena
II domingo depois da Páscoa	<i>Sermão ao pregador</i>	Abigail; Rute
III domingo depois da Páscoa	<i>Sermão aos ouvintes da palavra de Deus</i>	Adultério
IV domingo depois da Páscoa	<i>De que modo o prelado deve trabalhar no campo dos fiéis</i>	Adultério
V domingo depois da Páscoa	<i>Sermão sobre a unção da Graça</i>	Virgem Maria; Virgindade; Viúva
VI domingo depois da Páscoa	<i>A ressurreição da alma e do corpo</i>	Adultério; Raquel
Ladainhas ou rogações	<i>O pedido do pão</i>	Bersabeia; Virgindade
Ascensão do Senhor	<i>Naquele tempo, “Enquanto os Onze estavam à mesa, apareceu-lhes Jesus” (Mc 16,14). Nesse trecho do evangelho, deve-se considerar três fatos: a última aparição de Cristo, o envio dos apóstolos para a pregação, e a ascensão de Cristo ao céu.</i>	Betânia; Lia; Raquel
Domingo de Pentecostes	<i>O Espírito Santo e a propriedade do crisólito</i>	Virgem Maria
Festa de Pentecostes	<i>O Espírito Santo consolador</i>	Ester; Madalena
I domingo depois de Pentecostes	<i>Sermão ao prelado e ao pregador da Igreja</i>	Abigail; Ana e Fenena; Viúva
II domingo depois de Pentecostes	<i>O combate entre os demónios e os justos</i>	Matrimónio; Pitonisa
III domingo depois de Pentecostes	<i>Sermão sobre o pregador ou sobre o prelado da Igreja</i>	Débora; Bersabeia; Virgem Maria; Viúva
IV domingo depois de Pentecostes	<i>Sermão sobre o pregador ou sobre o prelado da Igreja</i>	Não se aplica
V domingo depois de Pentecostes	<i>Sermão sobre os prelados e sobre os pregadores da Igreja</i>	Virgem Maria
VI domingo depois de Pentecostes	<i>Sermão sobre os prelados e os pregadores da Igreja</i>	Não se aplica

VII domingo depois de Pentecostes	<i>Infusão da Graça no coração do pregador</i>	Viúva
VIII domingo depois de Pentecostes	<i>A morada que a alma fiel deve preparar para Cristo Jesus</i>	Madalena
IX domingo depois de Pentecostes	<i>A ciência e a vida do prelado ou do pregador</i>	Adultério; Judite; Virgem Maria
X domingo depois de Pentecostes	<i>Sermão para a natividade e a paixão do Senhor</i>	Judite; Sabá; Sereias; Viúva
XI domingo depois de Pentecostes	<i>Sermão sobre a natividade do Senhor</i>	Não se aplica
XII domingo depois de Pentecostes	<i>O pregador e o prelado da Igreja</i>	Rute; Virgem Maria; Virgindade
XIII domingo depois de Pentecostes	<i>Utilidade da pregação</i>	Madalena; Viúva
XIV domingo depois de Pentecostes	<i>A infusão da Graça</i>	Débora; Ester; Judite; Viúva
XV domingo depois de Pentecostes	<i>A paixão de Cristo e a formação de nossa vida</i>	Não se aplica
XVI domingo depois de Pentecostes	<i>A alma penitente</i>	Ester; Judite; Viúva
XVII domingo depois de Pentecostes	<i>O pregador e suas armas</i>	Não se aplica
XVIII domingo depois de Pentecostes	<i>As quatro estações do ano e as propriedades da terra e do fogo</i>	Adultério; Sabá
XIX domingo depois de Pentecostes	<i>A Graça espiritual do pregador e sua santa conduta</i>	Adultério; Judite
XX domingo depois de Pentecostes	<i>O triplice templo e seu candelabro</i>	Judite; Virgem Maria; Virgindade
XXI domingo depois de Pentecostes	<i>A mortificação dos desejos carnis e a confissão</i>	Judite
XXII domingo depois de Pentecostes	<i>O penitente e o religioso em geral: a contrição e a confissão</i>	Raquel; Virgem Maria; Viúva
XXIII domingo depois de Pentecostes	<i>O pregador e as três circunstâncias em que se toca a trombeta</i>	Adultério
XXIV domingo depois de Pentecostes	<i>Criação dos anjos e das almas: a pregação e a fé</i>	Não se aplica

I domingo do Advento	<i>Sermão aos penitentes ou aos religiosos e sermão sobre a confissão</i>	Rute; Virgem Maria
II domingo do Advento	<i>Sermão para o início do jejum</i>	Rute
III domingo do Advento	<i>Sermão aos penitentes</i>	Viúva
IV domingo do Advento	<i>Aos pregadores ou aos prelados da Igreja</i>	Pitonisa; Viúva
Natal do Senhor	<i>Naquele tempo, “Saiu um edito de César Augusto, para que se fizesse o recenseamento de todo o mundo” (Lc 2,1). Neste evangelho devem ser considerados três eventos: o recenseamento do mundo, o nascimento do Salvador e o anúncio do anjo aos pastores.</i>	Virgem Maria; Viúva
Festa de Santo Estêvão protomártir	<i>Naquele tempo, “Jesus dizia à multidão dos judeus: Eis que eu vos envio profetas” etc. (Mt 23,1.34). Neste trecho do evangelho devem ser considerados dois fatos: a perseguição dos justos e Cristo que se compara à galinha.</i>	Não se aplica
Festa de São João Evangelista	<i>Naquele tempo, Jesus disse a Pedro: “Segue-me” etc. (Jo 21,19). Neste evangelho são propostos dois assuntos: a imitação de Cristo e o amor de Cristo por seu fiel discípulo.</i>	Bersabeia; Madalena; Virgindade
Festa dos Santos Inocentes	<i>Naquele tempo, “Um anjo do Senhor apareceu em sonho a José e lhe disse: Levanta-te, toma contigo o menino e sua mãe e foge para o Egito” (Mt 2,13). Neste evangelho devem ser considerados dois fatos: a fuga do Senhor para o Egito e a matança das crianças inocentes.</i>	Raquel; Virgindade
I domingo depois do Natal	<i>A Graça e a Glória de Jesus Cristo</i>	Virgem Maria

Circuncisão do Senhor	<i>Naquele tempo, “Depois que se completaram os oito dias prescritos para a circuncisão do menino...” (Lc 2,21). Neste evangelho, consideraremos dois acontecimentos: a circuncisão de Cristo e a imposição do nome.</i>	Judite; Raquel; Virgem Maria
II domingo depois do Natal	<i>Sermão aos penitentes pela Quaresma</i>	Virgem Maria
Epifania do Senhor	<i>“Tendo nascido Jesus em Belém de Judá” etc. (Mt 2,1). Neste trecho evangélico consideraremos três acontecimentos: o aparecimento da estrela, a perturbação de Herodes, a oferta dos três magos.</i>	Madalena; Virgem Maria
I domingo depois da oitava da epifania	<i>Sermão aos pregadores</i>	Rute; Virgindade; Viúva
II domingo depois da oitava da epifania	<i>Sermão contra os ricos e os sábios deste mundo</i>	Lia
III domingo depois da oitava da epifania	<i>Sermão sobre o pregador e sobre a sociedade dos pecadores</i>	Rute
Natividade da Bem-aventurada Virgem Maria	<i>A gloriosa Virgem Maria foi “como a estrela da manhã em meio à névoa” (Eclo 50,6).</i>	Virgem Maria
Anunciação da Bem-aventurada Virgem Maria (1)	<i>“Como sol brilhante e como arco-íris que reluz entre as nuvens de glória” etc. (Eclo 50,7-8).</i>	Virgem Maria; Virgindade
Purificação da Bem-aventurada Virgem Maria (1)	<i>“Como o incenso que exala fragrância nos dias do verão; como o fogo refulgente e o incenso que queima no fogo” (Eclo 50,8-9).</i>	Virgem Maria; Virgindade
Assunção da Bem-aventurada Virgem Maria	<i>“Como um vaso de ouro maciço, ornado de toda a espécie de pedras preciosas; como a oliveira que brota e como o cipreste que se eleva para o alto” (Eclo 50,10-11).</i>	Ester; Virgem Maria; Virgindade

Purificação da Bem-aventurada Virgem Maria (2)	<i>“Depois que se completaram os dias da purificação de Maria, segundo a lei de Moisés, levaram o menino a Jerusalém para apresentá-lo ao Senhor...” (Lc 2,22). Neste evangelho consideramos três eventos: a apresentação de Jesus no templo, a realização das esperanças do justo Simeão e sua bênção profética.</i>	Virgem Maria; Virgindade
Anunciação da Bem-aventurada Virgem Maria (2)	<i>Naquele tempo, “O Anjo Gabriel foi enviado por Deus...” (Lc 1,26). Neste trecho evangélico consideramos três momentos: o envio de Gabriel à Virgem, o anúncio da concepção do Senhor e a intervenção do Espírito Santo.</i>	Ester; Judite; Virgem Maria; Virgindade
Conversão de São Paulo	<i>Naquele tempo, Simão Pedro disse a Jesus: “Eis que nós abandonamos tudo e te seguimos” (Mt 19,27). Neste evangelho devem ser considerados dois fatos: a excelsa dignidade dos apóstolos no juízo final e a recompensa daqueles que abandonam as coisas transitórias.</i>	Dina; Judite; Virgindade
Cátedra de São Pedro	<i>Naquele tempo, “Jesus chegou para a região de Cesareia de Filipe” (Mt 16,13). Neste evangelho devem ser considerados três momentos: a interrogação de Jesus Cristo, a profissão de fé de Pedro e a concessão do poder de ligar e de desligar.</i>	Não se aplica

Festa dos Santos Apóstolos Filipe e Tiago	<i>Naquele tempo, disse Jesus a seus discípulos: “Não se perturbe o vosso coração” (Jo 14,1). Neste evangelho são dignos de particular consideração, entre outros, três assuntos: a eternidade da morada celeste, a verdade da fé e a igualdade entre o Pai e o Filho.</i>	Raquel
Invenção da Santa Cruz	<i>Naquele tempo, “havia entre os fariseus um homem chamado Nicodemos” (Jo 3,1). Neste evangelho devemos considerar três momentos: a regeneração do batismo, a ascensão de Cristo e sua paixão.</i>	Sabá; Viúva
Natividade de São João Batista	<i>“Cumpriu-se para Isabel o tempo de dar à luz e deu à luz um filho” (Lc 1,57). Neste evangelho devemos considerar dois eventos: o nascimento do precursor e a imposição do nome.</i>	Madalena; Rute; Virgem Maria
Festa dos Santos Apóstolos Pedro e Paulo	<i>Naquele tempo, “O Senhor disse a Simão Pedro: Simão, filho de João, amas-me mais do que estes?” (Jo 21,15). Neste evangelho devem ser considerados três fatos: a tríplice declaração de amor ao Senhor do Apóstolo Pedro, a tríplice recomendação que lhe é feita de sua Igreja e o martírio de Pedro.</i>	Madalena

Anexo II

Maria Madalena nos sermões de Santo António de Lisboa

Título do sermão	Excerto sobre Maria Madalena
I domingo da Quaresma (2) – A penitência	- “Por isso, diz-se que o Senhor expulsou da Madalena sete demônios, isto é, todos os vícios. Portanto, com os setenta anos e os sete animais entendemos todos os vícios” (p. 108)
Páscoa do Senhor	- “Naquele tempo, Maria Madalena, Maria, mãe de Tiago e Salomé compraram os aromas para irem embalsamar Jesus etc. (Mc 16,1)” (p. 242) - “O farmacêutico deve fazer os unguentos com estas duas substâncias para poder ungi, junto com as três mulheres, os membros de Cristo, isto é, os fiéis da Igreja. Com efeito, lemos no evangelho de hoje: Maria Madalena, Maria, mãe de Tiago e Salomé compraram os aromas para ungi o corpo de Jesus” (p. 243) - “Observa que neste evangelho são postos em evidência quatro fatos. Primeiro, a devoção das piedosas mulheres e a compra dos aromas, quando se diz: Maria Madalena etc. compraram os aromas” (p. 243) - “Maria Madalena, Maria, mãe de Tiago e Salomé compraram os aromas. Nestas três mulheres são indicadas três virtudes de nossa alma, isto é, a humildade da mente, o desprezo do mundo, a jucundidade da paz” (p. 243) - “Na Madalena, assim chamada pela aldeia de Magdala, que se interpreta torre, é indicada a humildade da mente” (p. 243) - “Maria Madalena é a humildade da mente, que, enquanto considera a si mesma um nada, lança-se para o alto como uma torre. Por isso, diz Tiago: O irmão humilde glorie-se de sua exaltação (Tg 1,9), porque de onde vier a humilhação, dali vem também a exaltação” (p. 244) - “Da Madalena diz João: Maria conservava-se na parte de fora do sepulcro, chorando. Enquanto chorava, inclinou-se e olhou para dentro do sepulcro, e viu dois anjos vestidos de branco sentados no lugar onde fora posto o corpo de Jesus, um à cabeceira e outro aos pés (Jo 20,11-12)” (p. 244.

Título do sermão	Excerto sobre Maria Madalena
Páscoa do Senhor	- “Quem meditar atentamente sobre sua entrada e sobre sua saída desta vida, sairia logo de Sodoma, isto é, do fedor do mundo e do pecado e salvaria sua alma; não se voltaria para trás, isto é, não retornaria aos pecados passados; e não pararia em lugar algum ao redor: detém-se ao redor aquele que depois de ter abandonado o pecado não cuida de fugir também das ocasiões e das fantasias do pecado; mas salvar-se-ia sobre o monte, isto é, numa vida perfeita. Eis, pois, que justamente na Madalena é indicada a humildade.” (p. 245) - “Felizmente, a Madalena é acompanhada por Maria, mãe de Tiago, cujo nome se interpreta ‘suplantadora’” (p. 245) - “Dessa passagem disse o Filósofo: O mundo é como uma ponte: passa-se por cima sem parar. E um outro: o mundo é uma ponte insegura, o seu ingresso é o seio da mãe e sua saída será a morte. Ótima coisa é, pois, edificar a torre da humildade com Maria Madalena, e suplantar, isto é, desprezar o mundo, junto com Maria, mãe de Tiago” (p. 248) - “Portanto, “Maria Madalena, Maria, mãe de Tiago e Salomé compraram os aromas para irem embalsamar o corpo de Jesus” (p. 248) - “Nesta abelha que desperta as outras que estão dormindo, eu vejo representada a Bem-aventurada Madalena, que, por arder em grande amor, solicitava vivamente que as outras preparassem os unguentos” (p. 249) - “Maria Madalena, Maria, mãe de Tiago e Salomé compraram os aromas para irem embalsamar o corpo de Jesus. E de manhã cedo, no primeiro dia após o sábado, chegaram ao sepulcro quando o sol já havia nascido (Mc 16,1-2)” (p. 251) - “Mateus escreve assim: Passado o sábado, ao amanhecer do primeiro dia da semana, Maria Madalena e a outra Maria foram visitar o sepulcro (Mt 28,1). E Lucas: No primeiro dia da semana, foram muito cedo ao sepulcro, levando os aromas que tinham preparado (Lc 24,1). E João: No primeiro dia da semana, Maria Madalena foi ao sepulcro, de manhã, quando ainda era escuro (Jo 20,1)” (p. 251)

Título do sermão	Excerto sobre Maria Madalena
Páscoa do Senhor	- “Lemos no evangelho que o Senhor, depois da ressurreição, apareceu a seus discípulos bem dez vezes, das quais as primeiras cinco no próprio dia da ressurreição. A primeira vez apareceu a Maria Madalena, a segunda, às mulheres que voltavam do sepulcro, a terceira, a Pedro, segundo o que afirma Lucas” (p. 255) - “Apareceu a Maria Madalena. De fato, à alma penitente aparece a graça de Deus, antes que aos outros.” (p. 256)
A ressurreição do Senhor	- “Observa que hoje o Senhor apareceu cinco vezes: primeiro a Maria Madalena (Mt 16,9; cf. Jo 20,14-18), depois, de novo a ela enquanto estava junto com outros, quando corria para dar a notícia aos discípulos (cf. Mt 28,9)” (p. 265)
Oitava da Páscoa	- “Vejam, pois, de que modo o sacerdote perdoa os pecados e absolve o pecador. Alguém peca mortalmente: imediatamente torna-se digno da geena, amarrado com a corrente da morte eterna. Mas depois se arrepende e, verdadeiramente contrito, promete confessar-se. Logo o Senhor o liberta da culpa e da morte eterna, que, por força da contrição, transforma-se na pena do purgatório. E a contrição poderia ser tão grande como na Madalena e no bom ladrão, que, se aquele pecador morresse, voaria imediatamente para o céu” (p. 283)
Festa de Pentecostes	- “Diz o provérbio: Derrama lágrimas quentes quem chora do fundo do coração. Já que no coração da Madalena era grande o fogo do amor, ela derramou lágrimas ardentes: Começou a banhar seus pés com lágrimas (Lc 7,38). Na verdade, suas lágrimas foram um impetuoso rio de fogo, porque destruíram todos os seus pecados” (p. 462)
VIII domingo depois do Pentecostes	- “O oitavo grau consiste em considerar de quanta misericórdia e de quanta benevolência Jesus usou com os pecadores, que atraía a si com a doçura de sua pregação, e com os quais também tomava o alimento para chamá-los à penitência; e quanta compaixão provou aquele que chorou amargamente sobre a cidade na qual devia ser crucificado, e sobre Lázaro que depois ressuscitaria; e quanta benignidade teve no coração a ponto de querer falar a sós com a samaritana e de permitir que a Madalena o tocasse” (p. 646)

Título do sermão	Excerto sobre Maria Madalena
XIII domingo depois do Pentecostes	- “E considera que como o coração tende um pouco para o mamilo esquerdo, assim a compaixão e a devoção do coração devem se voltar para a amargura da paixão do Senhor. Por isso, a Madalena derramou suas lágrimas e seu perfume primeiramente sobre os pés do Senhor, nos quais é simbolizada a sua paixão. Chora sobre os pés do Senhor aquele que toma parte na dor de quem sofre; unge-os aquele que dá graças pelo dom da paixão” (p. 773)
Festa de São João Evangelista	- “E também na asa da confissão há quatro grandes penas. A primeira é humilhar-se com a mente e com o corpo diante do sacerdote. Maria [Madalena], diz o evangelho, estava sentada aos pés do Senhor (cf. Lc 10,39); e Isaías: Desce, senta-te no pó, ó virgem filha da Babilônia; senta-te por terra (Is 47,1). Desce com a humildade da mente, senta-te aos pés ou na terra com a humilhação do corpo” (p. 1163-1164)
Epifania do Senhor	- “Depõe os vestidos da glória e veste as vestes da penitência e, em lugar dos perfumes dos vários prazeres, espalha sobre a cabeça, isto é, a mente, a cinza de sua fragilidade e a imundície da própria iniquidade; insiste nos jejuns e reflete com angústia em todos os lugares nos quais antes se divertia. Isso é o que diz Gregório da Madalena: Quantos haviam sido os prazeres que experimentou em si mesma, tantos foram os sacrifícios (as expiações) que se impôs” (p. 1238-1239)
Natividade de São João Batista	- “No vento favorável é simbolizada a humildade, e no vento contrário, a soberba. O vento era-lhes contrário, e, portanto, tinham muita dificuldade em remar (cf. Mc 6,48). O vento favorável é chamado em latim secundus, e soa quase como secus pedes, junto aos pés. Maria [Madalena], a humilde penitente, pôs-se por trás, junto aos pés do Senhor e começou a lavá-los com suas lágrimas (cf. Lc 7,38). Ou também secundus, favorável, vem de seguir, porque o penitente toma a sua cruz e segue o Crucificado” (p. 1447-1448)
Festa dos Santos Apóstolos Pedro e Paulo	- “O onagro é o espírito do penitente que, como se diz nos Provérbios, Considerou um campo e o comprou (Pr 31,16). O campo é a pátria celeste, onde sempre se trabalha, porque lá incessantemente louva-se a Deus: Louvar-te-ão nos séculos dos séculos (Sl 83,5). O justo considera esse campo na contemplação de sua mente, compra-o com as obras da penitência, e, por isso, é chamado asno do campo. E o Senhor o deixa andar livre quando lhe diz, como a Madalena: Teus pecados estão perdoados (Lc 5,23)” (p. 1466)

Artigo recebido em 10/10/2025

Artigo aceite para publicação em 30/11/2025

IDOLATRIA, LIBERDADE CÍVICA E CONSCIÊNCIA MORAL: INTERROGAÇÕES CRÍTICAS EM TORNO DO CONCEITO CARLYLEANO DE HEROÍSMO

JORGE BASTOS DA SILVA

UNIVERSIDADE DO PORTO / CETAPS

jorgebastosdasilva@gmail.com

<https://doi.org/10.21747/0873-1233/spi32v2>

RESUMO: Em *On Heroes, Hero-Worship, & the Heroic in History* (1841), Thomas Carlyle faz a apologia de indivíduos de excepção, pináculos de energia no corpo da sociedade e da História, que esmagam os homens comuns e escapam aos critérios da consciência. Definindo seis tipos de heróis, propugna uma demoralização das relações políticas, em teses cujo efeito de choque é denotado pela sua recepção coeva. William Thompson, por exemplo, sentença que *On Heroes* não é um livro cristão. Com efeito, Carlyle oferece uma axiologia na qual o discurso do dever se funde num discurso do poder, sob um princípio simples: uns fazem e lideram, outros aderem e veneram, sem liberdade de escolha. Na sua teoria dos heróis, estes têm a sua própria justificação num privilégio de autotelia, sem as grilhetas da questionação moral. Cabe-lhes serem fiéis a si mesmos, constituindo o seu próprio absoluto.

PALAVRAS-CHAVE: Carlyle; heroísmo; História; liberdade; consciência.

ABSTRACT: In *On Heroes, Hero-Worship, & the Heroic in History* (1841), Thomas Carlyle produces an apology for exceptional individuals, pinnacles of energy in society and history, who crush ordinary people and elude the criteria of conscience. As he defines six types of heroism, Carlyle propounds a demoralization of political relationships, in theses that outrage contemporaneous readers as shown by reviews. William Thompson, for instance, ruled that *On Heroes* is not a Christian book. Indeed, Carlyle offers an axiology in which the discourse of duty is merged with the discourse of power under a simple principle: some individuals are meant to do and lead, others to accept and worship, without freedom of choice. In his theory of the heroes, these are justified under a privilege of self-determination, exempt from the chains of moral questioning. It is their task to be true to themselves, making up their own absolute.

KEYWORDS: Carlyle; heroism; history; freedom; conscience.

* * *

1. Ao longo dos períodos moderno e contemporâneo, uma das traves-mestras

do pensamento político britânico – que aqui nos dispensamos de confrontar com outros, por falta de oportunidade de efectuar cabalmente o exercício da comparação e da genealogia intelectual – tem residido no cruzamento da reflexão ética com a teoria do Estado, da liberdade e da intervenção cívicas, da natureza e dos fundamentos das relações sociais, e da própria condição da Humanidade, sendo esta última, em geral, enquadrada numa mundividência religiosa de contornos marcadamente judaico-cristãos. A aliança da política à moral detecta-se, por exemplo, em termos conservadores no argumentário do rei Jaime I de Inglaterra (Jaime VI da Escócia), que, em *The Trew Law of Free Monarchies*, de 1598, retrata a missão do monarca como

*to maintaine concord, wealth, and ciuilitie among [his people], as a louing Father, and careful watchman, caring for them more then for himselfe, knowing himselfe to be ordained for them, and they not for him; and therefore countable to that great God, who placed him as his lieutenant ouer them, vpon the perill of his soule to procure the weal of both soules and bodies, as farre as in him lieth, of all them that are committed to his charge.*¹

Segundo o rei Stuart, o problema dual da calibração do bom governo e da responsabilização daquele que o protagoniza situa-se no plano da consciência do monarca, não na esfera da legalidade, da juridicidade ou sequer da obrigatoriedade da consulta aos governados. Por assim o dizermos, o problema sofre uma interiorização e uma postergação: o monarca prestará contas a Deus, que o ungiu, no derradeiro tribunal das coisas deste mundo, e de forma alguma pode ser chamado a juízo pelos súbditos – sendo certo, todavia, que os governará como um pai, fazendo imperar a sua vontade, com autoridade que o paralelismo implica ser natural e incontestada, em tudo zelando pelo benefício de todos.

Ainda que em moldes distintos, a aliança entre política e moralidade vislumbra-se de novo, e paradoxalmente, num autor como Thomas Hobbes, que, subscrevendo um entendimento secular da antropologia e da sociedade, e sendo amiúde tomado por materialista e até ateu, no seu *Leviathan*, de 1651, parte do axioma da bestialidade inata do ser humano para atribuir ao Estado um mandato de coercividade irrestrita sem o qual se revela inviável a vida em paz e segurança. Para Hobbes, o Estado pode assumir diversas configurações institucionais, ainda que a monarquia absoluta seja a forma que melhor serve os propósitos apontados, dentro de uma racionalidade do governo que, pela força e

pela vigilância, compensa a irracionalidade da natureza humana, ou, talvez mais exactamente, se contrapõe a uma racionalidade humana orientada egoistamente para os interesses do sujeito que nasce livre para agir sem travejamentos de moralidade.

Entretanto, é obviamente numa linhagem que podemos qualificar de liberal e humanista que adquire maior proeminência a vinculação do discurso do poder – do poder do Estado, de uma parte, e do poder-agir, do poder-pensar e do poder-dizer dos cidadãos, de outra – aos ditames da consciência, que são também, na perspectiva própria, os preceitos do direito natural e do direito positivo estruturantes da modernidade cívica. Dois exemplos serão suficientes para ilustrar os desenvolvimentos doutrinários a que aludimos.

Em *Two Treatises of Government*, de 1689-90, John Locke refuta, quer os argumentos teológicos que sustentavam as pretensões do absolutismo monárquico – como no caso de Jaime I –, quer o princípio de que a sociedade se baseia num contrato de acordo com o qual – como pretendia Hobbes – toda a liberdade dos sujeitos é sacrificada ao desiderato de garantir a defesa da vida e da propriedade (sem a qual a vida é insustentável, quanto mais não seja porque ser desprovido de propriedade equivale a perder os meios de sustento). Pelo contrário, Locke acredita que os indivíduos nascem, não apenas livres, mas dotados de uma consciência moral que lhes dita que o espectro das acções lícitas é mais reduzido do que o das acções possíveis. Desta forma, norteiam-se naturalmente para condutas que tendem ao benefício de cada um e de todos. Compete à sociedade permitir a prática da liberdade, conciliando os interesses dos sujeitos racionais e benévolos dentro da arquitectura do contrato social que esses mesmos sujeitos, colectivamente, constituíram, legitimaram e continuam a sufragar diuturnamente.

Por seu turno, Henry St. John, visconde Bolingbroke faz assentar o argumento do panfleto *The Idea of a Patriot King*, que teve versão definitiva em 1749, nas ideias contratualistas de Locke acerca do carácter fiduciário da relação entre governados e governantes, para propor o ideal de um monarca cuja acção política se rege pelo primado do serviço ao todo da comunidade – rejeitando, portanto, preferências e interesses sectários – e que se distingue por um carácter pessoal que é exemplo de isenção, desprendimento e polidez. Em conformidade, Bolingbroke enaltece a constituição britânica pelo facto de assegurar as liberdades cívicas, de acordo com o temperamento que atribui à nação, e atribui ao Rei Patriota a capacidade de a redimir das ameaças da corrupção, em termos com manifesto colorido escatológico:

A Patriot King is the most powerful of all reformers; for he is himself

¹ JAMES VI AND I, King – *Political Writings*. Ed. Johann P. Sommerville. Cambridge: Cambridge University Press, 1994, p. 65.

a sort of standing miracle, so rarely seen and so little understood, that the sure effects of his appearance will be admiration and love in every honest breast, confusion and terror to every guilty conscience, but submission and resignation in all. A new people will seem to arise with a new king. Innumerable metamorphoses, like those which poets feign, will happen in very deed: and, while men are conscious that they are the same individuals, the difference of their sentiments will almost persuade them that they are changed into different beings.²

Numa síntese que é, decerto, um pouco brusca, porquanto simplifica uma vasta gama de detalhes e apaga destrinças que em outros contextos de análise não se justificaria elidir, podemos afirmar que este conjunto de autores intervém no domínio do pensamento político para operar uma naturalização e/ou uma institucionalização da virtude. Dito de outra forma, comungam do empenho em apreciar o sentido de valores atinentes às relações interpessoais – e mormente àquelas que assumem contornos de poder, seja dos indivíduos sobre si mesmos, seja sobre os outros – à luz de conceitos de natureza humana, ou de desígnios atribuídos às instituições, ou de ambos; e contemplam, outrossim, a condição do homem comum e a do indivíduo de excepção, ainda sob os auspícios dessa preocupação moral. Contra este pano de fundo, causam um conjunto de perplexidades as palestras de Thomas Carlyle sobre as quais pretendemos debruçar-nos, proferidas em 1840 e reunidas em volume no ano seguinte sob o título *On Heroes, Hero-Worship, & the Heroic in History*.

É conhecido, em traços largos, o fito principal do pensador vitoriano em *On Heroes*: inculcar a tese de que a História não é senão “the History of the Great Men who have worked here”, sendo este *aqui* o mundo todo, dado que a perspectiva é universal. Questão que não é de somenos para os nossos intentos, a perspectiva é também, em última instância, imanentista, pois que o pensamento carlyleano não deixa entrever um qualquer alhures transcendente aos próprios rumos da História, para além, de forma vaga, da ideia de que os heróis são enviados para desempenhar o papel que lhes está cometido, e que é o papel de serem fiéis à sua própria excepcionalidade. Carlyle descreve-o recorrendo a uma retórica exaltada:

They are the leaders of men, these great ones; the modellers, patterns, and in a wide sense creators, of whatsoever the general mass of men contrived to do or to attain; all things that we see standing accomplished

² BOLINGBROKE, Henry St. John, Viscount – *Political Writings*. Ed. David Armitage. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, p. 251.

in the world are properly the outer material result, the practical realisation and embodiment, of Thoughts that dwell in the Great Men sent into the world: the soul of the whole world's history, it may justly be considered, were the history of these.³

Estes grandes homens, que Carlyle não se coíbe de qualificar de “profitable company” (*ibidem*), desdobram-se em seis tipos, segundo os quais se manifestam no transcurso histórico, e deste modo se encontra o herói como divindade, como profeta, poeta, sacerdote, homem de Letras e rei. Irrompendo na tessitura da História, todas essas figuras são merecedoras de veneração, destinadas que estão a comandar, cabendo aos outros segui-las em atitude reverencial. Para Carlyle, “Democracy, Liberty and Equality”, valores encarecidos pela visão política do Iluminismo, não passam de enganos: “Society is founded on Hero-worship”. A sociedade é uma hierarquia – mais precisamente ainda, é “a *Heroarchy* (Government of Heroes)” (p. 12).

Uma sinopse possível da problematização que pretendemos levar a cabo nestas páginas envolve a imputação de que essa hierarquia, ou hero-arquia, não constitui uma aristocracia, isto é, um regime ou governo confiado a indivíduos de superior estatuto dos quais se espera que exibam uma estatura moral invulgar. Parafraseando um passo de Vergílio Ferreira, diríamos que, pelo contrário, Carlyle preconiza a apoteose de personalidades que, na História, ocupam o *sítio da grandeza sem a natureza dela*.⁴ Bem observa, aliás, Anna Della Subin, num estudo que passa em revista o fenómeno da deificação numa ampla galeria de culturas: “The dead [are] not necessarily righteous, virtuous, or prized as heroes: apotheosis was not a moral judgment”.⁵ Daremos, pois, testemunho de algumas inquietações críticas suscitadas pelos entusiasmos de – e virtualmente promovidos por – esta obra de Carlyle, entusiasmos esses que nos parecem controversos na intenção e na consequência, e que, de resto, têm sido escassamente problematizados pelos estudiosos.⁶

³ CARLYLE, Thomas – *On Heroes, Hero-Worship, & the Heroic in History*. Notes and intr. by Michael K. Goldberg. Text established by Michael K. Goldberg, Joel J. Brattin and Mark Engel. Berkeley: University of California Press, 1993, p. 3. Futuras referências à obra de Carlyle serão identificadas parenteticamente no corpo do texto, reportando-se a esta edição.

⁴ Cf. FERREIRA, Vergílio – *Conta-Corrente V (1984-1985)*. S.l.: Bertrand, 1987, pp. 351-352.

⁵ SUBIN, Anna Della – *Accidental Gods: On Men Unwittingly Turned Divine*. London: Granta, 2021, p. 169.

⁶ É sintomático o conjunto de sete ensaios, da autoria de estudiosos distintos, que acompanha o texto de *On Heroes* na edição publicada sob a responsabilidade de David R. Sorensen e Brent E. Kinser, e que denotam pouco distanciamento crítico em relação às teses carlyleas (cf. CARLYLE, Thomas – *On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History*. Ed. David R. Sorensen and Brent E. Kinser. New Haven: Yale University Press, 2013, pp. 199-281). Veja-se como, entre aqueles, Brent E. Kinser esboça uma reserva, para de pronto a infirmar: “From the perspective of twenty-first century readers, this view of heroes seems restrictive, sexist, and obsolete. Regardless, the history of the 170 years since Carlyle delivered his lectures has only affirmed the importance of and fascination with heroes

2. Em contracorrente da tradição especulativa acima delineada, em *On Heroes* a perspectiva da política extrema-se e estreita-se. Se outros pensadores creditam aos governados uma capacidade de autodeterminação racional ou depositam numa elite um encargo de responsabilidade e consequência, impondo-lhe o ónus de orientar a acção pelas matrizes da consciência moral, Carlyle faz a apologia de indivíduos de excepção, pináculos de energia no corpo da sociedade e da História, que esmagam os homens comuns, escapam aos critérios da consciência e, bem vistas as coisas, *não* formam uma elite – de tão altaneiros e autocentrados que são – em moldes similares àqueles que, noutros contextos ou quadros de pensamento, permitem descortinar uma elite do trabalho, ou da riqueza, ou do sangue, ou da cultura.

Há uma exuberância do pensamento reflexivo no Período Vitoriano, que se faz notar ainda antes da viragem para a segunda metade de Oitocentos, formando um contexto no qual diversos autores mostram desenvoltura na proposta das suas visões – por vezes radicalmente novas – da *res publica* e da realidade histórica, da pátria e da pessoa. Tal conjunto de autores inclui Marx e Engels, proponentes de um modelo explicativo segundo o qual as considerações materiais determinam os processos do espírito e, portanto, o rumo tomado pelas sociedades, definindo-se estas em função dos seus conflitos de classe.⁷ Também nas palestras de Carlyle se encontra grande ousadia no pensar dos problemas dos homens. À semelhança do que sucede com Bolingbroke, o cruzamento do público com o privado, equacionado no plano teórico, converge em *On Heroes* com o dispositivo dos exemplos colhidos na História sob a forma de caracteres. Mas enquanto com Bolingbroke se assiste à institucionalização da virtude com o tipo do Rei Patriota, Carlyle propugna uma des-moralização das relações políticas que, no que se refere a alguns dos tipos que distingue, comporta de igual modo uma des-institucionalização das mesmas. O poeta e o homem de Letras – os dois tipos que mais prontamente tenderíamos a situar no perímetro convencional da cultura – não são figuras da esfera do poder formal.

Declarando-se favorável à monarquia hereditária como sendo o melhor dos regimes, Bolingbroke procura sossegar os seus leitores:

I reverence kings, their office, their rights, their persons: and it will

and the heroic” (“Thomas Carlyle, Social Media, and the Digital Age of Revolution”, p. 272).

⁷ Não hesitamos em inserir Marx e Engels no contexto oitocentista de além-Mancha. Trata-se de mais do que simplesmente reconhecer a porosidade da crítica da sociedade e da cultura, em terras britânicas, ao trânsito de ideias oriundas do espaço alemão. Os escritos fundadores do socialismo dito científico foram desenvolvidos à custa do conhecimento imediato da realidade britânica, tendo, assim, por base o estudo da economia industrial capitalista mais avançada do mundo.

*never be owing to the principles I am going to establish, because the character and government of a Patriot King can be established on no other, if their office and their right are not always held divine, and their persons always sacred.*⁸

A despeito da tónica republicana do pensamento de Bolingbroke, detecta-se nele o perigo potencial do providencialismo político, isto é, do investimento das maiores esperanças de integridade ou renovação do tecido social numa figura política nimbada de adulação. É um perigo que na obra de Carlyle vem cinzelado em alto relevo.

O carácter heterodoxo, o grau de novidade, provocação e choque desencadeado pelo argumentário carlyleano, ressalta do seu confronto com a longa recensão, polémica no tom e no intento, publicada em 1843 pelo sacerdote William Thompson (ou Thomson) no periódico *Christian Remembrancer*.⁹

Thompson, que era académico oxoniano e viria a ser arcebispo de Iorque, não usa de clemência na sua reacção ao livro de Carlyle, à data em segunda edição. Escrevendo num órgão da Igreja Anglicana, declara-se preocupado com o teor e a repercussão da obra de Carlyle. Há nesta uma grandiloquência vática poderosa, mas, alvitra o crítico, quando caem as excrescências retóricas, “there is left to the student a worthless *caput mortuum*, of no use to soul or body”.¹⁰ Apontando que a admiração pelos heróis é um aspecto recorrente e de há muito reconhecido na História, sendo aliás uma marca psicológica de grandeza, observa que “every ethical treatise is, or should be, an essay on the admirable or heroic in human character” (*ibidem*). Aquilo que se incumbem de demonstrar é que, à parte erros em matéria de facto que o debilitam, este não é um tratado *ético*, descritivo ou formativo de um bom carácter.

O crítico aceita a bondade da imitação admirativa. Pergunta-se: “May not imitation of the great be, indeed, the God-sent provision for perpetuating truths that should live and actions that should [not?] be forgotten?”.¹¹ Não houvera homens de coragem antes de Agamémnon e não haveria Agamémnon. O mesmo vale no domínio da religião:

If religion, as taught, is barren of examples, is stripped to a scientific nudity, and left unrelieved by the clothing of historic legends – then she

⁸ BOLINGBROKE, Henry St. John – *Political Writings*, pp. 226-227.

⁹ *Vd.* SEIGEL, Jules Paul, ed. – *Thomas Carlyle: The Critical Heritage*. London: Routledge, 1995 [1971], pp. 171-192.

¹⁰ *Ibidem*, p. 172.

¹¹ *Ibidem*, p. 173.

*has lost her hold on the people in great measure – she is no more popular. The appetite by which the soul takes hold upon her, (if one may speak so,) which the Bible is so benignly provided to supply, is ungratified; and it is not hard to see the end.*¹²

Mas os emulados carecem de ser bem escolhidos. Quando outras referências ocupam o lugar da religião, adverte, tudo pode sobrevir, da superstição maometana ao cepticismo de um Thomas Paine, do pitagorismo ao hedonismo. Existindo nos homens, “in good and bad, the appetite for bowing down”, importa-lhe alertar para que se não curvem perante falsos ídolos – demagogos, *castrati*, Byron, festejadas dançarinas...¹³ Thompson recomenda, pois, a Bíblia como repositório dos valores e dos exemplos genuínos (nisto, mostra-se em sintonia com o evangelismo da época), tendo por certo que, se a espaços a Igreja cometeu os seus erros, todos os desvios decorrem, em última instância, de uma única causa: “the substitution of Hero-worship for God-worship – the adoption of human models in the place of our great Example, human and divine”.¹⁴ A esta luz, o cristão, não desdenhando o culto dos heróis, empenha-se nele somente como forma de devoção daquele Cristo por eles mesmos admirado. Propriamente entendido, o culto de heróis – santos ou mártires – é, portanto, uma cristolatria diferida. *On Heroes*, porém, a nada disso atende: “*It is not a Christian book*”.¹⁵ O veredicto é lapidar.

Para Thompson, Carlyle é um fabulista – falacioso, incoerente, equívoco. Censura-o por não se declarar fiel ao Cristianismo, esquivando-se a essa obrigação; e porque não se distancia de imposturas como o Islamismo. Levanta objecções a outras figuras do panteão carlyleano ainda. Considera Lutero desqualificado pela hipocrisia, o desbragamento e a impetuosidade; do carácter de um sacerdote esperar-se-ia ponderação, sobriedade e espírito caritativo. De acordo com estas linhas, o futuro prelado aponta dois vícios ao argumento de *On Heroes*. Um diz respeito à exiguidade das teses transmitidas aos leitores:

They are not told what a hero is; nor how to know one if they meet him; nor how they are to become heroes; nor how to admire the heroic in others. In short, they have heard much eloquent eulogy of certain men, mostly of doubtful reputation, tending to no practical result, at variance with all they have been accustomed to hold, and settling nothing of what it has

¹² *Ibidem*, p. 174.

¹³ *Ibidem*, p. 175.

¹⁴ *Ibidem*, p. 176.

¹⁵ *Ibidem*, p. 186.

*unsettled. Are they the better?*¹⁶

O efeito de *On Heroes* é, pois, desconcertante e pernicioso. Outra pecha reside na determinação do autor em exaltar supostos heróis que se distinguem pelo espírito subversivo. Thompson não divisa outro denominador comum às escolhas de Carlyle, que, diz, se inclina sempre para os insurrectos, nunca para os exemplos de lealdade. Carlyle admira Cromwell e esquece o conde de Strafford. Desta forma, *On Heroes* surge a Thompson como uma obra eivada de “the poetry of radicalism”: “It remained for Thomas Carlyle to fit radicalism with the cestus of beauty, and cleverly he has achieved it”.¹⁷ Carlyle passa assim a emparceirar com regicidas, Cartistas e opositores das *Corn Laws*. Cai sobre ele a mácula dos que se apostam na sublevação.

3. Sentencia Thompson que *On Heroes* não é um livro cristão. Com efeito, Carlyle oferece-nos uma axiologia que contempla apenas duas virtudes, se é este o termo adequado, e nenhuma delas se enquadra pacificamente na mundividência do Cristianismo ou de qualquer outra religião: para os heróis, de qualquer dos seis tipos que desenha, erige o valor da fidelidade a si próprios; à mole dos homens comuns – implicitamente, um sétimo tipo – fixa o valor de seguir, obedecer, idolatrar. A linguagem deontica – o discurso do dever – funde-se num discurso do poder e surge destilada numa espécie de *minima moralia*: uns fazem e lideram, outros aderem e veneram. Embora não do modo que lhe assaca Thompson ao insinuar que Carlyle comunga com Cromwell e Napoleão de uma qualidade de “*radical pugnacity*”,¹⁸ o autor, de facto, no seu registo sanguíneo, vira costas a um sem-número de pressupostos do pensamento de etapas históricas anteriores sobre o Homem, a sociedade e a cultura. A crítica de Thompson é um aguilhão que denuncia alguns desses matizes, abrindo caminhos para um debate em torno das teses de Carlyle que importa fazer.

O autor de *On Heroes* desinteressa-se da presunção benevolentista que se encontra, por exemplo, em Richard Cumberland e em Locke, segundo a qual o Homem tende naturalmente para o bem, quanto mais não seja porque tem a capacidade de o discernir e é irracional conduzir-se em desconformidade com esse discernimento. Ou, dito de outra maneira, trata-se daquele pilar do projecto do Iluminismo que joga com as duas faces da ideia de consciência: *estar* consciente é conhecer, *ser* consciente é agir de acordo com a percepção do bem e do mal, do certo e do errado. Mas, se Carlyle deixa de perfilhar esse corpo

¹⁶ *Ibidem*, p. 177.

¹⁷ *Ibidem*, p. 185.

¹⁸ Cf. *ibidem*, pp. 185-186.

de ideias, não é porque professe o seu inverso, como é o caso de Hobbes, que vimos postular a maldade da natureza humana e dela deduzir a impossibilidade de uma ordem política liberal. O que Carlyle faz é desprender-se do próprio juízo ético de base que permite destringer o bem do mal e o certo do errado. Na sua teoria dos heróis, estes têm a sua própria justificação num privilégio de autotelia, sem as grilhetas da questionação moral. Cabe-lhes, como foi dito, serem fiéis a si mesmos. Thompson declara que, para o cristão, se lhe for dito que a sua crença é “devout imagination”, sem caução de verdade, tal reparo irá desagradar-lhe: “[it] will hardly be made palatable to him by the assurance that his earnestness is a sort of truth”.¹⁹ O conceito carlyleano de herói afaz-se a uma visão completamente distinta do Homem e do seu lugar em face do absoluto. O herói é o seu próprio absoluto.

A doutrina de *On Heroes* equivale, portanto, a uma ética da vontade irrestrita, eximida ao exame moral. Sob esse aspecto, deparamo-nos com o reassomar do impulso titânico detectável entre os traços característicos do Romantismo: a atitude de desafio indómito, a recusa de responder perante os outros, o satanismo até. Aqui a inventiva de estudiosos que podem ser trazidos ao debate ajuda com jogos de palavras engenhosos. Isaiah Berlin fala num *volò ergo sum* que destrona o *cogito* cartesiano.²⁰ Cunhando uma outra divisa, desta feita a respeito do Iluminismo, Roy Porter sugere que *facere aude* pode juntar-se ao *sapere aude* encarecido de Kant: é o progresso de pensar para intervir no mundo, moldando a sua realidade; o homem re-formado vai re-formando as coisas.²¹ A questão é que esse saber e esse fazer não eram incomensuráveis de indivíduo para indivíduo. A ideia de progresso subentende um rumo partilhado ou, pelo menos, consensualizável por meio da conversação: a defesa da vida, a senda da liberdade e a prossecução da felicidade, por exemplo; noutra lema, a liberdade, a igualdade e a fraternidade; ou o direito, natural ou positivo. Carlyle, pelo contrário, entende os heróis como indivíduos irreduzíveis, quer entre si, quer perante terceiros; e certamente irreduzíveis, por maioria de razão, àquela espécie de *Untermensch* que é o homem comum.

Assim, o herói não é solidário; não tenta convencer ou converter; não presta contas. Polaridades como “patriotismo” e “corrupção”, à maneira de Bolingbroke, ou “fé” e “cepticismo”, como decorre da recensão de Thompson, nada lhe dizem. Por aqui se vê que, além de se afastar do discurso da piedade

¹⁹ *Ibidem*, p. 192.

²⁰ Cf. BERLIN, Isaiah – *The Roots of Romanticism*. Ed. Henry Hardy. With a foreword by John Gray. 2nd ed. Princeton: Princeton University Press, 2013, p. 112.

²¹ Cf. PORTER, Roy – *Enlightenment: Britain and the Creation of the Modern World*. Harmondsworth: Penguin, 2001 [2000], p. 47.

religiosa, Carlyle não alinha com os nacionalismos que partem, por exemplo, de um J. G. Herder. O triunfo da vontade é um vitalismo de outra ordem. No imaginário carlyleano, os heróis não são decisivamente compreendidos na sua inserção em nações ou estados-nações. Agem na cena dos povos, mas não emanam deles. Também por este motivo perdem pertinência qualidades como a rectidão, a prudência, a magnanimidade, a honradez, a modéstia, a tolerância, o altruísmo – isto é, as virtudes da coexistência social e as virtudes piedosas. Em vez de contemporização, há arrebatamento. Em vez de moderação, há turbulência.

Esta atrofia dos preceitos da convivência – e, afinal, dos preceitos republicanos – impõe aos indivíduos comuns uma adulação que pressupõe a autarcia dos heróis, usufruindo estes, e apenas estes, de uma auto-suficiência do seu destino pessoal, da natureza sua que exige plena realização, sem que seja atendido o bem comum como ponto de princípio, ainda que nada impeça que tal possa ocorrer incidentalmente. Aos heróis não se pede comedimento, refreamento, generosidade, inibição. A sabedoria, ingénua ou cultivada, que coincide com a bondade espontânea ou com as luzes da fé ou da razão, e que estabelece uma aliança entre o pensar-sentir e o agir, é um valor ab-rogado no pensamento de Carlyle. É certamente por isso – além do motivo mais óbvio e declarado, que decorre da cautela – que na segunda palestra evita debruçar-se sobre Jesus Cristo. Mesmo dentro da esfera do religioso, ao discutir os profetas, prefere deter-se numa figura de poder manifesto, numa figura que se impôs, Maomé. De forma semelhante, em palestras posteriores destaca Lutero e Cromwell. São figuras de evidente relevo político. O poderoso-não-poderoso, o poderoso-vítima, o poderoso passivo, que é Cristo, traria ao seu argumento uma aporia.

Entretanto, é uma evidência que a adoração dos heróis os tingem de uma aura religiosa. Todavia, em Carlyle a História emancipa-se do religioso *enquanto discurso da verdade*. As religiões são fenómenos históricos, e nelas se destacam indivíduos de perfil heróico. Mas a História não é o tablado da dramatização dos valores de qualquer fé. É, antes, uma paisagem virtualmente amoral, que nenhum Deus infunde, que nenhuma crença explica. Ora, o individualismo extremo, o titanismo, a idolatria acrítica, a determinação do curso da História pelas figuras messiânicas, mesmo quando não passam, cínica ou tresloucadamente, de messias de si próprias, podem ser vistos como ingredientes de um protofascismo, peças de uma engrenagem que começa a ser montada para uso do século seguinte.

Na perscrutação analítica e interpretativa do pensamento de Carlyle, é difícil ser imune à tentação presentista – usando o termo de forma lata. O leitor que vive no século XXI é quase inevitavelmente estimulado pela leitura de *On Heroes* a pensar num Vladimir Putin, num Kim Jong-Un ou num Donald Trump, e

sobretudo a invocar vultos como Mussolini, Hitler e Estaline. Pois é herdeiro do século dos autoritarismos, das ruínas e dos genocídios. Não se trata de derivas excêntricas ou infundadas. Isaiah Berlin, que, atendendo à insistência de Carlyle numa peculiar integridade do espírito, o considera um romântico característico, ainda que algo exagerado, descreve o legado do Romantismo como compreendendo a promoção dos entusiasmos autênticos e sinceros, mesmo à custa do indiferentismo moral, e a apologia de valores insusceptíveis de racionalização, chegando ao ponto daquilo que, à luz do senso comum, não pode ser aferido senão como uma perversidade.²²

O reaccionarismo de tais ideias pode ser contrastado com o galhardo optimismo antropológico e ético-político do projecto das Luzes, salientando o viés marcadamente liberal deste último, num cotejo que indicia serem certos pensadores dos séculos XVII e XVIII, e talvez os seus mais característicos, revelantes para a construção da modernidade cívica de um modo do qual escolhem excluir-se muitos pensadores do século XIX. Ao mesmo tempo, constata-se a viabilidade de engendrar um comentário válido a figuras e sucessos do século XX – e da actualidade – alicerçado em axiologias e aspirações de centúrias anteriores. Cartografando *a geografia do bem e do mal*, o filósofo Andreas Kinneging assinala a consequência que tem na posteridade o ideário romântico da autenticidade do sujeito entendida como fidelidade inquebrantável a si mesmo. Trata-se, diz, de escutar “a secularized and individualized version of the voice of God – the *vox sui* is the successor of the *vox Dei*”. Esta norma ditada de si para si acarreta uma libertação do sujeito que é também uma sua des-moralização: “In the name of the self, we ought to be above any feelings of honor and beyond shame”.²³ O corolário, claro está, é uma pulverização de valores como a prudência, a justiça e a temperança, imolados no altar dos auto-proclamados heróis. Kinneging não se reporta a Carlyle, mas restam poucas dúvidas de que as suas invectivas se lhe podem aplicar.

4. Da leitura das palestras de Carlyle solta-se, assim, um manancial de perplexidades, algumas das quais encontram a sua melhor enunciação sob a forma de interrogações.

Na caracterologia dos heróis, Carlyle postula a centralidade das convicções íntimas e fortes, frisando o cariz religioso dessas convicções e dos laços sociais que nelas se fundam. Esse conceito monta num paroxismo da subjectividade: o

²² Cf. Berlin, Isaiah – *The Roots of Romanticism*, pp. 10-13, 160-170.

²³ KINNEGING, Andreas – *The Geography of Good and Evil: Philosophical Investigations*. Trans. Ineke Hardy. Ed. Jonathan Price. Wilmington, Delaware: ISI Books, 2011 [2009; edição original neerlandesa, 2005], p. 88; cf. pp. 124-126.

que antes de tudo conta não é aquilo em que se acredita, judicioso ou não, mas o facto de se acreditar. O herói é um indivíduo sincero, genuíno e fiel a si mesmo (“true”), que não faz concessões e preserva uma ligação, quer ao mais fundo de si próprio, quer ao mistério da transcendência, que revela ou nele se revela:

Such a man is what we call an original man; he comes to us at first hand. A messenger he, sent from the Infinite Unknown with tidings to us. We may call him Poet, Prophet, God; – in one way or other, we all feel that the words he utters are as no other man’s words. Direct from the Inner Fact of things; – he lives, and has to live, in daily communion with that.
(pp. 39-40)

Dando-se por adquirida esta tese de base, porém, o pensamento de Carlyle leva a que se ponham diversos problemas, ora a exigir clarificação, ora a rebater a licitude das suas implicações. *On Heroes* leva a pôr a questão de saber se pode existir virtude sem ilustração, isto é, sem consciência ou interrogação crítica, e portanto sem liberdade e sem dúvida; ou, noutra perspectiva, se constitui suficientemente *uma ética* o duplo preceito que estipula – o de o herói ser fiel à sua natureza heróica e o de as massas oferecerem veneração ao herói, em ambos os casos virtualmente isentados do requisito da consciencialização e destituídos da prerrogativa do livre-arbítrio. Ou, dito ainda de um modo um pouco distinto: qual é a correlação entre uma subjectividade impositiva e uma subjectividade reflexiva – quer do lado dos heróis, quer do lado dos homens comuns? Se, efectivamente, quisermos falar aqui de um discurso da virtude, importa advertir que andaremos em contramão do *mainstream* da modernidade, se não, praticamente, de todo o fio da filosofia ocidental.

Esta questão levanta de imediato uma outra, que lhe é adjacente. Não é Carlyle, por peregrina omissão, arredo ou pouco lesto a dar informes acerca da *experiência* da heroicidade? Como se configura a consciência da heroicidade? Os heróis evoluem, amadurecem, aprendem? E, do outro lado, as massas beneficiam de desenvolvimento, aperfeiçoam-se, elevam-se – enfim, usufruem de algum tipo de progresso, mau grado os heróis serem qualificados de “profitable company”, de passagem, e Carlyle sustentar que “[t]here is no act more moral between men than that of rule and obedience” (pp. 3, 171)? Têm os indivíduos – uns e outros – uma psicologia própria, com desejos, receios, alegrias, tristezas, euforias, ressentimentos? Grande parte das figuras aparecem como que despersonalizadas, esvaziadas de dimensões do seu ser em que se exprime a sua humanidade, a humanidade que têm em comum com os outros. E essa circunstância reenvia para a problemática da alienação, que se reencontra

no diagnóstico que fazem da modernidade autores tão diversos como Adam Smith, William Blake, Matthew Arnold e Karl Marx.

A alienação é um problema atinente ao sentido que se confere à existência e às relações de interdependência do indivíduo para com os outros. No quadro do ensaísmo de Carlyle, o problema gira em torno do modo como o despontar dos heróis se repercute no plano colectivo – e aqui regressamos à questão do progresso como possibilidade exequível e realista ou, pelo contrário, como questão impertinente que nem sequer se põe. Constituem os heróis exemplos (passíveis de emulação) ou são intangíveis (exigindo pura e simples veneração)? Parece verosímil que Carlyle tenha em mente esta última hipótese, que corresponde a um posicionamento antiliberal e, a seu modo, obscurantista. O individualismo indefesso dos heróis combinado com a sua intangibilidade representa a falência do sentido de melhoria associado à ideia de progresso, tal como esta é entendida no contexto do Iluminismo, com o desejável envolvimento de toda a sociedade, da Humanidade até. Soçobra o papel pedagógico da liderança – dos vários tipos de liderança – que naquele quadro se esperava conduzisse ao incremento do saber, à elevação da consciência moral e à melhoria das condições materiais da vida. Mesmo no caso do herói como homem de Letras, quer dizer, do tipo definido primacialmente como o do homem que comunica alguma coisa aos outros no contexto da modernidade, não se abre essa possibilidade de forma tão evidente como poderia conjecturar-se.

Nem se limitam a estes os aspectos da obra de Carlyle que constituem uma revisão abrupta do quadro mundividencial distintivo do Iluminismo. *On Heroes* comporta exemplos da reacção contra o cientismo e o materialismo – para usarmos os termos como eles surgem com frequência nos textos da época – que eram vistos como uma herança nociva do período anterior. Por um lado, Carlyle acomete, assim, contra as pretensões do espírito científico. Investe contra os seus propósitos de objectividade e formalização do conhecimento que derrogam uma apreensão intuitiva do real. A ciência “ateia” quer ignorar que a natureza é uma entidade viva, criada por Deus. E essa crítica faz Carlyle exprimir nostalgia por uma mentalidade pré-científica que preserva o sentido do maravilhoso: um primitivismo no qual a ciência não decaiu em nesciência (cf. pp. 8-11).

Em suma, para Carlyle o século XVIII é um período lamentavelmente dominado por “all sorts of infidelity, insincerity, spiritual paralysis”; é “a *Sceptical Century*”, minado pela dúvida moral e intelectual. É seu um mundo sem Deus, sem milagres, sem heróis (p. 147). Mas agora, ou em breve, virando-se a página do livro dos tempos, tudo mudará: “I prophesy that the world will once more become *sincere*; a believing world; with *many* Heroes in it, a Heroic World! It will then be a victorious world; never till then” (p. 151). É Carlyle, homem de

Letras, poeta, profeta ou vate, como gosta de dizer, a alcandorar-se em arauto de uma dinâmica redentora. Há-de ser restaurada uma hero-arquia que é a ordem natural da sociedade (cf. p. 12). Cabe a Carlyle anunciá-la.

Por outro lado, *On Heroes*, como dissemos, e em consonância com o seu repúdio de vezos “cépticos” ou “ateus”, toma posição contra nexos causais materialistas que fossem chamados à função de explicar os fenómenos do mundo, sustentando, ao invés, que a História é produto dos Grandes Homens que nela têm agido. Carlyle é peremptório no modo como estipula que “it is the spiritual always that determines the material”, pelo que o homem de Letras deve ser considerado “our most important modern person” (p. 134). Escrever um livro é um acto superior da capacidade humana: “It is the *Thought* of man; the true thaumaturgic virtue; by which man works all things whatsoever” (p. 142). A primazia do espírito sobre os circunstancialismos objectivos assume um recorte preventivo do materialismo da análise marxista da História, da ideologia e das relações sociais, análise essa que adquire expressão de manifesto na mesma década em que Carlyle escreve.

Justifica-se conceder ao homem de Letras um pouco mais de atenção. A sua existência é, como foi dito, uma marca da modernidade. Com efeito, o homem de Letras é um tipo que faz Carlyle falar da sua contemporaneidade, e portanto, de alguma maneira, de si próprio. É um tipo – descrito como “a rather curious spectacle!”, “with his copy-rights and copy-wrongs” – que sugere continuidades face ao século de Setecentos, e não o contrário. Aspectos cruciais da especificidade do seu advento são, não apenas o surgimento da tecnologia da imprensa, mas as condições da profissionalização da escrita, assente na sua mercantilização – sem ferrete de venalidade – e na respectiva protecção jurídica. Obtidos esses meios, este herói tem uma repercussão especial no quadro da História, “ruling [...] from his grave, after death, whole nations and generations who would, or would not, give him bread while living” (p. 133).

Atender à especificidade do quinto tipo de herói carlyleano faz ressaltar aspectos da obra que têm tratamento insatisfatório. Na caracterologia, há heróis historicamente enraizados (não se pode ser herói-divindade nos tempos modernos, não se podia ser herói-homem-de-Letras na Antiguidade), enquanto o herói-poeta é uma virtualidade de todas as eras. Quer dizer, o leque de possibilidades de emergência de heróis não é idêntico em todos os contextos, dependendo, tanto quanto se depreende, das condições particulares nas quais se dá o reconhecimento dos heróis pela sociedade. A natureza individual dos heróis parece ser inespecífica, até que o perfil exacto do seu papel na História se define pela contingência em que se situa: “the Hero can be Poet, Prophet, King, Priest or what you will, according to the kind of world he finds himself born into” (p.

67). Neste processo, define-se o herói e define-se a época: “The most significant feature in the history of an epoch is the manner it has of welcoming a Great Man” (p. 37). Em *On Heroes*, que não na totalidade da sua obra, a hermenêutica carlyleana da História é pobre, e talvez por isso abra brechas para quem quer questionar a sua consistência. Neste caso, pode perguntar-se: ao mesmo tempo que estamos perante a consagração do indivíduo especial, alçado a um estatuto sobre-humano, não está o autor a limitar ou a sonegar o entendimento do herói, justamente enquanto indivíduo, ao submetê-lo a uma lógica dupla de, por um lado, tipificação e, por outro, restrição das modalidades da sua emergência, que ficam subordinadas aos circunstancialismos históricos? Isto é, não está Carlyle a afirmar a importância e a singularidade desses indivíduos ao mesmo tempo que derroga a sua singularidade e a sua liberdade?

Outras questões se seguem, suscitadas pelo estado que se diria lacunar das teses do autor. Se Carlyle define tipos de heróis que são historicamente situados, não podendo eles surgir antes de estarem reunidas certas condições mentais, sociais ou materiais, e analogamente tipos de heróis insusceptíveis de ocorrer após o desaparecimento de circunstancialismos específicos, não fará então sentido tomar o seu argumentário como definidor de uma tipologia aberta, à qual podem eventualmente ser acrescentados novos itens na correnteza dos tempos?²⁴

Se são os contextos que determinam as condições de emergência dos heróis e se são estes os agentes históricos determinantes, como contribuem os heróis para a mudança dos contextos, incluindo o modo como essa mudança determina a condição dos mesmos heróis? Ou seja, que consequência têm os heróis para os heróis que hão-de vir? E, analogamente, que consequência têm para a memória dos heróis passados?

Como pode um mesmo contexto gerar ou acondicionar heróis de tipos diferentes? E, verificando-se estes, como se relacionam? São compatíveis, por hipótese, um Napoleão e um Wordsworth, do ponto de vista da exigência da veneração? E o problema agudiza-se quando se concebe a coincidência temporal do mesmo tipo de heroicidade. Como podem Napoleão e Wellington coexistir? Tem essa coexistência necessariamente de assumir a qualidade de um confronto ou de uma rivalidade? E, tomando a feição de um conflito, o que faz um indivíduo comum colocado perante a contemporaneidade de dois heróis contraditórios? Como pode prestar culto pleno a Napoleão e a Wellington ao mesmo tempo, a Hitler e a Churchill?

²⁴ Tivemos a oportunidade de pôr a questão a estudantes universitários com os quais analisámos a obra carlyleana. As respostas são merecedoras de registo, quer como continuidade especulativa do pensamento do autor vitoriano, quer como reflexo do imaginário do período em que vivemos: segundo aquele grupo de jovens, o elenco de heróis passaria a incluir o activista, o *hacker*, o cientista e o sobrevivente do fim do mundo.

Hipótese igualmente inquietante, o que sucede se os coevos não reconhecem um herói? Pode ele impor-se? E deve? E a que meios pode legitimamente recorrer, entre os extremos da suave persuasão e da Noite de Cristal? O herói depende do reconhecimento dos outros, mas não é certo que Carlyle defina, para o leitor, o que constitui a grandeza dos Grandes Homens, e de igual modo (ou pela mesma razão) não há garantia de que a evidência da grandeza surja aos homens comuns que os hão-de sagrar. A ideia dessa evidência pode ser considerada, pois, falaciosa, e a omissão de um critério pode ser relacionada com o esbatimento do juízo moral sobre a História. Tal esbatimento constitui em si mesmo uma forma de revisionismo, se pensarmos no entendimento dominante do sentido e da utilidade da indagação historiográfica na obra de autores como Bolingbroke, não obstante tratar-se de pensadores entre si muito distintos.

Dizíamos que as instanciações particulares dos heróis dependem de uma decisão da sociedade. Mas o que sucede ao herói frustrado, ao herói desiludido? Finca-se na mania das grandezas – ou resigna-se, capitula? Convence-se de que é, afinal, um falso herói? Presumivelmente, é também nestes moldes que se põe, para ele, o problema da alienação.

E, se o heroísmo não colhe, qual é a consequência para a sociedade? O que perde com isso, se são os heróis quem confere ordem e significado ao seu tempo? Passa a sofrer de inércia, estagnação ou declínio? E não pode, também, uma sociedade enganar-se ou ser ludibriada, unguindo falsos heróis? Que custos tem isso para ela? Há-de talvez supor-se que tal sociedade está a trilhar os caminhos errados da História – mas o amoralismo de Carlyle acolhe uma *Realpolitik* que dificilmente deixa crer que haja caminhos errados e caminhos certos.

Carlyle sublinha a relação vertical entre os heróis e as massas. O que tem a dizer, porém, acerca das relações horizontais entre homens comuns, tão caras à tradição ético-política do liberalismo? Há nelas convergência de interesses, rivalidade, fraternidade? Como se organizam, no plano do direito positivo? Concebe Carlyle sequer que haja liberdade e iniciativa – no fundo, que haja vontade e identidade, a não ser como deplorável desvio do dever de adulação dos heróis? Por esta via, entre outras, se põe em debate o cariz (anti-)humanista do pensamento carlyleano.

E quanto às relações de cunho horizontal dentro do conjunto dos heróis? Havendo um tipo intemporal e, portanto, mais universal do que os outros – o poeta –, existe uma hierarquia tácita entre os diversos tipos de heróis? Teremos, assim, dentro da caracterologia, subcaracterologias várias? Qual é, em última instância, o grau de rigor e de coerência analítica e conceptual da taxonomia carlyleana? São os caracteres do heroísmo cabalmente diferenciados – e até que ponto são eles homólogos?

Dá-nos Carlyle uma verdadeira descrição historiográfica ou, antes, uma (sedutora ou assustadora) mitografia? Se os heróis são os agentes da História, que agente lhes subjaz, responsável por fazê-los surgir? Uma deidade que a tudo superintende – ou, simplesmente, na sua bravata, o apologeta de *On Heroes, Hero-Worship, & the Heroic in History*?

Na história do pensamento político, há livros que, quando os abrimos, nos queimam as mãos. À parte alguns apontamentos sucintos e esparsos, a nossa leitura furtou-se a confrontar a obra de Carlyle com o legado teórico e axiológico sobre o qual se projecta o seu amoralismo e o seu iliberalismo. Ponderar o teor e as implicações da sua doutrina à luz de realidades ulteriores, no entanto, antolha-se tarefa crítica indeclinável num mundo em que, geração após geração, nunca parecem ter deixado de estremecer os valores da racionalidade, da consciência e – por conseguinte – da liberdade.

Artigo recebido em 20/11/2025

Artigo aceite para publicação em 05/12/2025

RECENSÕES

AMORIM, Maria Norberta - *Renovação de Gerações em Espaços Indivisos. As Gentes de Moure (Felgueiras) entre os séculos XVII e XX*, Ed. Casa de Sarmento, Guimarães, 2025, 427 pp.

1. Com a presença de largo público interessado (familiar, de Moure, da cidade e do aro do concelho, afinal aquele que sempre se mobiliza mesmo quando as autoridades autárquicas descuram sublinhar – oficialmente – acontecimento tão relevante como a edição de uma obra deste tipo e envergadura) teve lugar a apresentação pública deste livro na Biblioteca Municipal de Felgueiras, no passado dia 19 de Julho de 2025.

Maria Norberta de Simas Bettencourt Amorim, nasceu a 14 de Janeiro de 1943 nas Lajes do Pico, Açores. Licenciou-se em História, pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto (1971) e doutorou-se em História pela Universidade do Minho, onde foi professora catedrática e fundou e liderou o *Núcleo de Estudos de População e Sociedade* (NEPS). A sua ligação a Felgueiras estabeleceu-se por via do seu falecido marido, o Senhor Dr. Justino Amorim, médico residente na cidade da Lixa.

Conforme lemos na badana de apresentação deste seu novo livro, em 1985 tornou-se a primeira doutorada em História da Universidade do Minho com um estudo demográfico sobre a cidade de Guimarães e o seu enquadramento rural (1580-1819), com publicação em 1987. É hoje Professora Catedrática aposentada da Universidade do Minho. A criação nesta universidade do NEPS e do Mestrado em História das Populações, evidenciam a sua escolha de eleição como investigadora, a Demografia Histórica. Foi pioneira em Portugal nesta área de estudos (1973), criando um método próprio de «reconstituição de famílias/paróquias» que foi evoluindo com os avanços da informática.

Como foi já academicamente reconhecido, a organização em bases de dados da informação extraída dos *Registos Paroquiais*, mediante a «metodologia de reconstrução de paróquias» (conforme se exemplifica neste presente livro, bases abertas ao frutuoso cruzamento com informação nominal procedente de outras fontes e à convergência interdisciplinar) são hoje uma promessa e um ativo na moderna história social e da família.

Não admira pois que Maria Norberta Amorim se tenha tornado responsável científica do *Repositório Genealógico Nacional*, base de dados central, hoje alojada na Casa de Sarmento, Guimarães, com toda a informação organizada dos registos paroquiais ao longo do território português que resistiram às vicissitudes do tempo (dos primeiros registos, do século XVI, à época contemporânea), correspondendo à ambição de integrar, tratar, centralizar e tornar mais fácil e cientificamente operativa toda essa ingente massa informativa dispersa.

Como é evidente, além de dar resposta ao natural desejo e apetência das populações pelo conhecimento dos seus ascendentes e raízes, este repositório constituiu-se num útil instrumento ao serviço dos projetos de Demografia Histórica e História Social.

Como é natural foi sobre a população das ilhas dos Açores que incidiu muita da primeira atenção da açoriana Norberta Amorim. O afinamento metodológico foi se instalando, e a própria professora reconhece que foi «sobre uma freguesia da ilha do Pico», S. João, que em 1986, desenvolveu «um primeiro ensaio de aplicação da Informática à reconstituição de famílias». O repositório foi-se alargando às diferentes ilhas e destas ao continente, as técnicas informáticas foram progredindo, e Norberta Amorim, tal como se verifica neste livro, descobriu particularmente a riqueza informativa das matrizes prediais oitocentistas e as virtualidades do cruzamento dos dados destas, e das fontes corográficas, descritivas e outras, com os das bases de dados demográfico-genealógicos já disponíveis.

Assim, dos vinte e dois livros assinalados no *cientia vitae* de Norberta Amorim, além de livros predominantemente de metodologia, emerge superabundantemente a realidade da demografia histórica dos Açores, mas também as famílias e as populações de um quadro mais alargado à perspetivação ibero-americana e, naturalmente, também o Minho, Guimarães, e o Douro Litoral, particularmente agora Felgueiras.

Em 2023 Maria Norberta Amorim publicou *Raízes de uma Vila Industrial. As gentes de Ronfe (Guimarães) entre os séculos XVI e XX*. Guimarães, Casa de Sarmento. Ora essa recente obra (recenseada pela professora Ofélia Rey Castelao, catedrática de História Moderna da Universidade de Santiago de Compostela, no *Journal of Iberoamerican Population Studies*, XLI, I, 2023, pp. 185-180) segue justamente um método e uma tipologia que agora se concretiza auspiciosamente no livro consagrado a *Moure e às suas gentes*.

2. Do agradável manuseio preliminar deste belo volume, percebe-se, desde logo, a componente de motivações pessoais da autora. Desde início o leitor vai admirando a boa lógica sequencial das divisões da matéria, a clareza e limpidez da exposição e a coerente fidelidade a um plano de trabalho. Leal, simples e escorreito.

Este belo volume, *Renovação de Gerações em Espaços Indivisos. As Gentes de Moure (Felgueiras) entre os séculos XVII e XX*, constitui um importante acontecimento editorial no campo estritamente científico e académico da demografia histórica, mas erraria quem o julgasse apenas pelo viés técnico, aliás irrepreensível, ou pelo rigor dos dados apresentados e visualizáveis em quadros

e gráficos, tecnicamente modelares, segundo nos parece.

Na primeira parte da obra, intitulada «Espaço e População», depois de um primeiro capítulo (talvez excessivamente sumário, em razão da contemporaneidade das fontes usadas) sobre a «exploração» desse mesmo espaço, a autora passa a ocupar-se dos «comportamentos demográficos» da população de Moure, que compara graficamente com a por si já estudada e referida população de Ronfe, em Guimarães (gráficos a partir de dados globais de recenseamentos gerais da população portuguesa, e de dados globais a partir dos registos paroquiais e registo civil), passando outrossim a fazer microanálise dos comportamentos de nupcialidade, mortalidade e mobilidade desta população (pp. 45-72) que lhe permitem perceber como a população de Moure, ainda que isenta do «freio trazido pelas mortalidades de crise», não logrou crescimento sustentado antes de 1920 (p. 55).

Na Segunda Parte da obra («As gentes no espaço»), entramos propriamente na matéria do título *Renovação das Gerações em Espaços Indivisos*, prolongando-se num “providencial” documento muito bem explorado e “enriquecido” por Maria Norberta Amorim: o recenseamento completo da população de Moure feito pelo seu pároco no respetivo *Rol de Confessados de 1911* – irónica e significativa data! – indicando lugar por lugar, fogo por fogo, a relação nominal e etária dos membros de cada família e seus dependentes. Indispensáveis e breves notas finais, conclusivas, fecham este valioso e benemérito trabalho.

O alargamento do rastreio das gentes de Moure até ao século XX e a multiplicidade complementar de fontes, para além da exploração de dados dos clássicos e imprescindíveis livros paroquiais de batismos, casamentos e óbitos, a saber: os *róis da cóngrua* e *de confessados* (e até dos membros do *Apostolado da Oração* desta freguesia do ano de 1902!), a consulta dos livros das matrizes prediais, dos inventários orfanológicos (havendo menores ou mentalmente incapazes na transmissão de propriedade), a consulta dos treslados de testamentos, das *Inquirições de Genere*, das *Saídas do cofre dos Orfãos*, dos registos de recenseamento militar, do *Registo de Passaportes Internos*, dos termos de consentimento para obtenção de passaporte e de abono da identidade de candidatos à emigração, ou ainda, como no caso de Ronfe, dos *livros de Visita* pastoral, do *livro* paroquial *de usos e costumes*, permitem a Maria Norberta Amorim completar de tal maneira a sua reconstituição histórica que, mais do que pura demografia histórica, estamos aqui, mais uma vez, diante da história social das populações. E não é uma história meramente abstrata e coletiva. Cada família pode encontrar aqui o rasto ou mesmo a trajetória dos seus antepassados.

Neste caso, especificamente, a atitude cultural destes municípios e nossos concidadãos felgueirenses e a sua consciência social identitária só têm a ganhar

com isso. Não terei dito, talvez, o mais importante: propiciando à história cultural e das mentalidades grandes achegas, a Professora Norberta Amorim está, ela própria, a fazer história da cultura. Há história da cultura sem conhecimento do quotidiano? Ora, conforme a mesma reconhece, a autora entra nesta obra bem no interior das casas dos moradores de Moure «numa aproximação ao seu quotidiano» (p. 420).

De facto, ao lograr reconstituir bastante exaustivamente as seculares trajetórias familiares da população deste espaço indiviso, de *feligreses*, unidos pelos laços da terra, do sangue e da fé comum até ao século passado, a autora propicia aos atuais concidadãos de Moure e Felgueiras a memória desta sua terra, capacidade de avaliar aquilo a que ela mesma chama «Índice de Enraizamento», afinal mensurável em bases objetivas. Ora as taxas de nupcialidade, de fecundidade e mortalidade não são – evidentemente – separáveis da mundividência e da atitude perante a morte dos nossos antepassados. Assim, lida a obra, concluímos por um importante índice de mobilidade, e se mesmo assim, se manifesta uma grande estabilidade do *habitat* familiar ao longo dos tempos, tal facto resulta de padrões de comportamento e cultura, aprendidos e transmitidos que nos conduziram ao momento presente. Uma história de estratégias de sobrevivência com sucesso, as destas terras de Felgueiras.

Não sou eu que o afirmo; quem o diz é a autora, na conclusão da obra. As instituições e a cultura, estão-lhe na base. E, com base na realidade, muito objetivamente, Norberta Amorim aponta para uma instituição providencial e cautelar na potenciação da coesão, estabilidade e progresso social: a multissecular *enfiteuse*. O insuspeito Alexandre Herculano, liberalíssimo nas ideias, já no seu tempo não tinha dúvidas sobre o papel histórico e méritos sociais deste regime de propriedade, cujos últimos resquícios, como se sabe, resistiram até 1975, até ao chamado “gonçalvismo”.

A base de dados de carácter demográfico-genealógica sobre a comunidade de Moure permite, em rico e multimodo cruzamento de fontes, acompanhar a renovação das gerações numa terra produtiva que manteve as suas terras, casais e quintas nas mesmas famílias ao longo de vários séculos, mercê de um sistema de arrendamento que não permitia a sua divisão – a instituição enfitéutica, precisamente. Permite também acompanhar as estratégias de sobrevivência – nesse espaço – de uma comunidade «saudável» nos parâmetros do Antigo Regime, «não sujeita a crises graves de mortalidade», com uma fecundidade próxima da natural até épocas tardias, casando tarde ou não casando e procurando em horizontes próximos ou «do outro lado do Atlântico» espaços novos para viver, conforme se sublinha nas *Notas Finais* da obra.

Sejam-nos agora lícitas, finalmente, duas breves reflexões de reserva crítica

sem nenhum menoscabo ou contradição relativamente ao que fica dito.

Por dever de ofício e método, o historiador nas “camadas estratigráficas do passado” tanto rastreia e valoriza continuidades como descontinuidades, repetições como singularidades, ambas faces de uma mesma realidade social. Em sintonia com as grandes continuidades assinaladas nesta freguesia felgueirense, que supomos mais ou menos replicadas na nossa freguesia de Santa Marinha da Pedreira e em geral nas freguesias do concelho e do Vale do Sousa (cf. *v.g.* LAGE, Maria Otilia Pereira, *Terras do Vale do Sousa e biografias de sucesso no quadro das migrações de longa distância*, Actas do 2.º Congresso Histórico de Guimarães, C. M. de Guimarães, 1996, Vol. 7, pp. 45-97), em Moure, embora como singularíssima e expressiva particularidade, uma particularidade senhorial, radicada na concessão do usufruto de direitos régios consagrados no foral de Felgueiras, se conservava e conserva ainda, – meritória e felizmente – em família da descendência dos antigos «Senhores de Felgueiras», a *Casa de Marco de Simões*. Em si mesma, enquanto tal, efetivamente, um outro símbolo – afinal bem expressivo – de continuidades e permanências de uma sociedade complexa e multissecularmente habituada a “durar” e a “adaptar-se”.

Esta casa suscitou à autora algumas sumaríssimas anotações e não menos breves legendas de três modestas fotografias, ficando infelizmente omissa, talvez por pura igualização no modelo descritivo de casas e quintas adotado, a valorização do especial capital simbólico e patrimonial deste histórico solar, ficando quase só implícita a referência à especificidade linhagística e institucional dos seus moradores, e ainda omissa um aspeto sócio-económico crucial: o da perção ao longo dos tempos, por parte do senhor desta casa ou dos seus arrendatários, de importante soma de foros a si devidos enquanto titular da donataria/senhorio do concelho, direitos cada vez mais dificultosa e litigiosamente recuperados e arrecadados desde a última década de setecentos até à entrada da primeira experiência liberal de oitocentos, como vemos de singular sentença cível da Relação do Porto a favor de Gonçalo de Lemos Coelho, morador na Casa de Oleiros, Borba de Godim, um arrastado processo apenas concluído em Janeiro de 1821...

É verdade que a natureza da Casa de Simões não foi, nem facilmente poderia ser ignorada pela autora, que se lhe refere entre os senhorios diretos da propriedade no espaço de Moure (p. 40), partilhando essa natureza com cenóbios como Pombeiro, Caramos e mesmo Tibães. Mas importaria sublinhar aqui a destrição entre foros percebidos de direitos e bens da coroa e aqueles resultantes de contratos entre as instituições monásticas referidas e os particulares, bem como importaria perceber ou questionar sobre qual o peso da exploração agrícola “direta” das terras envolventes desta casa relativamente ao peso dos

contratos enftêuticos que foi celebrando desde o século XVII. Finalmente, diante de tão rica e “falante” profusão de elementos patrimoniais informativos, falta e não seria difícil uma sumária leitura heráldica do portal armoriado, um brevíssimo apontamento de leitura sobre o significado sócio-cultural e histórico das fontes do amplíssimo e belo terreiro, sobre a configuração dos jardins da casa e, sobretudo, sobre a arquitetura, volumetria e características formais dos distintos corpos desta casa, em que é patente uma representação social cortesã e palaciana derivada do estatuto senhorial e nobiliárquico dos seus senhores.

Ainda no plano da história social (em que os dados referentes a caseiros, cabaneiros, jornaleiros e mendigos são muito deficitários em relação aos dos proprietários, à partida privilegiados pelo registo documental/fiscal dos seus bens), conviria algum dia analisar as tensões sociais do campesinato no concelho de Felgueiras e Vale do Sousa durante a crise do liberalismo, nomeadamente nos convulsivos momentos da *Maria da Fonte* e da *Patuleia*. Para já, em conexão com esta casa e família de Simões, conviria analisar arquivisticamente a evolução concelhia da questão dos forais, quando com a passagem de setecentos para oitocentos se tornava cada vez mais flagrante uma contestação surda ao senhorialismo bem como aos direitos tradicionais dos povos, visando as burguesias rurais, em convergência com as câmaras, privatizar com «tapadas» e «sortes» terrenos de monte, outrora livres á utilização comunal. Não é difícil perceber a ligação estreita deste tipo de questões e aspirações populares com a ocupação e «exploração do espaço» e a evolução demográfica, focos principais da atenção da autora.

Pedro Vilas Boas Tavares

CITCEM – Universidade do Porto

ÁLVAREZ-CIFUENTES, Pedro (ed.) – ***Ditos diversos de Joana da Gama (edición crítica y traducción)***. Berlin/Bruxelles/Chennai/Lausanne/New York/Oxford: Peter Lang, 2024, 238 pp. ISBN 978-3-631-91469-4.

Nas últimas décadas, a literatura feminina produzida em Portugal na Época Moderna tem emergido como um filão compósito ao qual se tem vindo a reconhecer uma significativa importância enquanto objecto de investigação na área dos estudos literários e culturais. Esta tendência, que, de resto, se revela em sintonia com percursos de pesquisa que têm vindo a ser desenvolvidos em Espanha, França ou Itália, apenas para referir alguns exemplos, acompanhando, em boa medida, o lastro que os estudos de género têm conhecido, espelha-se na edição de vários trabalhos, que vão desde antologias até monografias, passando pela edição crítica ou tradução de textos de autoria feminina. É, justamente, neste veio que se inscreve a obra que aqui recenseamos.

Na esteira dos trabalhos desenvolvidos por Tito de Noronha, Anne-Marie Quint e Vanda Anastácio, Pedro Álvarez-Cifuentes reabilita a obra de Joana da Gama, que constitui um dos mais antigos testemunhos de produção literária feminina no Portugal de Quinhentos. Por outro lado, esta recente edição reveste-se de uma dimensão pioneira, na medida em que se trata da primeira tradução do texto da autora portuguesa.

A edição crítica preparada por Pedro Álvarez-Cifuentes é acompanhada por uma introdução, além de outros elementos, tais como uma cronologia, quadros genealógicos e uma lista de beneficiárias das «mercearias» de Joana da Gama, que permitem clarificar várias dimensões culturais que enquadram a obra e a sua autora.

O estudo introdutório, fundamentado numa sólida bibliografia, equaciona os silêncios a que grande parte da produção feminina foi sendo votada ao longo dos séculos, não raras devido à carência de fontes de informação. Nesse sentido, Pedro Álvarez-Cifuentes chama a atenção para a escassez de dados biográficos de Joana da Gama: de acordo com a informação respigada, era uma senhora de origem nobre e dispunha de uma fortuna que lhe permitiu, já no estado de viúva, fundar o recolhimento do Salvador, em Évora, onde, de resto, terá vivido como «beata», «corporizando», assim, um modelo de comportamento feminino que, relevando de várias semelhanças com a beguinagem, espelha uma via direcionada para os leigos que buscavam um caminho de perfeição. Deste modo, destaca-se o caso de uma senhora que, não tendo optado pelas segundas núpcias, dispõe do seu património pessoal, evidenciando a sua autonomia, para praticar a virtude da caridade, ilustrada pela fundação do recolhimento destinado a auxiliar mulheres desfavorecidas, que, em boa medida, contribuiu

para a solidificação do seu prestígio social.

Terá sido com o propósito de fornecer às mulheres que viviam no recolhimento do Salvador um texto orientador, imbuído de uma dimensão moral, que conduziu Joana da Gama a escrever os *Ditos diversos*, obra que se filia no veio da literatura sapiencial que contava com uma larga tradição na Península Ibérica. Deste texto chegaram até nós dois testemunhos: o exemplar da Biblioteca Nacional de Portugal (*Ditos da freyra. Ditos diversos feytos por huma freyra da terceyra regra. Nos quaes se contem sentenças muy notauveys, & auisos necessarios*) e o da Biblioteca Pública de Évora (*Ditos diversos feytos por huma freyra da terceyra regra. Nos quaes se contem sentenças muy notauveys, & auisos necessarios*).

Desprovido do tradicional aparato paratextual que acompanha a maior parte das obras impressas na época, o texto de Joana da Gama configura-se como um repositório, uma colecção de aforismos e de máximas que comportam um valor sapiencial e universal, declinando uma orientação didáctica, ilustrada pela variedade de temas abordados: as virtudes, Deus, o Amor, a Morte.

Pedro Álvarez-Cifuentes chama também a atenção para o tom intimista que marca a obra de Joana da Gama, espelhando, assim, ecos da *Menina e Moça* de Bernardim Ribeiro (p. 44), mas também algumas semelhanças com as obras de Santa Teresa de Jesus.

A edição crítica, assim como a tradução para castelhano, pautam-se por um grande rigor filológico, na medida em que apresentam uma fixação de texto extremamente criteriosa, acompanhada por notas de rodapé.

Esta obra constitui um importante contributo para a revalorização da obra de Joana da Gama, permitindo, assim, dar continuidade às várias investigações que têm vindo a ser desenvolvidas ao longo das últimas décadas, quer da perspectiva dos estudos literários, quer do ângulo da história cultural e dos estudos de género. Deste modo, concedendo uma merecida atenção às práticas de escrita feminina no Portugal de Quinhentos, o trabalho de Pedro Álvarez-Cifuentes releva a importância da difusão e da circulação de textos que visam, em boa medida, configurar modelos de conduta, procurando tornar menos opaco o campo dos estudos literários e culturais da Época Moderna.

Paula Almeida Mendes

CITCEM – Universidade do Porto

O grupo «Sociabilidades e práticas religiosas», integrado no CITCEM, desenvolveu as suas atividades de acordo com as seguintes linhas e temas de investigação:

1. Organização do Seminário Permanente 2024/2025: «Santuários e devoções»

Estas reuniões tiveram a participação de investigadores e especialistas do CITCEM e de outras unidades de investigação, no quadro de uma colaboração científica e pedagógica com a FLUP para a formação de estudantes de pós-graduação. Promovendo uma abordagem interdisciplinar, esta atividade permitiu focar a temática em causa a partir de diferentes ângulos de análise, contribuindo para diversificar e enriquecer a formação dos estudantes de pós-graduação e para obter um conhecimento mais completo e preciso do objeto de estudo.

Os seminários foram distribuídos da seguinte forma:

- Pedro Lage Correia (Centro de História/FLUL): «Entre tolerância e perseguição: devoção e piedade cristã num Japão em transição (sécs. XVI-XVII)» (21/03/2025);

- Paula Pinto Costa (CITCEM/FLUP) e Joana Lencart (CITCEM/FLUP): «A relíquia da Vera Cruz de Marmelar: devoção popular, instrumentalização sociopolítica e memória escrita» (04/04/2025);

- Israel Sanmartín Barros (Universidad de Santiago de Compostela): «Santos ibéricos que viajaron al paraíso. ¿Descripción o ideología?» (16/05/2025)

2. Organização de Colóquios, Encontros Científicos e Seminários Abertos

- No dia 19 de fevereiro de 2025, realizou-se, na FLUP, no âmbito do Projeto MOSITER, o Colóquio Internacional e Interdisciplinar «MUSAS NA CLAUSURA: Literatura, Música e Espiritualidade em Contexto Monástico Feminino na Idade Moderna». Esta jornada contou com a participação de vários investigadores que integram a equipa do Projeto MOISTER, financiado pela FCT (Investigadora Responsável: Isabel Morujão).

- No âmbito das Comemorações Camonianas (2024-2025), o CITCEM,

em parceria com o Instituto de Filosofia da Universidade do Porto, o Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa e o Centro de Linguística da Universidade do Porto, organizou um ciclo de sessões que terminou no dia 24 de novembro de 2025. As sessões distribuíram-se da seguinte forma:

- 14/01/2025: «As traduções de Os Lusíadas»: “Pelos tempos diferentes...”: Isabel Almeida (Universidade de Lisboa – Centro de Estudos Clássicos): «Traduções para Francês»; José Meirinhos (Universidade do Porto – Instituto de Filosofia): «Tradução para Mirandês»;

- 29/01/2025: «As traduções de Os Lusíadas»: Arie Pos: «Traduções para Neerlandês»; Tiago Garcia (Universidade de Newcastle): «Traduções para Inglês»;

- 12/02/2025: «Retórica, Poética e Mitologia em Os Lusíadas»: “Como se não mudasse o tempo nada”: Belmiro Fernandes Pereira (Universidade do Porto – Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra);

- 27/02/2025: Gil Clemente Teixeira (U. Porto): «De mestre em «carnalidades» a amigo «para noites e dias»: Camões e a literatura portuguesa do século XVIII»;

- 13/03/2025: «Camões: mudam-se os tempos, ficam os versos»:

Pedro Eiras (Universidade do Porto – ILC): «Camões no Século XXI»;

- 27/03/2025: «Camões: mudam-se os tempos, ficam os versos»: Isabel Morujão (Universidade do Porto – CITCEM): «Ecos de Camões nos Séculos XVII-XVIII»;

- 09/04/2025: «A lírica e o teatro de Camões»: «Por mais que o tempo corra»: Luís Fardilha (Universidade do Porto – CITCEM): «Lírica, Cânone e «Cancioneiros de Mão»;

- 22/04/2025: «A lírica e o teatro de Camões»: Vanda Anastácio (Universidade de Lisboa – Centro De Estudos Clássicos): «O Teatro de Camões»;

- 30/04/2025: «A lírica e o teatro de Camões»: Jorge Osório (Universidade do Porto) e Zulmira Santos (Universidade do Porto – CITCEM): «”Una Meravigliosa Solitudine”: O Scriptorium de Petrarca e o “Junto de um seco, fero e estéril Monté” de Camões»;

- 07/05/2025: «Pelos tempos diferentes»: “A língua de Camões”: Clara Barros (Universidade do Porto – CLUP);

- 04/06/2025: «Os saberes de Camões»: «Nem me falta na vida honesto estudo/ com longa experiência misturado»: José Meirinhos (Universidade do Porto – IF): «A filosofia em Camões»;

- 26/06/2025: «Os saberes de Camões»: «Nem me falta na vida honesto estudo/ com longa experiência misturado»: João Garcia (Universidade do Porto – Academia das Ciências): «Os mapas de Camões»;

- 24/11/2025: Conferência de encerramento: José Augusto Cardoso Bernardes (Universidade de Coimbra – Centro de Literatura Portuguesa): «Camões e o ensino».

- No dia 16 de dezembro de 2025, o Grupo de investigação «Sociabilidades e Práticas Religiosas» organizou o seminário «Fazer falar os textos: Nos 200 anos do poema Camões de Almeida Garrett», com a intervenção de Maria Helena Santana (FLUC).

NORMAS

NORMAS PARA OS COLABORADORES DE *VIA SPIRITUS*

I. *Via Spiritus* é uma revista universitária, publicada pelo CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória», e o seu âmbito científico é a História da Espiritualidade e do Sentimento Religioso.

II. A estrutura da revista comporta: artigos, recensões e notícias. Cada volume procura uma unidade, cronológica e/ou temática, apresentando-se a revista como, de preferência, monográfica desde o primeiro número.

III. Segundo o tema de cada volume, a redacção da *Via Spiritus* solicita artigos e aceita propostas de textos, desde que inéditos, com validade científica e cumprindo os requisitos temáticos da revista: versarem sobre temas de História da Espiritualidade e do Sentimento Religioso ou temas literários e culturais na área da Literatura e História da Espiritualidade e do Sentimento Religioso.

IV. Os originais propostos serão examinados pela Direcção da revista que, caso os considere pertinentes, os submeterá ao parecer de especialistas (referees). Os autores serão oportunamente informados acerca da decisão da Direcção em publicar ou não o respectivo texto, ou ainda da conveniência de o alterarem ou reformularem de acordo com as indicações dadas pelos especialistas, que serão então comunicadas ao autor. O processo é anónimo.

V. Os artigos propostos devem:

- ter uma extensão máxima de 100.000 caracteres;
- vir acompanhado por um resumo na língua em que está redigido o artigo e em inglês;
- ser entregues impressos em papel e em suporte electrónico (e-mail), processados em word ou compatível. Caso sejam utilizadas fontes ou símbolos especiais, estes devem ser identificados e enviados anexos ao artigo;
- incluir uma página referindo o título do artigo, o nome do autor, a instituição académica ou profissional a que está ligado, a direcção postal e electrónica, e o telefone.

VI. O autor terá acesso às primeiras provas tipográficas para correcção. Contudo, não são permitidas alterações significativas à estrutura e dimensão do texto.

VII. Aos autores serão disponibilizados 3 exemplares da revista.

NORMAS DE PUBLICAÇÃO

A. Estilo:

1. O corpo do texto deverá ser em letra Times New Roman, corpo 12, a espaço e

meio de entrelinha, com margens de 2,5 cm. Não são aceites sublinhados.

2. O título do artigo deve ser alinhado à esquerda, em tamanho 14, negrito, e ocupar a primeira linha.

3. O nome do(s) autor(es) deve(m) figurar na linha imediatamente a seguir ao título, alinhado à direita, em tamanho 12, seguida da instituição a que pertence e do correio electrónico institucional ou pessoal.

4. As notas de rodapé (em letra Times New Roman, corpo 10, com espaço simples de entrelinha) deverão ser reduzidas ao essencial. Desaconselha-se, igualmente, a utilização de um número excessivo de quadros e imagens. A bibliografia final, caso exista, deverá conter as obras referenciadas no texto ou em notas e ordenadas alfabeticamente.

B. Citações

1. Citações de excertos de textos:

a) Caso se trate de citações de pequena dimensão, integradas no corpo do texto, devem ficar entre aspas, sem itálicos.

Ex:

texto proposto, texto proposto «texto citado, texto citado» texto proposto, texto proposto texto proposto, texto proposto texto proposto, texto proposto texto proposto texto proposto, texto proposto texto proposto texto proposto

b) Caso se trate de excertos de maiores dimensões, deverão ser citados em parágrafo(s) distintos, sem aspas, com entrada de 1 cm do lado esquerdo, de tamanho e entrelinhamento iguais aos das notas de rodapé (letra Times New Roman, corpo 10), em itálico.

Ex:

texto proposto, texto proposto texto proposto, texto proposto texto proposto, texto proposto texto proposto, texto proposto

texto citado, texto citado texto citado, texto citado texto citado, texto citado texto citado, texto citado texto citado, texto citado texto citado, texto citado texto citado, texto citado texto citado, texto citado texto citado

texto proposto, texto proposto texto proposto, texto proposto texto proposto, texto proposto texto proposto, texto proposto

2. Na citação e referência documental e bibliográfica, os artigos deverão respeitar as seguintes normas, adaptadas da NP 405-1:

a) Citações em texto:

i) citação de documentos: as citações documentais, em notas de rodapé, deverão integrar, embora de forma abreviada ou com siglas (a desenvolver no final do texto, junto à bibliografia), todos os elementos necessários à identificação da espécie. A identificação de fundo ou colecção documental deve ser feita em itálico (ex: IAN/TT – *Convento de Santa Clara de Vila do Conde*, cx. 37, mc. 7, s.n.).

b) Citações em bibliografia final:

i) Monografias:

Ex: RAMOS, Rui; SOUSA, Bernardo Vasconcelos e; MONTEIRO, Nuno Gonçalo – *História de Portugal*. Lisboa: A Esfera dos Livros, 2009, 2 vols.

SARAIVA, Arnaldo (org. e introd.) – *O personagem na obra de José Marmelo e Silva*. Porto: Campo das Letras, 2009a.

SARAIVA, Arnaldo – *Guilherme IX de Aquitânia, Poesia*. Campinas: Unicamp, 2009b.

TORRES, Carlos Manitto – *Caminhos de ferro*. Lisboa: [s.n.], 1936.

ii) Publicações periódicas:

Ex: ROSAS, António; MÁIZ, Ramón – *Democracia e cultura: da cultura política às práticas culturais democráticas*. «Revista da Faculdade de Letras – História», III série, vol. 9 (2008), p. 337-356.

iii) Capítulos de obras colectivas:

Ex: PIRES, Ana Paula – *A economia de guerra: a frente interna*. In ROSAS, Fernando; ROLLO, Maria Fernanda (coord.) – *História da Primeira República Portuguesa*. Lisboa: Tinta-da-China, 2009, p. 319-347.

iv) Teses:

Ex: AMARAL, Luís Carlos – *Formação e desenvolvimento do domínio da diocese de Braga no período da Reconquista (séc. IX-1137)*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2007. Tese de doutoramento.

vi) Monografias em suporte electrónico:

Ex: AMARAL, Luís Carlos – *Formação e desenvolvimento do domínio da diocese de Braga no período da Reconquista (séc. IX-1137)*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2007. Disponível em <<http://www.letras.up.pt/luisamaral.pdf>>. [Consulta realizada em 12/09/2010].

vii) Analíticos em suporte electrónico:

Ex: AMARAL, Luís Carlos – *Formação e desenvolvimento do domínio da diocese de Braga no período da Reconquista (séc. IX-1137)*. «Revista da Faculdade de Letras – História», III série, vol. 9 (2007), p. 337-356. Disponível em <<http://www.letras.up.pt/luisamaral.pdf>>. [Consulta realizada em 12/09/2010].

3. Citação de fontes:

As citações documentais deverão integrar, como norma, todos os elementos necessários a uma rigorosa identificação da espécie, recorrendo embora a abreviaturas ou siglas. Estas deverão ser desenvolvidas no final do artigo, após a bibliografia. A indicação dos fundos documentais deverá ser feita em itálico.

Ex: AN/TT – *Chancelaria D. Afonso V*, Iv. 15, fl. 89

VIA SPIRITUS

ASSINATURA (ANUAL):

Portugal e outros países da zona Euro - € 20.00

Outros países - €35.00 (USD)

Nota: a assinatura inclui portes de envio

VENDAS E ASSINATURAS:

CITCEM - Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória»

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Via Panorâmica, s/n

4150-564 Porto (Portugal)

Tel: (+351) 226077177 | Fax: (+351) 226091610 | email: citcem@letras.up.pt

Biblioteca Central - Serviços de Publicações

Via Panorâmica, s/n

4150-564 Porto (Portugal)

Tel: (+351) 226077130 | email: apsoares@letras.up.pt

REVISTA
VIA SPIRITUS
MUSAS NA CLAUSURA: LITERATURA,
MÚSICA E ESPIRITUALIDADE EM
CONTEXTO MONÁSTICO FEMININO
NA IDADE MODERNA.

N.º32'2025