



NOVAFCSH

FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS
UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA

"Del mundo preza, y del amor herida"

**O Amor no teatro escrito por mulheres em Portugal (ca.
1650-1750)**

Inês de Castro César de Sá

Março, 2024

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à
obtenção do grau de Mestre em História, realizada sob a orientação científica
do Professor Doutor Pedro Cardim

**“DEL MUNDO PREZA, Y DEL AMOR HERIDA”. O AMOR NO TEATRO ESCRITO
POR MULHERES EM PORTUGAL (CA. 1650–1750)**

INÊS DE SÁ

RESUMO

No Portugal da Época Moderna, apesar das limitações no acesso à cultura, assiste-se, gradualmente, a um aumento do número de mulheres escritoras. Num período em que eram incentivadas a manter o silêncio, o ato da escrita era um dos poucos momentos em que poderiam tomar a palavra, usar e interpretar as convenções sociais e literárias da época. Um dos maiores temas da literatura da época era o amor, conceito inteiramente ligado à ordem social e à definição dos papéis de género na sociedade. O amor no século XVII e início do XVIII é a base da vida comunitária, necessário e definidor das relações entre humanos. Os vários conceitos de amor poderiam ou não incluir a mulher, mas, quando a incluíam, definiam o seu papel social e o seu comportamento, distintos aos do homem. Ademais, na literatura, a mulher era, muitas vezes, vista como sedutora e tentadora, ou como uma quase divindade, esquecendo-se o seu carácter humano. Assim, o debate sobre o amor era também um debate sobre o papel da mulher, protagonizado, teorizado e escrito por homens. Neste trabalho procuramos, estudar como diferentes mulheres interpretaram e escreveram sobre estes conceitos «masculinos» de amor. A investigação incide sobre o teatro escrito por quatro mulheres portuguesas nos séculos XVII e XVIII: Ângela de Azevedo, Joana Teodora de Sousa, Sórora Madalena da Glória e Sórora Maria do Céu. As fontes incluem quatro *comedias nuevas*, uma *comedia breve*, sete autos e um *baile*. Através da análise das tópicas amorosas e da sua relação com os papéis de géneros nestas obras, identificamos lugares-comuns, mas também especificidades de cada mulher. Demonstramos como estas mulheres conheciam e usaram os conceitos e tópicos de amor na sua escrita teatral e como as adaptaram, colocando muitas vezes a personagem feminina como protagonista das tramas de amor. O amor ainda é representado como motivo de sofrimento e desonra feminina, não por falha das personagens femininas, mas sobretudo pela incapacidade das personagens masculinas de corresponder com o comportamento digno de um verdadeiro amor. Este trabalho é, também, o primeiro estudo comparativo do teatro feminino do barroco português e, portanto, uma importante contribuição para o conhecimento do mundo cultural feminino, definindo-o não como um mundo isolado e uniforme, mas inserido e integrado na cultura portuguesa e ibérica, com as suas próprias particularidades, mas também repleto de diferenças e heterogeneidades.

PALAVRAS-CHAVE: Amor, Teatro Ibero-americano, História da Mulher, História de Género

**"DEL MUNDO PREZA, Y DEL AMOR HERIDA". LOVE IN THEATRE WRITTEN BY
PORTUGUESE WOMEN (CA. 1650–1750)**

INÊS DE SÁ

ABSTRACT

In Early Modern Portugal, despite the limited access to the cultural world, the number of women writers increased. At a time when they were encouraged to remain silent, the act of writing was one of the few moments when they could take the floor, use, and reflect on the social and literary conventions. Love was one of the major literary themes of the time, a concept entirely linked to the social order and the definition of gender roles in society. In the 17th and early 18th centuries, love was the basis of community life, necessary and defining of relationships between humans. The various concepts of love may or may not have included women, but when they did, they defined their social role and behaviour, distinct from those of men. Furthermore, in literature, women were often seen as seductive and tempting, or as almost divine, forgetting their human character. Thus, the discussions around love were also discussions about the role of women, led, theorised, and written by men. In this work, we seek to study how different women interpreted and wrote about these ‘male-made’ concepts of love. The research focuses on theatre written by four Portuguese women in the 17th and 18th centuries: Ângela de Azevedo, Joana Teodora de Sousa, Sor Madalena da Glória and Sor Maria do Céu. These plays include four *comedias nuevas*, one *comedia breve*, seven *autos* and one *baile*. By analyzing the topos of love and their relationship to gender roles in these works, we identify commonplaces, but also specificities of each woman. We show how these women knew and used the concepts and topos of love in their theatre works and how they adapted them, often placing the female character as the protagonist of the love plots. Love is still represented as a reason for female suffering and dishonor, not because of the female characters' faults, but due to the male characters' inability to correspond with the behavior worthy of true love. This work is also the first comparative study of Portuguese Baroque women's theatre and, therefore, an important contribution to the knowledge of their cultural world. A world that is not homogeneous and isolated but is inserted and integrated into the Portuguese and Iberian culture, with its own particularities, but also full of differences and divergencies.

KEYWORDS: Love, Iberoamerican theatre, Women's history, Gender History

ÍNDICE

1. Introdução	1
1.1. A importância da produção literária feminina	1
1.2. O amor e a mulher	5
1.3. O teatro como fonte	7
1.4. O teatro e o amor	9
1.5. Fontes e metodologia	9
1.6. Precauções na análise.....	11
1.7. Estrutura da dissertação	14
2. Mulheres no teatro ibero-americano	15
2.1. O teatro como espaço feminino	15
2.2. Mulheres que escrevem teatro e a especificidade da escrita feminina.....	18
2.3. A influência do teatro castelhano em Portugal	21
2.4. Mulheres a escrever teatro em Portugal.....	22
3. O amor e o papel da mulher	25
3.1. A herança amorosa.....	25
3.2. O amor nos séculos XV-XVIII	28
3.3. O amor no casamento e o papel da mulher	32
3.4. O amor e o papel da mulher nas comédias e nos autos.....	34
4. Quatro mulheres a escrever teatro.....	37
4.1. Ângela de Azevedo	37
4.1.1 Vida e obra	37
4.1.2. Género e amor na obra de Ângela de Azevedo	39
4.2. Joana Teodora de Sousa.....	40
4.3. Madalena da Glória.....	42
4.3.1. Vida e obra	42

4.3.2. O amor – o exemplo do <i>Reyno da Babilonia</i>	44
4.4. Maria do Céu	45
4.4.1. Vida e obra	45
4.4.2. Amor e género na obra de Maria do Céu	47
4.4.3. Teatro	50
5. O amor no teatro escrito por mulheres	52
5.1. Ângela de Azevedo	52
5.1.1. <i>Dicha y desdicha del juego, y devoción de la Virgen</i>	52
5.1.2. <i>El muerto dissimulado</i>	60
5.1.3. <i>La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén</i>	69
5.2. Joana Teodora de Sousa – <i>Gran prodigio de España, y lealtad de un amigo</i>	75
5.3. Sórora Madalena da Glória – Baile	83
5.4. Maria do Céu	88
5.4.1. <i>Clavel y Rosa</i>	88
5.4.2. Triunfo do Rosario (<i>La flor de las finezas, Rosal de Maria, Perla y Rosa, Las Rosas con Espigas, Tres Redenciones del Hombre</i>)	94
5.4.3. Autos alegóricos a Santo Aleixo (<i>Mayor Fineza de Amor, Las Lagrimas de Roma</i>)	105
6. Quatro mulheres a escrever sobre o amor	113
6. 1. O verdadeiro e falso amor – lugares-comuns e especificidades	113
6. 2. O amor e as mulheres	115
7. Um ponto de partida	120
Fontes e bibliografia	121
Anexo – Exemplos conhecidos das obras teatrais	148

1. Introdução

“*Del mundo preza, y del amor herida*”¹ é um excerto do auto teatral *La Rosa con las Espigas* de Maria do Céu, mulher portuguesa que viveu nos séculos XVII e XVIII. São palavras da personagem Gomindo que descreve como a personagem Flor está perdida e seduzida pelo Mundo, o Amor e a Loucura. Nesta peça, Maria do Céu apresenta os amores do mundo como fonte de sofrimento e motivo de perda da santidade da personagem feminina.

A relação entre a mulher e o amor era um tema recorrente não só na escrita para teatro de Maria do Céu, mas também de várias outras mulheres que viveram naquele período. As convenções sobre o amor moldavam e definiam os papéis de género, os quais prescreviam para a mulher um determinado modelo de conduta. Em *La Rosa con las Espigas*, estas convenções amorosas eram fonte para o sofrimento da personagem feminina. Noutras peças, eram razão para a rebeldia feminina – “presas” num mundo que ditava os seus comportamentos e condutas, a busca do amor quebrava essas correntes. Assim, atendendo às consequências e à reação das personagens perante os enredos amorosos é possível identificar diferentes posições em relação às expectativas e normas de género impostas pelas convenções amorosas.

Com esse intuito, esta dissertação incide no estudo do amor no teatro escrito por quatro mulheres portuguesas que viveram entre 1650 e 1750. O objetivo é entender como a temática do amor é usada por diferentes mulheres para representar a condição feminina da época. Mostraremos como o amor transmite diferentes aspetos e ideias sobre o papel da mulher na sociedade, como as tópicas amorosas refletem as fragilidades da condição feminina, e, ainda, como tanto podem reforçar, como desafiar os papéis de género.

1.1. A importância da produção literária feminina

No Portugal do Antigo Regime, a participação de mulheres na cultura literária era restrita e, na maioria das vezes, controlada por figuras masculinas. O acesso à educação

¹ CEO, Maria do – *Triunfo do Rosario*, p. 204. Optamos por citar as obras teatrais por página e não por verso, já que as edições originais (e de mais fácil acesso) das obras em estudo não têm indicação de versos. Ademais, mesmo quando existem edições recentes versificadas, estas diferem em parte com a versão original, já que são contados versos suprimidos. Assim, cremos que será mais fácil ao leitor encontrar a referência pela página. Mantemos esta regra para todas as obras teatrais citadas, com exceção de edições digitais. Nesse caso, fazemos referência aos versos.

e à produção cultural dependia também da sua posição e função social. A uma mulher da alta nobreza era recomendada uma educação letrada, que, no entanto, não deveria ultrapassar certos limites, evitando determinados tópicos considerados perigosos². Algumas mulheres eram exaltadas pelo seu nível cultural, mas estas destacavam-se precisamente pelo seu carácter excecional e, acima de tudo, porque se considerava que ultrapassavam as capacidades «naturais» do seu género³. Apesar das limitações, a leitura e a escrita terão sido correntes nos escalões superiores da sociedade, sobretudo num contexto mais privado⁴. Na verdade, gradualmente, entre os séculos XVI e XVIII, foi-se assistindo a alguma participação das mulheres no mundo cultural e a uma certa normalização da figura da mulher como escritora, sempre dentro das limitações da época⁵. Esta maior presença foi fomentada pela difusão da imprensa, pelas influências do movimento humanista, o aumento da alfabetização e o maior carácter social que atingiu a arte no barroco⁶. Seja como for, e apesar de tudo, continuavam a ser poucas as que produziam e difundiam os seus próprios textos. Ademais, muitas vezes, ainda tinham de recorrer a estratégias específicas para conseguirem um lugar perto de outros autores masculinos⁷.

O presente trabalho assenta no pressuposto de que é fundamental estudar os textos que as mulheres conseguiram escrever. Alguns críticos tê-los-ão desvalorizado por considerarem que não aportaram nem significaram grandes mudanças nos tópicos e movimentos culturais. Alegam que tais escritos têm pouco interesse em relação a grandes obras que mudaram as convenções literárias⁸. No entanto, não consideramos que se possa reduzir o valor destes textos como objeto de estudo apenas ao seu carácter estético ou ao impacto imediato que tiveram na história da literatura. Num período em que as mulheres eram incentivadas a manter o silêncio e a ficar confinadas ao espaço doméstico, o ato de

²ANASTÁCIO, Vanda – *Uma antologia improvável*, p. 30.

³ *Ibidem*, p.30-32.

⁴ MORUJÃO, Isabel – *Livros e leituras na clausura feminina de setecentos*, p. 112, 130.

⁵ Em Portugal, destacaram-se mulheres como Luísa e Ángela Sigee e Violante do Céu. Para uma abordagem geral sobre a evolução da escrita feminina em Portugal no período barroco, veja-se ANASTÁCIO, Vanda – *Uma antologia*....

⁶ MARTOS PÉREZ, María D. – *Mujeres escritoras y conciencia creadora*, p. 114. O termo «barroco» é aqui utilizado como teorizado por José Antonio Maravall. Assim, entendemos por «barroco» um período da história europeia que “*comprende, aproximadamente, los tres primeros cuartos del siglo XVII*”, mas que tem manifestações até meados do século XVIII, e “*se extiende a las más variadas manifestaciones de la vida social y de la obra humana*”, articuladas e reciprocamente dependentes que “*creó una relativa homogeneidad en las mentes y en los comportamientos los hombres*”. MARAVALL, José Antonio - *La cultura del barroco*, p. 21-43.

⁷ Sobre as várias estratégias de autoria femininas veja-se LEWANDOWSKA, Julia – *Escritoras monjas*.

⁸ Aborda Vanda Anastácio estes aspetos em ANASTÁCIO, Vanda - *Onde estão as mulheres?*

escrever era um dos poucos momentos em que poderiam adquirir alguma “agência”⁹ e tomar a palavra, conseguindo, de certa forma, algum poder para definir a sua posição em relação ao mundo. Além disso, e como referiu o historiador Carlo Ginzburg, um texto não está separado do seu contexto e, independentemente do seu valor literário e “(...) *de las intenciones de quien los produjo, pueden sacarse a la luz voces no controladas*”¹⁰. Uma análise de um texto pode revelar-nos aspetos sociais do autor, da sua formação e educação, como o autor utilizou e adaptou tópicos literários correntes ou o acesso que tinha aos modelos e referentes culturais da sua época¹¹. Tendo as mulheres um contexto particular na sociedade dado pelo seu género, no ato da escrita a mulher sempre se veria enfrentada por o que Julia Lewandowska apelida de «posição sexuada»¹². Esta «posição sexuada» não é algo que se manifesta na escrita uniforme ou igualmente em todas as mulheres, nem significa que os textos fossem reivindicativos das desigualdades de género, mas sim que estes escritos apresentavam possivelmente particularidades próprias do seu contexto de produção, particularidades essas que advinham dos limites e estratégias acessíveis às mulheres daquele período. Um estudo destes textos não é, então, apenas um estudo da sua dimensão estética, mas é também histórico, social, político e cultural. A análise dos escritos de mulheres não deve limitar-se à avaliação da sua qualidade literária, mas sim entender como as mulheres usavam a sua escrita e adaptavam as convenções literárias da época através da sua «posição sexuada».

O estudo sobre a mulher da Época Moderna em Portugal tem ganhado bastante popularidade nos últimos anos. Os estudos sobre a vida de rainhas e outras grandes figuras têm-se multiplicado, dos quais destacamos os trabalhos de Ana Isabel Buescu¹³ e Paulo

⁹ Utilizamos o termo «agência» como teorizado por Martha Howell, ou seja, a capacidade de um indivíduo ou grupo “*to act or exert power*”, que de uma maneira ou de outra perturba “*the cultural, social, economic, or political system that constrains them*”. Esta «agência» não implica uma oposição clara à ordem social, muito pelo contrário, é um resultado da interação das estruturas discursivas impostas com a iniciativa individual: “*it is those interactions that produce the possibility of agency*”. HOWELL, Martha - The Problem of Women’s Agency in Late Medieval and Early Modern Europe, p. 22-28.

¹⁰ GINZBURG, Carlo – *El hilo y las huellas*, p. 12.

¹¹ Seguimos, assim, as linhas de investigação propostas por autoras como Vanda Anastácio e Julia Lewandowska. Ver ANASTÁCIO, Vanda – *Uma antologia...*, p.21 e LEWANDOWSKA, Julia – *Escritoras...*, cap. 1.

¹² “*Por tanto, busca reconocer esta escritura no tanto, o no únicamente, como una posible tradición literaria (...), sino como un marco para sus prácticas textuales dentro del contexto social, cultural y político de su tiempo. De ahí (...) se quiere indagar (...) sobre la misma fenomenología del acto de escritura, o sea, los modos en los que una escritora negocia, piensa y afronta su posición sexuada cuando escribe*”. Em LEWANDOWSKA, Julia. *Escritoras...*, subcap. 1.2.3.

¹³ BUESCU, Ana Isabel – Catarina de Áustria (1507-1578); *Idem* – D. Beatriz de Portugal.

Drumond Braga¹⁴. Outros investigadores, como Isabel Drumond Braga, Maria Antónia Lopes e Amélia Polónia, abriram porta para a investigação sobre o papel da mulher no mundo judicial, na economia, na vida quotidiana, e no império¹⁵. Por fim, não podemos deixar de referir os trabalhos sobre a vida conventual feminina, que têm proliferado nas últimas décadas, de autoria de Maria Matos Fernandes, Paula Cardoso, Antónia Fialho Conde, entre outros¹⁶. Da mesma forma, alguns autores têm-se dedicado ao estudo da produção literária feminina da época, acompanhando esta crescente popularidade dos estudos de géneros e da mulher nas últimas décadas¹⁷. São dignos de registo os trabalhos de Vanda Anastácio sobre a escrita feminina no Portugal dos séculos XVIII e XIX, bem como os esforços de Isabel Morujão para localizar e estudar os escritos de religiosas em Portugal na época moderna¹⁸. No entanto, a produção historiográfica ainda não reflete o que foi o volume da produção literária feminina no Portugal moderno¹⁹.

Vários silêncios têm feito que com que atualmente mal possamos escutar as vozes dessas mulheres que escreveram. O silêncio da época desvalorizou muitas vezes os escritos de mulheres e não os considerou merecedores de um lugar junto aos autores masculinos. Pesa também o silêncio de muitos historiadores e estudiosos da literatura, que excluíram ou ignoraram a produção feminina, e o silêncio dos arquivos e a sua falta de organização e catalogação²⁰. Quantos escritos de religiosas, por exemplo, não haverá em arquivos conventuais por descobrir e estudar?

¹⁴ BRAGA, Paulo Drumond – D. Maria (1521-1577); *Idem* – Palácios para uma rainha; BRAGA, Isabel Drumond; BRAGA, Paulo Drumond – Rainhas, princesas e infantas.

¹⁵ BRAGA, Isabel Drumond – Vaidades nos conventos femininos ou das dificuldades em deixar a vida mundana; *Idem* – Do Trabalho e dos Patrimónios das Cristãs-Novas; *Idem* – As Mulheres e o Lúdico na Época Moderna; BRAGA, Isabel Drumond; TORREMOCHA HERNÁNDEZ, Margarita – *As Mulheres perante os Tribunais do Antigo Regime*; LOPES, Maria Antónia – O Espelho de casados (1540) do Dr. João de Barros; *Idem* – Mujeres urbanas y trabajo autónomo; *Idem* – Mulheres contratadoras de rendas, bens e serviços; POLÓNIA, Amélia – Mulheres que partem e mulheres que ficam.

¹⁶ CARDOSO, Paula Filipa Freire – *Art, Reform and Female Agency in the Portuguese Dominican Nunneries*; CONDE, Antónia Fialho; LALANDA, Margarida Sá Nogueira – Vida monástica feminina e expressões de criatividade e cultura em Évora no período pós-tridentino; CONDE, Antónia Fialho – Da influência dos laços familiares no quotidiano claustral feminino em Évora no período moderno; FERNANDES, Maria Eugénia Matos – *O Mosteiro de Santa Clara do Porto*.

¹⁷ Para uma evolução sobre o estudo da história das mulheres ver VAQUINHAS, Irene – Estudos sobre a história das mulheres em Portugal.

¹⁸ Destacamos destas duas autoras os seguintes trabalhos: ANASTÁCIO, Vanda – *Uma antologia...*; *Idem* – Entre las rejas y sin profesar; MORUJÃO, Isabel – Contributo para uma bibliografia cronológica da literatura monástica feminina; *Idem* – Livros e....

¹⁹ ANASTÁCIO, Vanda – Onde..., p. 13-14.

²⁰ Para uma evolução e crítica da historiografia portuguesa sobre a escrita de mulheres ver ANASTÁCIO, Vanda – Onde...

Este trabalho pretende ser, assim, um passo para a definição do panorama da produção literária de mulheres e mais um contributo para a discussão sobre a cultura feminina na Época Moderna. Um estudo que não só é relevante a nível nacional, como também integra a produção historiográfica internacional. Em Espanha sobretudo, mas também na América Latina, só nos anos 1990 começou um verdadeiro interesse pela escrita feminina. Os trabalhos de autoras como Nieves Baranda, María Martos Pérez, María Carmen Marín e Anne J. Cruz²¹ e, sobretudo, a criação do projeto de *BIESES – Bibliografía de Escritoras Españolas*²² foram fundamentais para a definição deste novo campo. Nesse âmbito historiográfico, procuraram-se novas metodologias e olhou-se para os textos femininos como testemunhos do seu tempo, cultura e sociedade, não isolados, mas inseridos em redes de produção cultural. É importante inserirmos o nosso trabalho nestas linhas de investigação sobre a realidade espanhola e ibero-americana, já que as mulheres portuguesas também estão inseridas nesse mundo, recorreram aos mesmos modelos literários e influenciaram-se pelas mesmas figuras.

1.2. O amor e a mulher

Nos séculos XVII e XVIII, o conceito de amor estava inteiramente relacionado com a ordem social e contribuiu para a definição dos lugares e papéis de género. Nos discursos literários, a mulher tanto podia ser a causa de desordem, de paixão e loucura, numa linha mais moral, ou de contemplação do homem, numa conceção neoplatónica ou do amor cortês²³. Estes modelos subjugavam a mulher, tanto pela sua crítica ou idealizando-a de tal forma, que esta perdia o seu carácter real e humano²⁴. A mulher no amor era, assim, antes de mais, uma idealização. Ademais, o amor e, sobretudo, as suas manifestações eram em parte vedadas às mulheres, por serem, por natureza, mais suscetíveis, podendo levá-las a pecar, ou pior, a um homem a pecar, tal como Eva a

²¹ Destacamos as várias obras coordenadas por estas autoras, caracterizadas pela diversidade de temas, perspetivas e escolas historiográficas: ALMEIDA, Dimitri; ANASTÁCIO, Vanda; MARTOS PEREZ, María Dolores – *Mulheres em rede / Mujeres en red*; BARANDA, Nieves; MARÍN PINA, María Carmen – *Letras en la celda*; BARANDA, Nieves; CRUZ, Anne J. – *The Routledge Research Companion to Early Modern Spanish Women Writers*.

²² BIESES é uma base de dados que visa compilar, sistematizar e estudar textos literários e notícias da produção escrita de mulheres espanholas ou em espanhol desde a Idade Média a 1800. Este projeto tem fomentado várias conferências, publicações e investigações interdisciplinares neste campo. BIESES – *Bibliografía de escritoras españolas*. [Em linha].

²³ PASCUA SÁNCHEZ, María José de la – Amor / Desamor a comienzos de la Edad Moderna, p. 180.

²⁴ *Ibidem*, p. 179, 180; HUARINGA NIÑO, Sandra – El rol femenino en los discursos amorosos, p. 917.

Adão²⁵. Era, por isso, importante a mulher não se deixar levar por paixões amorosas. O debate sobre o amor é, portanto, também um debate sobre o papel da mulher e a sua relação com o homem. Estas teorias, que dominavam os conceitos de amor na época, eram, na sua maioria, produzidas por homens. Será importante questionar qual era a visão das mulheres quanto estas concepções sobre o amor, nomeadamente aquelas que tinham a mulher como objeto, já que “*las mujeres (...) siempre han formado parte de él como objeto y destinatarias, pero no como enunciadoras activas del mismo*”²⁶.

Ademais, mesmo quando a mulher se afastava deste amor masculino, a sua existência continuava a ser condicionada pelo amor, mas agora pelo amor a Deus (que não tem de ser contrário ou incompatível com o masculino). Também neste, a mulher não deveria ter agência ou vontade própria. O amor a Deus ou o amor místico traçavam um caminho onde o sofrimento e a submissão eram valorizados²⁷. Uma mulher que amasse Deus, devia seguir um exemplo de virtude e caminhar para a perfeição²⁸. Assim, o amor e como este é representado reflete, muitas vezes, uma imagem de como deveria ser a posição da mulher na sociedade, seja em relação ao género masculino ou a Deus.

O amor, as dinâmicas e conflitos amorosos e como estes se apresentam podem-nos também transmitir certos aspetos do contexto cultural de quem o escreve. Entendemos que o amor não é algo universal e não pode ser entendido sem estar inserido num contexto social, histórico e cultural²⁹ e “*(...) se produce dentro de una concepción cultural del mismo (...) que remiten a un modo de imaginar el amor y de comprenderlo propio de una época*”³⁰. Assim, como e quem se ama, a sua explicação, como se manifesta, tudo são aprendizagens sociais que respondem a uma reação biológica do corpo. E essas aprendizagens sociais não só variam com a época, mas também dentro dela mesmo. Não falamos então de uma «conceção de amor», mas de várias «concepções» de amor. Durante os séculos XVI e XVIII o amor poderia manifestar-se e representar-se através das tópicas do amor cortês, do amor a Deus, que poderia chegar a ser um amor

²⁵ “*Vease como el amor de Eva hizo descuydar a Adan de Dios, y de si, y del mundo*”. SOSA, Manuel de Faria y – *Noches claras divinas y humanas flores*, p. 429.

²⁶ MARTOS PÉREZ, María D. – *Mujeres escritoras...*, p. 128.

²⁷ LEWANDOWSKA, Julia – *Escritoras...*, subcap. 2.4.4.1; HUARINGA NIÑO, Sandra – *El rol...*, p. 913-914, 923; PASCUA SÁNCHEZ, María José de la – *Acerca del amor en el Carmelo descalzo*, p. 23-26.

²⁸ Por outro lado, o amor a Deus poderia permitir à mulher alguma liberdade para escrever. Também permitiria alguma autonomia face ao homem, embora este estivesse sempre presente, através das figuras do confessor e do editor. Ver Lewandowska, Julia. *Escritoras...*, cap. 2.4.5.1.

²⁹ PASCUA SÁNCHEZ, María José de la – *Amor / Desamor...*, p. 134.

³⁰ *Ibidem*, p. 133.

místico, um amor físico, um amor platónico, o amor literário, etc – “*El amor en el Siglo de Oro es, siempre, los amores*”³¹. E todos estes conceitos se afetavam uns aos outros, variavam e se transformavam. Assim, acreditando que a interpretação destes modelos e tópicos de amor, o seu uso e importância depende do próprio indivíduo, das suas experiências e do seu contexto sociocultural, a análise deste amor pode-nos levar a conhecer melhor o pensamento e o mundo em que estavam inseridas essas mulheres³².

1.3. O teatro como fonte

Em Portugal, os primeiros textos em que figuras femininas se posicionaram e reclamaram claramente a sua posição de género apareceram progressivamente no século XVIII, com uma maior incidência na segunda metade³³. Esta tese, no entanto, indaga o modo como a mulher usava o poder da sua escrita antes do aparecimento desses textos nitidamente reivindicativos. Assim, o objeto de estudo escolhido foram as peças de teatro.

Escolhemos o teatro por várias razões. Primeiro, as obras de teatro permitiam frequentemente uma maior flexibilidade das convenções sociais e poderiam ser um espaço para burlas e para a sátira³⁴. É um tipo de texto que, apesar das suas limitações e dos constrangimentos da época, não caía num discurso moral totalizante. Permitia o retratar de várias personagens e vários pontos de vista, e captar diversas maneiras de enfrentar conflitos e maneiras de, na época, ver o mundo³⁵. Através das barreiras moldáveis do género, as escritoras tinham alguma liberdade para tratar de temáticas e de assuntos a que seriam normalmente condenadas.

Fomos também inspirados pelo interesse crescente, nas últimas duas décadas, do estudo da dramaturgia feminina barroca no espaço ibérico, que acompanhou a referida popularidade da escrita feminina³⁶. Vários estudos têm mostrado que várias mulheres

³¹ VILLENA, Luis Antonio de – *El amor*, p. 108.

³² Nas palavras de Martos Pérez: “*al final, es creación literaria y en ella se vierte el anhelo personal e intelectual, los sentimientos, una visión del mundo, el testimonio de una época y una vida, en definitiva, el retrato de una voz femenina*”. MARTOS PÉREZ, María D. – *Mujeres escritoras...*, p. 125.

³³ Sobre os primeiros textos com uma clara reivindicação feminina veja-se ANASTÁCIO, Vanda – *El “feminismo” en Portugal antes de 1800*.

³⁴ PASCUA SÁNCHEZ, María José de la – *Amor / Desamor...*, p. 180-181; SERÉS, Guillermo – *Amor y mujer en el teatro áureo*, p. 169; WILLIAMSEN, Amy R. – *Women Playwrights*, p. 194.

³⁵ Segundo o próprio Lope de Vega, a comédia deveria “*Imitar las acciones de los hombres/ Y pintar de aquel siglo las costumbres*”. VEGA, Lope – *Arte nuevo de hacer Comedias*, p. 3.

³⁶ Para uma evolução da historiografia de dramaturgia feminina ibero-americana ver WILLIAMSEN, Amy R. – *Women...*

introduziram um ponto de vista feminino na sua produção teatral³⁷. Estas obras aprofundaram temas que concerniam as mulheres e reclamavam posições de violência ou desonestidade masculina³⁸. Uma das finalidades do presente trabalho é saber se, em Portugal, as tendências foram as mesmas e em que contextos apareceram esses textos.

Ademais, embora sejam ficcionais, não podemos esquecer que estas obras eram, na sua génese, feitas para um público. Uma mulher que escrevesse uma peça de teatro saía automaticamente do silêncio que lhe queriam impor, mesmo que o seu texto fosse escrito para um público reduzido ou imaginado. É também um texto escrito com o propósito de cativar – fosse pela diversão, como nas comédias, ou com exemplos de santidade, como num auto sacramental³⁹.

Por fim, escolhemos também o teatro pela sua relevância historiográfica em vários campos. Primeiro, este trabalho insere-se no estudo de teatro feminino ibero-americano, como referido. Vários investigadores realçaram a necessidade de definir melhor o que era o teatro escrito por mulheres, que géneros e temáticas usaram, as suas influências e redes, as suas particularidades e a sua circulação. Algo que só é possível comparando vários textos e integrando estudos de vários pontos de Espanha, as Américas e Portugal⁴⁰. Procuramos contribuir, também, para o estudo da produção teatral em Portugal, particularmente deste período, considerado erroneamente por muita historiografia como uma era de decadência⁴¹. Como referiu João Pedro de Sousa, é preciso superar a ideia de que a dramaturgia portuguesa seiscentista foi “tão sómente «um parêntesis» na história da literatura dramática nacional”⁴². Nos últimos anos, graças aos trabalhos do Centro de Estudos de Teatro de Lisboa, tem-se assistido a uma maior produção historiográfica sobre o teatro seiscentista e setecentista português. O maior impulso foi dado pelo projeto *Teatro de Autores Portugueses do Século XVII*, liderado pelo Professor José Camões, que

³⁷ Entre as mulheres escritoras mais estudadas, destacam-se figuras como María de Zayas, Marcela de San Félix, Ana Caro, Violante do Céu, Sórora Juana Inés de la Cruz, entre muitas outras.

³⁸ Ver ALARCÓN ROMÁN, María del Carmen – Convent Theater, p. 107; MARTOS PÉREZ, María D. – Mujeres escritoras...; ROUANE SOUPAULT, Isabelle – Les jeux de l’Amour et de la Providence, p. 293; TACON GARCIA, Antía – Las escritoras portuguesas de la comedia nueva, p. 198; WILLIAMSEN, Amy R. – Women..., p. 189, 192.

³⁹ As comédias, como escreveu Lope de Vega, deveriam apresentar “*los amantes con los afectos / que muevan con extremo à quien escucha*” VEGA, Lope – *Arte nuevo...*, p. 3. Sobre as comédias ver também ROMANOS, Melchora – Del llanto a la risa, p. 117; Sobre os autos de religiosas ver ALARCÓN ROMÁN, María del Carmen – Convent..., ROUANE SOUPAULT, Isabelle – Les jeux ..., p. 293.

⁴⁰ Alarcón Román realça a importância dos estudos comparativos entre Espanha, Itália e as Américas, a que nós acrescentamos Portugal. ALARCÓN ROMÁN, María del Carmen – Convent..., p. 109.

⁴¹ SOUSA, José Pedro – A arte e o ofício do teatro em Portugal no século XVII, p. 16.

⁴² *Ibidem*, p. 56.

disponibilizou online várias obras de autores portugueses e deu fruto a vários trabalhos sobre o teatro em Portugal no século XVII⁴³. Seguimos esta nova valorização do teatro barroco, focando-nos no teatro escrito por mulheres.

1.4. O teatro e o amor

O amor era uma das grandes temáticas e um dos motores da ação das peças do teatro ibero-americano dos séculos XVII e XVIII. A trama dramática era frequentemente contruída através dos conflitos entre os amores das personagens e os comportamentos que lhe eram esperados social e moralmente. Assim, a partir dos enredos amorosos representados, o autor corrompia e satirizava a moralidade, enquanto entretinha o público através desse antagonismo⁴⁴. Ademais, eram as tramas amorosas que, geralmente, construíam os personagens femininos. Sem a trama amorosa, a personagem feminina não subsistia – como defende Guillermo Serés, “*su condición femenina, no lo es sin amor*”⁴⁵. Era pelo conflito amoroso que a personagem feminina aparecia e, ao mesmo tempo, também ganhava alguma independência e “agência”, tendo oportunidade de escolher, de rejeitar e de falar, algo que moralmente não seria aconselhado⁴⁶. Por fim, com intenção do autor ou não, o amor neste teatro poderia ser e muitas vezes era considerado educativo, transmitindo exemplos por “*medio de la demonstración*”⁴⁷. O amor representado no teatro poderia influenciar como o público via e se comportava perante o amor, ou, pelo menos, assim o consideravam alguns homens da época⁴⁸.

1.5. Fontes e metodologia

O objeto de estudo desta dissertação é um conjunto de obras teatrais da autoria de quatro mulheres portuguesas, que viveram entre ca.1650 e 1750 e cujas obras chegaram

⁴³ CENTRO DE ESTUDOS DE TEATRO – *Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVII – uma biblioteca digital*. [Em linha]; CAMÕES, José; SOUSA, José Pedro – *Teatro de autores portugueses do século XVII*.

⁴⁴ ESCUDERO BAZTÁN, Juan Manuel – *Amor, honor y poder*, p. 9; SERÉS, Guillermo – *Amor y...*, p. 158.

⁴⁵ SERÉS, Guillermo – *Amor y...*, p. 180.

⁴⁶ Sobre a presença das personagens femininas no teatro ibérico sob uma perspetiva das Humanidades Digitais e sua comparação com a realidade inglesa ver AMELANG, David J. - Explorando la presencia de personajes femeninos en la comedia en tiempos de Lope de Vega desde las Humanidades Digitales.

⁴⁷ CORTARELO Y MORI, Don Emilio – *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, p. 422.

⁴⁸ ALBIAC LOPIZ, Gabriel Pedro – Del poeta como envenenador; «Papel acerca da licitude de um cabido assistir a uma comédia. Lamego, 27 de agosto de 1683». ANTT: Miscelâneas Manuscritas, nº 1187, fl. 5.

até aos dias de hoje. Referimo-nos a Ângela de Azevedo, Joana Teodora de Sousa, Sórora Madalena da Glória e Sórora Maria do Céu. Escolhemos este período quer pela disponibilidade das suas obras, quer por terem sido produzidas numa época em que as manifestações e críticas sobre a condição feminina ainda não tinham força.⁴⁹ Para localizar estas obras de teatro recorreremos a catálogos como o *Theatro heroico, abecedario historico e catalogo das mulheres illustres* e *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas*, um índice elaborado por Isabel Morujão de obras de religiosas impressas nos séculos XVII e XVIII e vários outros trabalhos historiográficos⁵⁰. São, no total, quatro *comedias nuevas*, uma comédia breve, oito autos e um baile, todas dadas à estampa. As *comedias nuevas* foram publicadas soltas, sem local ou impressor, e a comédia breve, os autos e o baile foram publicados em vida em compilações de obras de Sórora Madalena da Glória e de Sórora Maria do Céu.

A obra teatral destas quatro mulheres deu origem a alguns trabalhos de investigação, sobretudo nos últimos vinte anos, como veremos no capítulo 4⁵¹. Não há, no entanto, estudos que abarquem, no seu conjunto, estas mulheres que escreveram teatro. Consideramos que tal abordagem é necessária, visto que estas figuras compartilham cronologia, foram influenciadas pelos mesmos modelos teatrais, todas elas tematizaram o amor nos seus escritos, e representaram uma singularidade na época. Este trabalho procura, então, traçar um quadro da produção teatral feminina barroca, através da temática amorosa, identificando lugares-comuns, mas também especificidades de cada mulher.

A análise das obras partirá da identificação, nos escritos em análise, das menções ao amor. Atentar-se-á nos vários tipos de amor que aparecem associados a diversas personagens e momentos. Procuraremos analisar como o amor influencia a ação na peça de teatro e as suas consequências, as ações e as atitudes tomadas pelas personagens quando movidas pelo amor. Veremos, também, se essas figuras são um sujeito ativo ou passivo em relação ao amor, os recursos linguísticos utilizados e, ainda, se o amor tem

⁴⁹ Há indícios de outras autoras que escreveram obras de teatro como Violante do Céu ou Joana Josefa de Menezes, mas as suas obras de teatro não chegaram até aos nossos dias, ou, pelo menos, não temos conhecimento da existência de manuscritos ou de publicações. Falaremos mais deste assunto no capítulo 2.

⁵⁰ MORUJÃO, Isabel – Contributo para...; PERYM, Damião de Froes – *Theatro heroico, abecedario historico*; SERRANO Y SANZ, Manuel – *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas*. Dos trabalhos historiográficos destacamos TACÓN GARCÍA, Antía – Las escritoras....

⁵¹ A título de exemplo: AZEVEDO, Angela de – *Dicha y desdicha del juego y devoción de la virgen. Estudio y edición crítica de Serena Provenzano*; CÉU, Soror Maria Do; HATHERLY, Ana – *Triunfo do Rosário*; TACÓN GARCÍA, Antía – Las escritoras...; SOUSA, Joana Teodora de; TORRES MARTÍN, Verónica – *El gran prodigio de España, y lealtad de un amigo*.

uma conotação positiva ou negativa. Analisaremos a posição ocupada pela mulher nestas representações do amor, a influência do sentimento religioso e do amor de Deus, e, ainda, se os escritos em causa comportam algum ensinamento moral transmitido pelo amor. Examinaremos todas estas dimensões sempre atentando nas diferenças, se existirem, entre as personagens femininas e masculinas. Como é evidente, procuraremos efetuar uma leitura entre o texto e o seu contexto, procurando saber que mensagem é construída através do uso das tópicas de amor da época, atendendo a como estes são assimilados, adaptados ou negados por estas autoras.

1.6. Precauções na análise

Com esta análise, não esperamos encontrar diferenças radicais relativamente aos seus contemporâneos masculinos, e tão pouco esperamos deparar-nos com grandes reivindicações sociais ou proto-feministas. As mulheres não quebraram nem refutaram os modelos de escrita dominante. Em vez disso, usaram esses modelos e adaptaram-nos de acordo com o seu entorno cultural e social⁵². Em Portugal, nunca houve debates acesos sobre a condição da mulher e, muito menos, como referido, textos femininos com qualquer reivindicação clara contra a hierarquia de géneros⁵³. A escrita feminina portuguesa na Época Moderna integrava, na sua maioria, um contexto de transmissão e de ensino sobre a fé, quase numa vontade de restabelecer a ideal ordem dominante⁵⁴. É a partir desta ordem que quem escreve cria e recria os discursos⁵⁵. Assim, os textos escritos pelas mulheres podem apresentar um ponto de vista pessoal e original pelo contexto particular dado pelo seu género, mas sempre integravam essa ordem social. Ademais, mesmo considerando que algumas mulheres quisessem escrever um texto claramente reivindicativo, era algo de difícil execução, já que os próprios discursos escritos, e ainda mais os publicados, tinham um controlo masculino, fosse o editor ou o confessor⁵⁶.

⁵² ANASTÁCIO, Vanda – *Uma antologia...*, p.21.

⁵³ *Ibidem*, p. 164.

⁵⁴ MORUJÃO, Isabel – *Images de la femme-auteur dans les paratextes*, p. 165.

⁵⁵ Citamos a reflexão de Julia Lewandowska, baseada na teoria de Michel Foucault e sobretudo de Joan Scott : “*se pueda constatar (...) continua tensión e interrelación entre el discurso oficial, desarrollado dentro del marco ideológico normativo (...) y el discurso no oficial, alternativo a este, pero no necesariamente opuesto, a través de la subversión, la negociación o la asimilación estratégica*”. Em LEWANDOWSKA, Julia – *Escritoras...*, cap. 2.1.2.

⁵⁶ Anastácio, Vanda – *Uma antologia...*, p.29.

Além das convenções sociais, também não podemos deixar de considerar as convenções do género literário. O teatro tem os seus tópicos e modelos, e o amor teatral segue também as suas fórmulas. A nossa análise pode encontrar preferências e conhecimentos de uma determinada autora quanto a diferentes tópicos de amor, mas não podemos considerar que o modo como as tratou seja original ou único da autora. Não devemos esquecer que os escritos aqui analisados eram, também, obras lúdicas e as escritoras escreviam sobretudo com esse propósito, sendo natural que, por vezes, o amor representado fosse mais exagerado e conflituoso. As ações e pensamentos das personagens também não podem ser consideradas representativas do pensamento das autoras⁵⁷. O que procuramos não é buscar que tipo de amor as mulheres sentiam ou acreditavam, mas como as várias tópicos e conceitos de amor são escritos e adaptados.

Antes de seguir a nossa análise também é importante refletirmos sobre a problemática de trabalharmos sobre uma «escrita feminina». O debate sobre a existência de uma «escrita feminina» particular e distinta engloba os campos da literatura, da história e dos estudos feministas, e não tem necessariamente uma resposta simples e global⁵⁸. Como referido, dado o constrangimento do acesso à literatura e à escrita, é natural que certos textos e temáticas sejam preferidos (ou permitidos) pelas mulheres, como tipologias de textos mais sentimentais e íntimos, como diários, autobiografias, etc. A sua educação era também distinta, o que levaria a um tipo de escrita possivelmente mais informal⁵⁹. Adicionalmente, a ousadia de escreverem tinha muitas vezes de ser justificada com uma atitude de humildade, e, por isso, era também mais comum, na sua escrita, o uso de recursos como a ironia e o eufemismo. Estes aspetos englobavam o que Alison Weber definiu como a «retórica da feminidade»⁶⁰.

Contudo, como já realçado por Vanda Anastácio⁶¹, nestes textos «íntimos» consegue-se muitas vezes identificar críticas sociais abrangentes, um sinal de que as mulheres tinham consciência de que os seus escritos particulares ultrapassariam as barreiras da sua intimidade. Aliás, embora fosse mais comum escreverem textos

⁵⁷ GINZBURG, Carlo – *El hilo...*, p. 10; ESCUDERO BAZTÁN, Juan Manuel – *Amor...*, p. 77.

⁵⁸ Para uma exposição crítica deste debate veja-se LEWANDOWSKA, Julia – *Escritoras...*, cap. 1.2.3. A autora baseou-se nos escritos Françoise Collin, Luce Irigaray, Ann Rosalind Jones e Diaz Diocaretz y Zavala. Lewandowska defendeu a importância de uma «escrita feminina», alertando, no entanto, para o perigo da extrema rigidez do conceito. É importante não cair na “*esencialización de las identidades*”, nem substituir as mulheres por A mulher.

⁵⁹ ANASTÁCIO, Vanda – *Uma antologia...*, p. 283-284; LEWANDOWSKA, Julia – *Escritoras...*, cap. 1.2.3.

⁶⁰ WEBER, Alison – *Teresa of Avila and the Rhetoric of Femininity*.

⁶¹ ANASTÁCIO, Vanda – *Uma antologia...*, p. 284.

intimistas, algumas mulheres escreveram também obras com um caráter mais público, como por exemplo as peças teatrais de que trata esta dissertação. Neste caso, estas obras contradizem o que alguns estudos literários procuram definir como «escrita feminina» e ultrapassam, também, o que se esperaria de uma mulher na época, já que a sua voz adquire uma vertente pública. Este aspeto não significa, no entanto, que não possam existir particularidades do discurso feminino nestes textos, já que, como defende Vanda Anastácio, pode existir uma “coexistência de diferentes modos de perceção e de diversas formas de resistência às conceções dominantes”⁶². Assim, o que entendemos por «escrita» ou «retórica feminina» não é algo de determinativo, universal ou limitado a certos géneros literários. O nosso conceito de uma «escrita feminina» diz respeito, sobretudo, à identificação em textos escritos por mulheres de tópicos e perspetivas que advinham da sua condição feminina, mas que não têm necessariamente de estar presentes na escrita de outras mulheres.

Ademais, tal como o género, também outros aspetos do contexto social influenciam a escrita e é, por isso, importante não reduzir a produção dos textos ao binómio feminino/masculino. O texto é resultado da educação, dos contactos e dos constrangimentos de quem o escreve e é, portanto, necessário refletir sobre o contexto social e cultural de cada autora. A nossa finalidade é encontrar lugares-comuns entre as autoras estudadas, mas também particularidades que cada uma teria, resultante do seu contexto social. Essa diversidade de perspetivas também nos ajuda a entender melhor o mundo feminino, não como um grupo homogeneamente submisso, condicionado por uma única linha de pensamento que lhe foi imposto, mas como um conjunto de pessoas, cada uma com os seus interesses, pontos de vista e formas de escrever.

Com esta dissertação não pretendemos chegar a uma conclusão geral sobre a produção teatral feminina ibérica neste período e, muito menos, da escrita feminina em geral. Pretendemos, sim, refletir e tentar entender como as mulheres em estudo transmitiram e demarcaram a condição feminina através da temática amorosa e esclarecer se reforçaram ou desafiaram esse papel feminino. O nosso objetivo é contribuir para a produção historiográfica sobre o teatro de mulheres portuguesas e abrir espaço para novos trabalhos sobre estas escritoras. Visamos assim contribuir para a inclusão do pensamento feminino na historiografia do mundo literário e dos modelos de pensamento da época,

⁶² *Ibidem*.

sem esquecer um último aspeto muito importante: todas estas mulheres faziam parte de uma elite. Por isso, não são representativas de todas as mulheres letradas, e, muito menos, da maioria das mulheres daquele tempo⁶³.

1.7. Estrutura da dissertação

Este trabalho está dividido em sete capítulos. O capítulo que se segue, intitulado *Mulheres no teatro ibero-americano*, começa com uma breve introdução sobre a presença das mulheres no teatro do mundo ibero-americano do século XVII e dos inícios do XVIII. Enumeram-se as principais escritoras que se destacaram nesta época e os principais pontos abordados pela historiografia e a filologia sobre a sua obra. Fazemos, também, um breve enquadramento da presença dos modelos teatrais castelhanos em Portugal e o capítulo termina com uma listagem de todas as mulheres portuguesas de que temos notícia que escreveram teatro durante a Época Moderna. No terceiro capítulo, *O amor e o papel da mulher*, abordamos brevemente os conceitos e tópicos de amor presentes na literatura da época e destacamos o papel reservado à mulher nestes amores. O capítulo termina com um pequeno recorrido sobre o amor no teatro e a sua relação com o papel da mulher. No quarto capítulo, *Quatro mulheres a escrever teatro*, abordamos a vida e a obra das quatro escritoras em estudo e apresentamos as principais linhas de investigação e os principais autores que se debruçaram sobre estas mulheres. No quinto capítulo, *O amor no teatro escrito por mulheres*, avançamos para a análise das tópicos amorosas no teatro das quatro mulheres em estudo e a sua relação com a construção de género. Este capítulo está dividido por escritoras e por obras ou conjunto de obras (quando fez sentido agrupar várias peças teatrais). No sexto capítulo, *Quatro mulheres a escrever sobre o amor*, traçamos lugares-comuns e especificidades entre as quatro autoras. Destacamos as principais temáticas e tópicos amorosas que abordam, a sua relação com a ordem social e o papel distintivo das personagens femininas nas suas obras. É, assim, um primeiro quadro de comparação e de síntese da produção teatral feminina portuguesa seiscentista e setecentista. No último capítulo, *Um ponto de partida*, sugerimos caminhos de investigação que podem servir de continuidade a este trabalho, de forma a construir uma imagem cada vez mais completa da produção cultural feminina na Época Moderna.

⁶³ COOLIDGE, Grace E – *Aristocracy and the Urban Elite*, p. 17.

2. Mulheres no teatro ibero-americano

2.1. O teatro como espaço feminino

Poder-se-ia esperar não encontrar mulheres a participar no mundo teatral ibero-americano, dado a quantidade de tratados e escritos que as limitavam ao espaço doméstico e priorizavam o seu recato e silêncio. No entanto, no século XVII encontramos mulheres não só no público do teatro, como representando, escrevendo e até gerindo as finanças de companhias de teatro¹. Nieves Romero-Díaz e Lisa Vollendorf descreveram o mundo do teatro ibérico como um microcosmo das mudanças que ocorriam na sociedade dos séculos XVI e XVII². Deste modo, o crescimento da cultura teatral no mundo hispânico nos séculos XVI e XVII foi igualmente acompanhado por uma crescente intervenção feminina, tal como abordamos na Introdução. É certo que as mulheres que desempenharam esses papéis não eram em grande número e a sua participação era bastante criticada. Para uma mulher, a divulgação, publicação e representação dos seus escritos teatrais não era fácil. Acresce que a maior parte das obras de que dispomos são manuscritas, sendo difícil saber se alguma vez foram representadas em vida das autoras³. Porém, e mesmo assim, várias delas conseguiram ocupar um lugar no palco teatral⁴.

O interesse historiográfico pela participação feminina no teatro do *Siglo de Oro* tem crescido nos últimos 20 anos, como ilustra Amy Williamsen no seu capítulo sobre as dramaturgas da época moderna⁵. O papel do projeto BIESES-*Bibliografía de Escritoras Españolas* e de investigadoras como Nieves Baranda, María Martos e Anne J. Cruz foram também muito importantes para recuperar, sintetizar e entender o contexto do teatro no mundo da escrita feminina⁶. Nieves Romero-Díaz e Lisa Vollendorf identificaram um total de vinte mulheres que escreveram teatro no mundo ibero-americano, das quais

¹ ROMERO-DÍAZ, Nieves; VOLLENDORF, Lisa – *Feliciano Enríquez de Guzmán, Ana Caro Mallén, and Sor Marcela de San Félix*, p. 6, 13; sobre mulheres empresárias no mundo teatral ver FERRER VALLS, Teresa – *La incorporación de la mujer a la empresa teatral* e HERRERA, Josefa Badía - *Nuevas consideraciones sobre las «autoras de comedias»*.

² ROMERO-DÍAZ, Nieves; VOLLENDORF, Lisa – *Feliciano...*, p. 2.

³ *Ibidem*, p. 23.

⁴ Por exemplo, o papel de atriz trouxe protagonismo e louvores a várias mulheres, mas foram também fortemente criticadas e comparadas com prostitutas. Ver *Ibidem*, p. 15, 17, 23; JAFFE, Catherine M. – *De las trampas del amor y el yugo del matrimonio a los ideales de la amistad*, p. 12.

⁵ Para um enquadramento historiográfico do tema ver WILLIAMSEN, Amy R. – *Women Playwrights*.

⁶ O teatro não foi o género mais cultivado pelas mulheres dos séculos XVII e XVIII, sendo uma pequena minoria a que se dedica à produção de obras teatrais. ROMERO-DÍAZ, Nieves; VOLLENDORF, Lisa – *Feliciano...*, p. 7.

muitas obras se perderam⁷. É, portanto, muito provável que tenham existido mais mulheres a desempenhar esse papel, mas delas não temos notícia⁸.

a) O mundo conventual como espaço teatral

O convento foi o maior centro de produção cultural feminino ibérico⁹. A leitura e a escrita faziam parte da vida de uma freira e incluíam-se no seu labor religioso, tanto para a preservação da memória conventual (vidas, registos financeiros, ...), quanto para o ensino da comunidade (novelas alegóricas, poesia, teatro, ...)¹⁰.

A escrita conventual ganhou uma nova dimensão graças aos escritos de Teresa de Ávila, à revalorização da espiritualidade individual e ao reforço doutrinal e da religiosidade católica nos tempos que se seguiram ao Concílio de Trento¹¹. A escrita começou a ser vista, então, como um caminho para o aperfeiçoamento do espírito e para uma aproximação à santidade e ao divino¹². O acesso à leitura e à escrita poderia, assim, ser justificado por razões educativas e de ascese¹³. Além disso, embora a produção escrita fosse geralmente desaconselhada à mulher, a freira demarcava-se em certa medida desse rótulo. A escrita conventual não era tanto uma escrita de mulheres, mas sim das «Esposas de Cristo», como defende Isabel Morujão¹⁴. Este aspeto, não significava, no entanto, que a cultura escrita fosse totalmente livre já que, muitas vezes, esta era supervisionada por figuras como os confessores¹⁵. O convento poderia, sim, ser um espaço de produção cultural, mas tal não significava que fosse um espaço de completa liberdade criativa.

⁷ *Ibidem*, p. 18-22.

⁸ *Ibidem*, p. 18; ESCABIAS, Juana – *Dramaturgas del Siglo de Oro*, p. 153.

⁹ Das obras registadas na base de dados BIESES, praticamente 70% são de religiosas: BARANDA, Nieves; MARÍN PINA, María Carmen – *El universo de la escritura conventual femenina*. Para Portugal, Vanda Anastácio aponta que a produção escrita de religiosas representa 40% dos escritos de mulheres entre 1500 e 1800: ANASTÁCIO, Vanda – *Entre las rejas y sin profesar*, p. 92-93. Ademais, as primeiras obras de mulheres dadas à imprensa em Portugal são de religiosas: MORUJÃO, Isabel – «Metidas nesta Arca de Noé», p. 327. Sobre a evolução e normalização dos escritos de religiosas dadas à estampa ver: REIS, Ana Luísa Pêgo – *A literatura monástica feminina no circuito editorial*.

¹⁰ BARANDA, Nieves; MARÍN PINA, María Carmen – *El universo...*, p. 11.

¹¹ MARTOS PÉREZ, María D. – *Mujeres escritoras y conciencia creadora*, p. 124; POUTRIN, Isabelle – *Autobiographies*, p. 65; ROMERO-DÍAZ, Nieves; VOLLENDORF, Lisa – *Feliciana...*, p. 3-5.

¹² ANASTÁCIO, Vanda – *Entre las...*, p. 89.

¹³ ANASTÁCIO, Vanda – *El “feminismo” en Portugal antes de 1800*, p. 123.

¹⁴ LEWANDOSKA, Julia – *Escritoras monjas*, subcap. 2.4.4.; MORUJÃO, Isabel – *Images de la femme-auteur dans les paratextes*, p. 147.

¹⁵ *Ibidem*, p. 165.

Por outro lado, o convento não era um espaço fechado ao resto do mundo cultural¹⁶. Há registo de religiosas que enviavam textos para certames poéticos ou que eram conhecidas nos círculos literários da época¹⁷. Em Portugal, vários textos poéticos de religiosas foram incluídos no prelúdio de obras de outros escritores e, sobretudo, de outras escritoras¹⁸. De igual modo, os modelos teatrais ibéricos, nomeadamente dos autos de Calderón de la Barca, entraram pelas portas do convento e a produção teatral das congregações religiosas saiu para o mundo exterior¹⁹. Há notícias de representação de teatro em mosteiros femininos por vários pontos do mundo ibero-americano²⁰. Era uma prática teatral que versava, alegoricamente, sobre temáticas religiosas e doutrinárias. Esse teatro era muitas vezes escrito e representado pelas próprias freiras, funcionando como uma forma de educação de noviças e, simultaneamente, como um modo de entretenimento²¹. Permitia também um contacto mais cativante e concreto com a doutrina e o mundo divino, representado diante os seus olhos ou incorporado por elas mesmas através do papel de atriz²². O público a que se dirigiam estas peças era sobretudo composto por freiras, noviças ou outras religiosas do convento, embora também haja notícia de outros públicos, incluindo famílias e confessores²³. Alarcón Roman defendeu que o teatro conventual ibero-americano permitiu a algumas destas mulheres subverterem a «estrutura patriarcal», já que assumiam uma escrita com um pensamento doutrinário independente, o qual não podiam cultivar fora da prática teatral²⁴. Independentemente de ser subversivo ou não, este teatro sempre concedia um papel destacado a estas mulheres, pois permitia-lhes escrever e dirigir peças, ser atrizes, definir o cenário, assistir a representações, escolher a música, etc.²⁵.

¹⁶ WILLIAMSSEN, Amy R. – Women..., p. 188.

¹⁷ BARANDA, Nieves; MARÍN PINA, María Carmen – El universo..., p. 22-23.

¹⁸ TACÓN GARCÍA, Antía – Nuevas autoras y poemas en el Portugal setecentista, p. 119.

¹⁹ ALARCÓN ROMÁN, María del Carmen – Convent Theater, p. 103.

²⁰ Por exemplo em Madrid, Valholid, Portugal, México, Potosí e Lima. CALDEIRA, Arlindo Manuel - *Mulheres enclausuradas*, p. 183-184; LEWANDOSWKA, Julia – *Escritoras...*, subcap. 3.1.2.

²¹ ALARCÓN ROMÁN, María del Carmen – Convent..., p. 106; CEREZO SOLER, Juan – Creación teatral desde la celda, p. 14-15; FERRER VALLS, Teresa – La «Fábula de Dafne», p. 152.

²² CEREZO SOLER, Juan – Creación teatral..., p. 15; LEWANDOSWKA, Julia – *Escritoras...*, subcap. 3.2.3.1.2.; ROMERO-DÍAZ, Nieves; VOLLENDORF, Lisa – *Felicianas...*, p. 13; SAN FÉLIX, Marcela de; ARENAL, Electa; SABAT DE RIVERS, Georgina – *Obra completa*, cap. 2.

²³ ALARCÓN ROMÁN, María del Carmen – Convent..., p. 108; HEGSTROM, Valerie – El convento como espacio escénico, p. 363-364.

²⁴ ALARCÓN ROMÁN, María del Carmen – Convent..., p. 107.

²⁵ *Ibidem*, p. 107; HEGSTROM, Valerie – El convento..., p. 364-365.

2.2. Mulheres que escrevem teatro e a especificidade da escrita feminina

Importa referir algumas mulheres que escreveram teatro, espanholas, hispano-americanas e portuguesas, que se destacaram em seu tempo²⁶. Começamos por Feliciano Enríquez Gúzman, autora da primeira obra teatral escrita por uma mulher que chegou aos nossos dias na sua totalidade. A sua obra chegou a ser publicada em Lisboa na oficina de Pedro Crasbeeck, prova de que a sua fama ultrapassou as barreiras do seu círculo social²⁷. Maria de Zayas foi outra das mulheres escritoras mais notórias do seu tempo. Nascida em Madrid, ficou conhecida pelas suas *Novelas ejemplares*. Zayas participou dos círculos literários da época e é mencionada por grandes figuras literárias da época, como Lope de Vega. Reclamou o lugar das mulheres na vida cultural do seu tempo, defendendo que a diferença intelectual entre homens e mulheres se devia sobretudo à distinta educação e não a uma suposta inferioridade natural da mulher. Quanto à obra teatral, escreveu apenas uma comédia de enredo, *La traición en la amistad*, publicada postumamente²⁸.

O maior nome do teatro conventual no âmbito hispânico é, sem dúvida, Sórora Marcela de San Félix, filha de Lope de Vega. Escreveu colóquios, género que desenvolveu e dirigiu, e no qual participou como atriz. Os seus colóquios tinham um claro teor didático e versavam sobre o percurso da Alma em busca da união com o divino, batalhando contra a sedução e os prazeres do mundo²⁹. A personagem da Alma, que apresentava algumas características femininas, serviria de exemplo para as religiosas que assistiam ao colóquio, quase como uma “arte de hacer monjas”, como referiram Arenal e Sabàt de Rivers³⁰. Cumpre referir, igualmente, Ana Caro Mallén, a única mulher que viu o seu teatro representado em corraís de comédia e que, inclusive, foi paga pela sua obra literária³¹. Caro participou em academias literárias de Sevilha e foi reconhecida por várias figuras da cena literária da época³². A sua obra teatral inclui uma loa, duas comédias e alguns autos³³. Terminamos esta breve panorâmica com Sórora Juana Inés de la Cruz. Nascida no vice-reino da Nova Espanha, Juana Inés ingressou num convento com

²⁶ Para uma lista de mulheres que escreveram teatro no mundo ibérico ver ROMERO-DÍAZ, Nieves; VOLLENDORF, Lisa – *Feliciano...*, p. 19-22.

²⁷ *Ibidem*, p. 24; ESCABIAS, Juana – *Dramaturgas...*, p. 65-67.

²⁸ ESCABIAS, Juana – *Dramaturgas...*, p. 94-95; ROMERO-DÍAZ, Nieves; VOLLENDORF, Lisa – *Feliciano...*, p. 6.

²⁹ ESCABIAS, Juana – *Dramaturgas...*, p. 134; LEWANDOSWKA, Julia – *Escritoras...*, subcap. 3.2.3.1.2.

³⁰ SAN FÉLIX, Marcela de; ARENAL, Electa; SABÀT DE RIVERS, Georgina – *Obras...*, subcap. 2.1.

³¹ ESCABIAS, Juana – *Dramaturgas...*, p. 29.

³² *Ibidem*, p. 31; ROMERO-DÍAZ, Nieves; VOLLENDORF, Lisa – *Feliciano...*, p. 24.

³³ ESCABIAS, Juana – *Dramaturgas...*, p. 32.

intenção de fomentar a sua veia cultural, algo que um matrimónio lhe impediria³⁴. Conhecida pela sua vocação literária, mas também pela sua defesa da educação das mulheres, a religiosa considerava que os obstáculos que eram impostos às mulheres impediam-nas de atingir a glória de Deus, a qual, segundo ela, só seria conseguida através do fomento intelectual da alma³⁵. Juana Inés de la Cruz escreveu uma comédia de capa e espada, três autos sacramentais, treze loas e é coautora de duas outras comédias³⁶.

a) Especificidade da escrita feminina

Importa colocar a questão se o teatro escrito por estas e outras mulheres da época apresentava diferenças em relação às peças escritas por homens seus contemporâneos. Os estudos sobre estas obras têm demonstrado que elas seguiam, geralmente, os modelos em voga naquele tempo, as suas temáticas e as personagens-tipo. Nada que surpreenda, já que a escrita feminina, como vimos, não visava romper com as convenções do género literário. Poderia, no entanto, comportar uma perspetiva mais marcadamente feminina ou um olhar distinto que advinha da sua subjetividade como mulher³⁷. Teresa Ferrer foi uma das primeiras investigadoras a chamar atenção para este aspeto, sobretudo nas comédias. A investigadora realçou como estas poderiam ser um bom veículo para expor temas que afetavam as mulheres, como a violência de género e a restrição de liberdade feminina³⁸. Martos Pérez reforça essa ideia, defendendo que, nas comédias escritas por mulheres, além de serem muito recorrentes essas temáticas, eram tratadas com mais frequência e extensão do que nas obras de autores masculinos³⁹. Amy Williamsen defendeu uma tese similar, destacando que era mais comum nos textos escritos por mulheres a manipulação das convenções do género e os finais assimétricos, ou seja, aqueles onde nem todos os personagens se casavam⁴⁰. Urban Baños nota ainda que as protagonistas dessas peças costumavam ser virtuosas e ter uma grande autonomia, controlando a ação através do seu *ingenio*⁴¹. Embora este tipo de personagens também existisse em outras comédias, Urban Baños defende que, no teatro de escrito por estas mulheres, as personagens femininas

³⁴ *Ibidem*, p. 118.

³⁵ MORERA DE GUIJARRO, Juan Ignacio – Barroco Novohispano.

³⁶ ARELLANO, Ignacio – Historia del teatro español del siglo XVII, p. 609-612; ESCABIAS, Juana – *Dramaturgas...*, p. 120-121.

³⁷ MARTOS PÉREZ, María D. – Mujeres escritoras..., p. 118, 128.

³⁸ FERRER VALLS, Teresa – Mujer y escritura dramática en el Siglo de Oro, p. 13.

³⁹ MARTOS PÉREZ, María D. – Mujeres escritoras..., p. 129.

⁴⁰ WILLIAMSEN, Amy R. – Women..., p. 193.

⁴¹ URBAN BAÑOS, Alba – Damas por damas, p. 253-254.

costumavam ser sempre as que resolviam a trama, as que tomavam a iniciativa matrimonial ou, então, as que buscavam por si mesmas a reparação da sua honra. Honra que era geralmente manchada e violentada pelas ações inconsequentes de personagens masculinos⁴². Assim, nas palavras de Urban Baños, estas obras apresentavam uma posição “*no feminista, sí femenina*”⁴³. Pode então dizer-se que, segundo estas investigadoras, a escrita da comédia por mulheres assemelhar-se-ia à intenção que María de Zayas deu às suas novelas: “*Nuestra intención no es de sólo divertir, sino de aconsejar a las mujeres que miren por su opinión y (...) no les suceda lo que a las que han oído*”⁴⁴.

Fora da comédia, e como já referido, nos colóquios de Sórora Marcela, parece haver uma aproximação da personagem da Alma à imagem feminina. Além disso, Arenal e Sabàt de Rivers assinalaram que, nesses colóquios, as personagens alegóricas dos vícios, eram sobretudo masculinas (Mundo, *Engaño*, *Apetito*), enquanto as virtudes eram femininas (Alma, Obediência, Pobreza)⁴⁵. Ademais, Sórora Marcela representou a história da criação retirando parte da culpa da queda da humanidade a Eva e procede, ainda, a uma clara valorização da figura de Maria⁴⁶.

No entanto, como apontado por outros autores como Ignacio Arellano, as tramas de amor com personagens femininas fortes e personagens masculinos fracos integravam o género da comédia, sobretudo a de capa e espada. Assim, há que ter o cuidado de não extrapolar das falas das personagens pensamentos ou reivindicações dos autores ou autoras, pelo menos sem ter em consideração o seu papel no enredo⁴⁷.

Independentemente deste aspeto e como apontaram Nieves Romero-Díaz e Lisa Vollendorf, a escrita de teatro sempre colocava as mulheres diante de questões que geralmente não poderiam tratar em outros meios, como a honra, o amor, o género ou a sexualidade⁴⁸. Por último, é importante relembrar que cada uma das mulheres que escreveu teatro tinha a sua própria subjetividade e um percurso particular. Cumpre,

⁴² *Ibidem*, p. 254, 261.

⁴³ *Ibidem*, p. 261.

⁴⁴ ZAYAS, María de – *Novelas exemplares, y amorosas*, p. 306.

⁴⁵ ALARCÓN ROMÁN, María del Carmen – *Convent...*, p. 107.

⁴⁶ LEWANDOSWKA, Julia – *Escritoras...*, subcap. 3.2.3.1.2.; SAN FÉLIX, Marcela de; ARENAL, Electa; SABÀT DE RIVERS, Georgina – *Obra...*, cap. 2.

⁴⁷ Cañas Murillo defende, em relação ao teatro de Juana Inés de la Cruz: “*No tienen gran carga ideológica. Son (...) pensadas para lograr el puro entretenimiento*”. CAÑAS MURILLO, Jesús – Los recursos del amor en las comedias de Sor Juana Inés de la Cruz. Ver também ARELLANO, Ignacio – Mujeres perversas y perversiones femeninas en Calderón, p. 33-34; ARMAS, Frederick A. De – *The Invisible Mistress*, p. 386; HUARINGA NIÑO, Sandra – El rol femenino en los discursos amorosos, p. 912;

⁴⁸ ROMERO-DÍAZ, Nieves; VOLLENDORF, Lisa – *Felicianita...*, p. 26.

portanto, não fazer generalizações. Assim, se alguns aspetos «femininos» podem estar presentes nos escritos de Ana Caro Mallén ou de Marcela de San Félix, tal não significa que também o estejam na obra de Joana Teodora de Sousa ou de Maria do Céu⁴⁹.

2.3. A influência do teatro castelhano em Portugal

No Portugal dos séculos XVII e do início do XVIII os géneros teatrais mais populares eram as *comedias nuevas* e os *autos sacramentales*⁵⁰. Em Lisboa, graças aos trabalhos de Piedad Bolaños Donoso e Mercedes de los Reyes Peña, sabemos que o principal palco de representação deste tipo de obras foi o Pátio das Arcas, onde se apresentaram companhias profissionais espanholas até metade do século XVIII e aonde acorria um público bem heterogéneo⁵¹. Possivelmente, estas companhias também apresentariam o seu trabalho fora de Lisboa, embora não devessem viajar para muito longe⁵². Lisboa foi também centro de publicação de várias obras teatrais em castelhano⁵³. Sabemos pouco da realidade do resto do país, onde predominaria possivelmente o teatro amador⁵⁴. Seja como for, podemos dizer que a popularidade do teatro de origem castelhana se estendeu até meados do século XVIII, altura em que, progressivamente, foi sendo substituído pelo gosto do teatro francês e italiano⁵⁵.

Nos séculos XVII e XVIII, o idioma castelhano estava, então, associado aos géneros dramáticos mais populares e por isso muitos autores portugueses escreveram nessa língua, adotando o modelo da *comedia nueva*⁵⁶. Jacinto Cordeiro foi talvez o único

⁴⁹ *Ibidem*. É importante referir que as diferentes investigadoras que mencionamos incluem na sua análise as comédias de Ângela de Azevedo.

⁵⁰ ARELLANO, Ignacio – Historia..., p. 20.

⁵¹ REYES PEÑA, Mercedes de los; BOLAÑOS DONOSO, Piedad – Presencia de comediantes en Lisboa. *Idem* – El Patio de las Arcas de Lisboa; *Idem* – La presencia del teatro barroco español en Lisboa a través del estudio del Patio de las Arcas. Ver também SOUSA, José Pedro – *A arte e o ofício do teatro em Portugal no século XVII*, p. 21, 87.

⁵² Existe notícias sobre uma representação em Santarém. Ver SOUSA, José Pedro – *A arte e...*, p. 80.

⁵³ RIVERO MACHINA, Antonio – El alférez Jacinto Cordeiro, p. 46.

⁵⁴ Sobre o teatro em Coimbra ver LOUREIRO, José Pinto (1959) – O teatro em Coimbra. Sobre algumas críticas de representações de comédias no Porto ver SOUSA, José Pedro – The plague of comedies. Há também um manuscrito na Torre do Tombo do bispo de Lamego sobre a licitude de um cabido assistir a uma comédia, que parece indicar que a representação das comédias era também comum nesta diocese e os atores eram pagos e contratados para tal: ANTT: Miscelâneas Manuscritas 1187, fólhos 1 segs.

⁵⁵ REYES PEÑA, Mercedes de los – Presencia del teatro español en Lisboa a través del Patio de las Arcas, p. 38. Ver também NUNES, Ariadne; SOUSA, José Pedro – «Que el odio y amor compitan».

⁵⁶ O português era sobretudo reservado para a escrita de entremeses. Embora os entremeses representassem cerca de 50% da produção teatral portuguesa desta época, pouco se sabe da sua representação, provavelmente não atingindo a popularidade das comédias e reservado para palcos amadores. Ver SOUSA, José Pedro – O teatro de autores portugueses do século XVII. Em Portugal, inclusive, popularizaram-se os

que conseguiu que as suas obras fossem representadas em Lisboa por companhias profissionais⁵⁷. Também se destacaram João de Matos Fragoso – que chegou mesmo a se mudar para Madrid em busca de melhores oportunidades no mundo teatral⁵⁸ - e Manuel de Freire Andrade⁵⁹. José da Mota, que viveu entre 1663 e 1741, foi o único dramaturgo que conhecemos com algum sucesso que partilhou a cronologia das mulheres que são objeto deste estudo⁶⁰. Por último, é importante referir que o teatro português só excecionalmente chegou a ser representado ou editado em outros lugares da Península Ibérica. Os impressos editados em Portugal poderiam circular pela península, mas não temos notícia de que fosse algo muito comum⁶¹.

2.4. Mulheres a escrever teatro em Portugal

O teatro e, em especial, os modelos teatrais castelhanos, foram também populares entre as mulheres portuguesas. Prova disso é a significativa quantidade de mulheres que escreverem peças de teatro, sobretudo em língua castelhana. Temos notícia de algumas destas mulheres, sobretudo graças ao trabalho de Tacón Garcia sobre a dramaturgia feminina em Portugal⁶².

Um pouco fora da cronologia deste trabalho, mas por ser possivelmente a primeira mulher portuguesa a escrever teatro, é importante mencionar Paula Vicente, filha de Gil Vicente. Atualmente não é conhecida qualquer obra da sua autoria. O que sabemos é que, para além de escrever, Paula Vicente terá sido atriz e terá também ajudado o seu pai no seu labor teatral⁶³. Outra mulher que escreveu teatro foi Bernarda Ferreira de la Cerda, nascida no Porto no final do século XVI. Oriunda de uma família nobre, foi uma das primeiras mulheres a adotar, em Portugal, os modelos castelhanos. A sua obra mais conhecida é *Hespaña libertada* (1618), dada a imprensa por ela mesma e, mais tarde, pelas suas filhas. Escreveu pelo menos duas comédias (*Caçador del Cielo Santo Eustachio* e *La buena y mala fortuna*), ambas perdidas. Conhecida nos círculos literários

entremeses freáticos, género único dentro do mundo ibérico, que satirizavam “*las supuestas vidas paralelas de las esposas de Dios y sus galanes*”. Ver CAMÕES, José - Monjas portuguesas entremesiles.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 22, 57-60.

⁵⁸ RIVERO MACHINA, Antonio – El alférez..., p. 41.

⁵⁹ GÓMEZ SÁNCHEZ-FERRER, Guillermo – El teatro de autores portugueses en las prensas castellanas y aragonesas, p. 115.

⁶⁰ RIVERO MACHINA, Antonio – El alférez..., p. 43.

⁶¹ GÓMEZ SÁNCHEZ-FERRER, Guillermo – El teatro de..., p. 114, 124.

⁶² TACÓN GARCÍA, Antía – Las escritoras portuguesas de la comedia nueva.

⁶³ ESCABIAS, Juana – *Dramaturgas*..., p. 15-16.

ibéricos, Lope de Vega dedicou-lhe uma obra e elogiou-a num dos seus poemas. Morreu em Lisboa em 1644⁶⁴. Cumpre referir, também, Violante do Céu, um dos maiores nomes femininos da cultura da época. Nascida no início do século XVII, ingressou, em 1630, no convento dominicano de Nossa Senhora do Rosário de Lisboa. Antes de entrar no convento, terá escrito várias comédias de temática religiosa, como a *Comédia de santa Eugénio*, *El hijo*, *Esposo y Hermano* e *La Victoria por la Cruz*. Não se sabe se continuou a produção dramática dentro do convento. Uma das suas comédias foi representada aquando da entrada do rei Filipe III em Lisboa⁶⁵.

Talvez a escritora atualmente menos conhecida seja Brites de Souza e Mello ou Beatriz da Silva e Sousa⁶⁶. Era mulher nobre, mas de menor qualidade de nascimento do que as outras mulheres mencionadas. Recolhida no convento franciscano de Espírito Santo, em Torres Novas, onde não professou, terá escrito as duas seguintes comédias: *La vida de Santa Helena*, *y invencion de la Cruz* e *Yerros emendados, y alma arrepentida*⁶⁷. Ambas encontram-se perdidas, mas o seu título sugere que se tratavam de obras hagiográficas⁶⁸. Uma outra figura digna de registo é Isabel Correia. De origem sefardita, nasceu em Lisboa na segunda metade do século XVII, mas viveu grande parte da vida em Amesterdão. Não se conhece a sua obra teatral, mas traduziu uma peça de teatro italiana, junto da qual incluiu as suas reflexões acerca dessa obra⁶⁹. Quanto a Joana Josefa de Meneses, condessa da Ericeira, nasceu em Lisboa em 1651. Integrou o mundo literário da corte e foi dama de câmara da rainha Catarina de Inglaterra, aconselhando-a sobre matérias políticas e diplomáticas, nomeadamente em traduções. Escreveu duas comédias, intituladas *Divino Imperio de Amor* e *El duelo de las finezas* e dois autos sacramentais

⁶⁴ *Ibidem*, p. 61-62; MACHADO, Diogo Barbosa – *Bibliotheca Lusitana*, tomo I, p. 514-515; TACÓN GARCÍA, Antía – *Las escritoras...*, p. 195.

⁶⁵ SOUSA, José Pedro – *A arte e...*, p. 80; TACÓN GARCÍA, Antía – *Las escritoras ...*, p. 195.

⁶⁶ Barbosa Machado aponta o seu nome como Brites de Souza e Mello, mas na obra de Damião Frois Perim aparece como Beatriz da Silva e Sousa: MACHADO, Diogo Barbosa – *Bibliotheca...*, tomo IV, p. 83; PERYM, Damião de Froes – *Theatro heroico, abecedario historico*, p.166.

⁶⁷ Nos anais do convento de Espírito Santo, transcritos por António Lopes dos Santos, o nome de Brites de Sousa e Mello aparece duas vezes. Brites recolheu-se em 1625 com intenção de professar, juntamente com as suas duas irmãs, órfãs de um fidalgo da casa de Sua Majestade. Os anais contam, também, que, três anos mais tarde, Brites não pôde fazer os votos como freira por ser cega. Autorizaram-na, contudo, a permanecer recolhida no convento. É ainda mencionada num processo de inquisição de outra religiosa. Não há nenhuma alusão à sua produção teatral, mas é muito provável que seja a mesma mulher nomeada, mais tarde, por Barbosa Machado, como autora dessas comédias. SANTOS, António Mário Lopes dos – *O Convento do Espírito Santo de Torres Novas*, p. 45, 82-83.

⁶⁸ MACHADO, Diogo Barbosa – *Bibliotheca...*, tomo IV, p. 83; TACÓN GARCÍA, Antía – *Las escritoras...*, p. 198; PERYM, Damião de Froes – *Theatro heroico...*, p.166.

⁶⁹ MACHADO, Diogo Barbosa – *Bibliotheca...*, tomo II, p. 925; TACÓN GARCÍA, Antía – *Las escritoras...*, p. 198. Sobre a sua tradução ver LÓPEZ ESTRADA, Francisco – *Poética barroca*.

(entre os quais *Contienda del amor divino y humano*). Nenhuma destas obras foi dada à estampa e os manuscritos acabaram por ser destruídos num incêndio⁷⁰. Uma última referência para Isabel da Silva. Nascida em 1658, irmã gémea de Maria do Céu, Isabel era filha de uma família nobre, facto que lhe possibilitou obter uma boa educação. Terá escrito uma comédia dedicada a Santa Iria e possivelmente uma outra intitulada *Aparecimento de Nossa Senhora de Guadalupe*⁷¹.

Se contarmos com as quatro autoras a que este estudo é dedicado, que abordaremos no capítulo 4, temos notícia, então, de dez mulheres portuguesas a escrever teatro. A grande maioria pertencia à alta nobreza e frequentou o mundo cultural lisboeta, com exceção de Brites de Souza e Melo, Isabel Correia e de Ângela de Azevedo⁷². Metade destas dez autoras são religiosas, o que confirma que os conventos portugueses eram também um relevante centro de produção literária. Quase todas estas as mulheres, como a maioria das mulheres no mundo ibérico e ibero-americano, não publicaram as suas obras teatrais⁷³. Sor Juana Inés de la Cruz foi das poucas que conseguiu esse feito, graças ao patrocínio da vice-rainha da Nova Espanha⁷⁴. Publicar significava dispor de recursos económicos e, muitas vezes, ter de passar pela censura⁷⁵. A circulação manuscrita de qualquer produção literária era a prática mais comum nesta época. Por isso, e como refere Vanda Anastácio, dar à estampa um texto era “*una manera decisiva de intervenir en el espacio público*”⁷⁶. Esse aspeto realça ainda mais a singularidade das quatro autoras que estudamos neste trabalho, já que as suas obras foram impressas nos séculos XVII e XVIII, em vida de pelo menos três destas mulheres⁷⁷.

⁷⁰ ESCABIAS, Juana – *Dramaturgas...*, p. 74-76; MACHADO, Diogo Barbosa – *Bibliotheca...*, tomo II, p. 555-557.

⁷¹ ESCABIAS, Juana – *Dramaturgas...*, p. 85; MACHADO, Diogo Barbosa – *Bibliotheca...*, tomo II, p. 926; TACÓN GARCÍA, Antía – *Las escritoras ...*, p. 199.

⁷² Embora quer Isabel Correia quer Brites de Souza (se for a mulher mencionada nos anais do mosteiro) tenham vivido algum tempo em Lisboa.

⁷³ BARANDA, Nieves; MARÍN PINA, María Carmen – *El universo...*, p. 17;

⁷⁴ MARISCA HAY, Beatriz – Sor Juana, p. 341.

⁷⁵ *Ibidem*; ANASTÁCIO, Vanda – Onde estão as mulheres?, p. 21.

⁷⁶ ANASTÁCIO, Vanda – El “feminismo”..., p. 128; *Idem* – Onde..., p. 21.

⁷⁷ Nieves Baranda e Marín Pina indicam que as únicas obras de teatro de religiosas publicadas em vida foram as de Maria do Céu e Joana Teodora de Sousa: BARANDA, Nieves; MARÍN PINA, María Carmen – *El universo...*, p. 22.

3. O amor e o papel da mulher

Como vimos na Introdução, os conceitos e entendimentos do amor mudaram de acordo com a época, coexistindo vários conceitos num mesmo período, local e, até, indivíduo. Assim, e como realça Pascua Sánchez, para entender os textos seiscentistas e setecentistas dedicados amor é preciso compreender como então se amava, quem se amava, porque se amava, com que finalidade e com que palavras.¹

O amor do século XVII e dos inícios do século XVIII era muito mais do que a atração física e sexual entre dois seres humanos, chegando muitas vezes a excluir essa vertente. Nestes séculos, como demonstrado por Pedro Cardim, o amor era, sobretudo, a base da vida comunitária, que garantia os seus laços e a estabilidade social². Toda a relação – entre esposo e esposa, pai e filho, mas também entre o rei e um nobre, entre os nobres, ou entre um nobre e um vassalo, tinha um fundo amoroso. Ademais, o amor não só definia a natureza da relação entre os homens, como demarcava os papéis que cada parte deveria cumprir para satisfazer essa relação, fosse no quadro da relação entre um nobre e o rei, ou no laço entre o esposo e a esposa³. Os conceitos de amor da época poderiam ou não incluir a mulher, mas quando tal acontecia, definiam o seu papel social e o seu comportamento⁴.

No mundo ibérico da época moderna, convivem várias concepções de amor, algumas delas contraditórias, mas ao mesmo tempo complementares, utilizando muitas vezes a mesma linguagem, tópicos e recursos literários⁵.

3.1. A herança amorosa

Os escritos dedicados ao amor dos séculos XVII e inícios do XVIII foram muito tributários da literatura greco-romana, nomeadamente Aristóteles e Platão, e dos escritos da tradição cristã, particularmente dos Padres da Igreja.

¹ PASCUA SÁNCHEZ, María José de la – Amor / desamor a comienzos de la Edad Moderna, p. 133-134.

² CARDIM, Pedro – *O Poder dos afectos*, p. x.

³ CARDIM, Pedro – *O Poder...*, p. x.

⁴ LEWANDOWSKA, Julia – *Escritoras monjas*, subcap. 1.2.1.

⁵ CARDIM, Pedro – *O Poder...*, p. 74-91; MIER PÉREZ, Laura – *Motivos amorosos del teatro renacentista*, p. 35; PARKER, Alexander – *La filosofía del amor en la literatura española*, p. 2-6; PASCUA SÁNCHEZ, María José de la – *Acerca del amor en el Carmelo descalzo*, p. 12.

Aristóteles, na sua *Ética*, associou o amor e a amizade com o bem, distinguindo os amores úteis e prazerosos do amor perfeito praticado pelos homens bons e sábios⁶. A amizade poderia existir entre o homem e a mulher, mas sempre numa situação de desigualdade e, portanto, longe desse verdadeiro amor⁷. Aristóteles também tratou sobre a tópica da doença de amor em *Da alma*⁸. Este conceito foi muito explorado nas *Éclogas* de Virgílio e o *Remedia Amoris* de Ovídio, que inspiraram a lírica renascentista e barroca. Também a *Ars Amatoria* e as *Heroides* de Ovídio foram fonte de inspiração para a escrita amorosa posterior, sobretudo aquela que tinha a mulher como objeto de amor⁹.

A filosofia de Platão sobre o amor, tratada em *O Banquete* e *Fedro*, foi também muito importante para o pensamento dos séculos XVII e XVIII. O amor era, para Platão, um impulso natural ao homem, que buscava o bem superior¹⁰. Esse bem manifestava-se na beleza, uma beleza sobretudo espiritual, e, através dela, o amante reconheceria o caminho para a perfeição¹¹. Com a sua união, a alma atingiria o Belo eterno¹². Este era um amor espiritual, contrário à atração do corpo. O amor do corpo era um amor vulgar, distinto, longe da razão e da espiritualidade¹³. À semelhança de muitos pensadores seus contemporâneos, também ele não incluiu a mulher no seu entendimento do amor perfeito.

As ideias aristotélicas e platônicas influenciaram fortemente o pensamento cristão e a moralidade religiosa, nomeadamente na repressão da atração sexual e na conceção teológica do amor de Deus¹⁴. O apóstolo Paulo, Agostinho de Hispânia e Tomás de Aquino foram alguns nomes claramente influenciados pela filosofia platônica, associando o Belo eterno, fonte de todo o bem, com Deus¹⁵. A filosofia aristotélica foi citada por Tomás de Aquino, na *Suma Teológica*. Inspirando-se em *Da Alma* de Aristóteles, Aquino distinguiu o apetite sensitivo, cego e irracional, associado aos vícios do corpo, do apetite

⁶ ARISTÓTELES - *Ética a Nicómaco*, 1156a-1158b.

⁷ *Ibidem*, 1158b, 1162^a.

⁸ *Ibidem*.

⁹ CABELLO PINO, Manuel - El tópico de la enfermedad de amor en la literatura griega de época helenística, p. 40-43; CARDIM, Pedro - *O Poder...*, 75-76; MIER PÉREZ, Laura - *Motivos...*, p. 44-49; PASCUA SÁNCHEZ, María José de la - *Amor / desamor...*, p. 149-151.

¹⁰ *Banquete*, 184b-187c, 206a; *Fedro*, 249d-e. Edição consultada: PLATÃO - *O Banquete; Fedro; Apologia de Sócrates/Critón*.

¹¹ *Banquete*, 204-210d, *Fedro* 252d-e.

¹² *Banquete*, 211a-212^a.

¹³ *Banquete*, 181a-c, 261c-222a, *Fedro* 80e, 283 b-c.

¹⁴ CARDIM, Pedro - *O Poder...*, 146-149.

¹⁵ *Bíblia Sagrada: Novo Testamento*, 1 Coríntios, 16:24; HIPONA, Agostinho de - *Confissões*, VII e XIII; AQUINO, São Tomás - *Suma de teología*, C 20 a.

intelectivo, associado ao bem e a Deus, o verdadeiro amor¹⁶. Este amor de Deus, presente na alma, afastava-se assim completamente dos amores do corpo associados à mulher, longes da razão e do bem divino. Com base nestas concepções, desde cedo se construiu, no seio do cristianismo, uma imagem da mulher como um ser pecador e sedutor, imagens associadas à figura de Eva¹⁷. Porém, e em paralelo, também se cultivou um modelo exemplar: a mulher devota, virgem e recatada, que se retratava na figura da Virgem¹⁸.

Por fim, os escritos sobre o amor dos séculos XVII a XVIII utilizaram muitas das tópicas amorosas dos cancioneros e romances medievais. Este conjunto de tópicos costuma ser designado como «amor cortês»¹⁹. O termo «amor cortês» é em geral utilizado para descrever o modo como aqueles que, em França, na Itália e na Península Ibérica, se dedicaram à literatura entre o século XII e meados do XVIII, tematizaram o amor. Não se trata de uma tradição discursiva uniforme, circunscrito a um género literário, muito pelo contrário. O «amor cortês» englobava um “conjunto recorrente de fórmulas amorosas [e] expressões”²⁰, como o sofrimento, a impossibilidade do amor, a doença do amor, o amor à primeira vista, o amor cego, etc²¹. Assim, o amante do «amor cortês» enaltecia o seu sofrimento, porque, sendo o amor algo natural e impulsivo, o padecimento constituía a maior prova do seu amor²². O verdadeiro amante deveria ser humilde, virtuoso e prudente, e o verdadeiro amor era inevitável, constante e imutável, procedente da vista da beleza²³. Aproximava-se assim da ideia platónica do amor eterno das almas, longe das paixões egoístas e dos falsos amores²⁴. Por esta razão também, o amor cortês estava associado à nobreza, inalcançável para os homens de baixa condição, que não possuíam as virtudes, nem a capacidade espiritual para poderem ser verdadeiros

¹⁶ HIPONA, Agostinho de – *Confissões*, II, III e XIII; AQUINO, São Tomás – *Suma de...*, C 20 a.2.; ARISTÓTELES – *Acerca del alma*, III.

¹⁷ *Bíblia Sagrada: Novo Testamento*, Timóteo 2:11.

¹⁸ HUARINGA NIÑO, Sandra – El rol femenino en los discursos amorosos, p. 913-913.

¹⁹ O termo «amor cortês» foi utilizado pela primeira vez em 1833 por Gaston Paris para designar o ideal de amor presente na literatura e cultura francesa do século XII. O termo foi depois readaptado e popularizado por outros autores, nomeadamente CS Lewis na obra *Allegory of Love*. Ver COUTO, Anabela Galhardo – *Uma arte de amar*, p. 93-94.

²⁰ *Ibidem*, p. 95.

²¹ CAPELLÁN, Andrés – *Libro del amor cortés*, p. 168. Sobre as tópicas do amor cortês ver BALBUENA TOREZANO, M. Del Carmen – Amor cortés y discurso sobre el amor, p. 46; COUTO, Anabela Galhardo – *Uma arte...*, p. 93-95; PARKER, Alexander – *La filosofía...*, p. 25-38.

²² CAPELLÁN, Andrés – *Libro del...*, p. 30, 186-187; COUTO, Anabela Galhardo – *Uma arte...*, p. 94; PARKER, Alexander – *La filosofía...*, p. 31-36.

²³ Inspirado na *Arte Amatória* de Ovídio, André Capelão descreve o amor como “una pasión innata que nace de la visión de la belleza del outro sexo y de su desmedida obsesión por la misma”. CAPELLÁN, Andrés – *Libro del...*, p. 29.

²⁴ Os falsos amores incluem a avareza, o amor da carne, ou o prazer. CAPELLÁN, Andrés – *Libro del...*, p. 38, 82. Ver também PARKER, Alexander – *La filosofía...*, p. 37.

amantes²⁵. No entanto, ao contrário das concepções cristãs e platónicas, para a tradição do «amor cortês», o amor era, muitas vezes, algo de irracional, distante da ordem social e moral²⁶. No quadro da tradição literária do «amor cortês», a figura da mulher era exaltada pela sua beleza e idealizada²⁷. No entanto, é importante relembrar que o «amor cortês» era, sobretudo, um ideal estético e literário. A mulher, embora fosse exaltada, apresentava-se sobretudo como um veículo para elevar o amante espiritual e intelectualmente. A sua idealização afastava-a do seu carácter real e a refutação do amor pela dama não demovia o amante do seu sentimento e serviço amoroso²⁸.

Não é este o lugar para realizar uma análise aprofundada destas concepções de amor. O que importa realçar é que estes conceitos foram utilizados nos séculos XVII e XVIII, modificando-se e influenciando-se mutuamente, e muitas vezes transmitindo uma imagem da mulher contraditória, tanto negativa como idealizada, mas raramente humana.

3.2. O amor nos séculos XV-XVIII

a) A influência de Petrarca e o neoplatonismo

As tópicas e concepções platónicas sobre o amor ganharam uma nova força no Renascimento, sobretudo através da poesia e da tratadista, inspirados nos modelos de Petrarca²⁹. Petrarca utilizou na sua escrita as tópicas amorosas dos escritos greco-romanos e da doutrina cristã³⁰. No entanto, o poeta incluiu a contemplação da mulher na sua filosofia neoplatónica³¹. Entre as tópicas típicas da lírica petrarquista, destacamos o uso de antíteses e a associação do amor à alma, ao fogo, luz e a sombra, à prisão, à submissão voluntária e à vista³². Os seus sonetos reunidos no *Canzoniere* e em *Trionfi* e os seus tratados como *Remediis* foram uma grande referência para os escritores ibéricos³³.

²⁵ CAPELLÁN, Andrés - *Libro del...*, p. 35, 42; HUARINGA NIÑO, Sandra - *El rol...*, p. 919; COUTO, Anabela Galhardo - *Uma arte...*, p. 94.

²⁶ Para Capelão, por exemplo, este amor dificilmente era compatível com o casamento: CAPELLÁN, Andrés - *Libro del...*, p. 192, 211. Ver também PARKER, Alexander - *La filosofía...*, p. 31-36.

²⁷ PARKER, Alexander - *La filosofía...*, p. 38, 45; PASCUA SÁNCHEZ, María José de la - *Amor / desamor...*, p. 157-158.

²⁸ Sobre o papel da mulher no amor cortês ver HUARINGA NIÑO, Sandra - *El rol...*, p. 917, 919; PASCUA SÁNCHEZ, María José de la - *Amor / desamor...*, p. 157-158, 179-180.

²⁹ CARDIM, Pedro - *O Poder...*, p. 90; PARKER, Alexander - *La filosofía...*, p. 61.

³⁰ LI, Wen-Chin - *El alma y el amor*, p. 633, 644.

³¹ *Ibidem*, p. 57-59, 178-179; COUTO, Anabela Galhardo - *Uma arte...*, p. 132-133.

³² Sobre as várias tópicas petrarquistas ver MARNOTO, Rita - *O petrarquismo português do Cancioneiro Geral a Camões*, p. 13-124.

³³ CARDIM, Pedro - *O Poder...*, 81; SERÉS, Guillermo - *La transformación de los amantes*, p. 179

Deste modo, na Península Ibérica, surgiram vários tratados amorosos que discorreram sobre os conceitos e tópicos de amor, muitas vezes sob a forma de *disputatio*, ou diálogos³⁴. Leão Hebreu foi pioneiro na tratadística amorosa ibérica com os seus *Dialoghi d'amore*, mas muitos outros lhe seguiram como os portugueses Manuel de Faria e Sousa e o Frei Cristóvão Godinho, sob o pseudónimo de Padre António da Fonseca³⁵. Nestes tratados, a beleza era considerada uma manifestação do amor de Deus³⁶. Esta beleza era, tal como para Platão, uma beleza espiritual que se poderia refletir na beleza física, percebida, sobretudo, pela vista e pelo entendimento³⁷. O amor platónico evoluiu assim para um conceito amoroso que podia incluir o amor à mulher³⁸. O «amor humano» acompanhado do entendimento, podia “se (...) chamar licito, porque por meyo d'elle nasce depouys em nós o amor Divino”³⁹. O amor do amante era não são uma vontade de união com a coisa amada, mas, sobretudo, uma vontade da beleza, perfeição e conhecimento de Deus⁴⁰. O amor à beleza mortal poderia, então, ser “verdadeiro, & perfeito” se fosse “bom (...) sancto (...) he grandiozo”⁴¹, com origem na alma⁴². Este amor é “*un dulce afecto de unión*”⁴³ e não o mesmo que o amor de concupiscência, longe da “honestidade, & da razam”⁴⁴, que procurava apenas satisfazer as vontades e os prazeres do corpo⁴⁵.

A integração do amor da mulher na filosofia neoplatónica levou a uma idealização e divinização da figura feminina na literatura, nomeadamente na poesia⁴⁶. Inspirados nos sonetas de Petrarca, os poetas ibéricos, como Garcilaso de la Vega, Fernando de Herrera

³⁴ A *disputatio* amorosa foi um género que ganhou popularidade na Idade Média, influenciada pelos debates escolásticos, que consiste no debate de um “repertório variado de interrogações e controvérsias em matéria sentimental”. Ver COUTO, Anabela Galhardo - *Uma arte...*, p. 128-130.

³⁵ D'AFONSECA, António Pereira – *Poderes de amor em geral*; HEBREU, Leão – *Diálogos de amor*; SOSA, Manuel de Faria y – *Noches claras divinas y humanas flores*. Ao longo do texto fazemos referência a Frei Cristóvão Godinho através do seu pseudónimo, Padre António da Fonseca.

³⁶ O Padre António da Fonseca escreve: “& sendo elle o tudo, & contendo em si todo o bem, & fermozura (...) há de proceder d'elle a fermozura, toda”. D'AFONSECA, António Pereira – *Poderes...*, p. 102. Ver também HEBREU, Leão – *Diálogos...*, p. 415 e SOSA, Manuel de Faria y – *Noches...*, p. 388.

³⁷ D'AFONSECA, António Pereira – *Poderes...*, p. 11-12, 17; SOSA, Manuel de Faria y – *Noches...*, p. 388, 397.

³⁸ LOBO, Francisco Rodrigues – *Cortes na Aldeia e noites de Inverno*, p. 90; SOSA, Manuel de Faria y – *Noches...*, p. 233.

³⁹ D'AFONSECA, António Pereira – *Poderes...*, p. 18.

⁴⁰ Nas palavras do Padre António da Fonseca: “amando a fermozura mortal da terra figura a do Ceo que dura para sempre, na verdade a fermozura humana nunca pode deixar de ser escada por onde se sobe à divina”. *Ibidem*, p. 156/157; HEBREU, Leão – *Diálogos...*, p. 97-99.

⁴¹ D'AFONSECA, António Pereira – *Poderes...*, p. 247.

⁴² *Ibidem*, p. 66.

⁴³ SOSA, Manuel de Faria y – *Noches...*, p. 73, 271.

⁴⁴ D'AFONSECA, António Pereira – *Poderes...*, p. 17.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 17, 245-247; LOBO, Francisco Rodrigues – *Cortes...*, p. 89; SOSA, Manuel de Faria y – *Noches...*, p. 398.

⁴⁶ LI, Wen-Chin – *El alma...*, p. 55

e Luís de Camões associaram a beleza da amada ao divino e o amor ao caminho da alma em busca do plano transcendental⁴⁷. No entanto, e como no amor cortês, o amor petrarquista é sobretudo um veículo para demonstrar as capacidades literárias do homem e não tanto uma verdadeira glorificação da mulher⁴⁸.

Na literatura dos séculos XVII e XVIII confluem, então, vários conceitos e tópicos de amor. As influências dos escritos de Petrarca, tal como da literatura medieval, da patrística e dos autores greco-latinos são evidentes nos mais diversos géneros literários, sobretudo através do uso das suas tópicos e recursos linguísticos, sem que necessariamente se insiram num modelo claro e estrito⁴⁹. Assim, nas novelas e no teatro, são utilizadas tópicos comuns da lírica petrarquista, embora muitas vezes sem a inclusão do plano transcendental⁵⁰. O amor neoplatónico é difícil de ser retratado em géneros teatrais como a comédia, por exemplo, que trata de temas mais mundanos.

b) O amor místico

O amor neoplatónico teve a sua maior manifestação, na Península Ibérica, nos escritos sobre o amor místico. O amor místico⁵¹, como tema de escrita, era uma herança medieval. Porém, ganhou uma nova dimensão na época moderna⁵², impulsionado pelas figuras e escritos de Santa Teresa de Jesus⁵³, San Juan de la Cruz⁵⁴ e Herman Hugo⁵⁵. Nem todo o amor a Deus era necessariamente místico, mas os escritos místicos tiveram muita influência na conceção do amor a Deus e na linguagem associada ao amor divino⁵⁶.

⁴⁷ Sobre a influência da tópica da alma petrarquista na lírica de Garcilaso e Herrera ver LI, Wen-Chin – *El alma...*. Sobre as influências de Petrarca em Portugal ver MARNOTO, Rita – *O petrarquismo...*

⁴⁸ COUTO, Anabela Galhardo - *Uma arte...*, p. 284; LEWANDOWSKA, Julia – *Escritoras...*, subcap. 2.2.2.; PASCUA SÁNCHEZ, María José de la – *Amor / desamor...*, p. 179/180.

⁴⁹ LI, Wen-Chin – *El alma...*, p. 36.

⁵⁰ CALLE GONZÁLEZ, Sonsoles - Calderón y Ovidio, p. 87-89; LI, Wen-Chin – *El alma...*, p. 322-326.

⁵¹ O amor místico é um termo que pode englobar vários conceitos e servir de influência para vários textos, sem estes serem necessariamente místicos. Utilizamos aqui a definição de Parker de amor místico como o “*contacto directo consciente del alma humana com Dios*”. PARKER, Alexander – *La filosofía...*, p. 94.

⁵² CARDIM, Pedro – *O Poder...*, p. 103, 108. PARKER, Alexander – *La filosofía...*, p. 93; PASCUA SÁNCHEZ, María José de la – *Acerca del...*, p. 15.

⁵³ O tema do amor místico está presente em vários dos seus escritos como *La vida de la madre Teresa de Jesus, Camino de perfección, Conceptos del amor de Dios*. Em JESÚS, Teresa De – *Los libros de la madre Teresa de Jesus* (1588) e JESÚS, Teresa De - *Conceptos del amor de Dios*.

⁵⁴ Entre as suas obras em prosa, destacamos *Subida del monte Carmelo* e *Noche oscura del alma*. CRUZ, Juan De La - *Obras espirituales*, p. 79-189; 322-394.

⁵⁵ *Pia desideria*, adaptada para português por José Pereira Veloso. VELOZO, Joseph Pereira – *Desejos piedosos de huma alma saudosa*. Sobre esta adaptação ver CARVALHO, José Adriano De Freitas - As lágrimas e as setas.

⁵⁶ CARDIM, Pedro – *O Poder...*, p. 186.

O amor místico, à imagem das ideias neoplatônicas, tinha como objetivo alcançar o plano transcendental, através da perfeição da união divina⁵⁷. O sofrimento era fundamental para atingir esse plano, pois só através da renúncia dos prazeres poder-se-ia alcançar essa união. Assim, o místico teria de se afastar quer do mundo quer de si mesmo e submeter-se totalmente a Deus. A esperada união com Deus traria a serenidade e a harmonia que justificaria esse sofrimento, que era, assim, um sofrimento prazeroso⁵⁸. Os místicos apropriam-se também da tópica do amor como loucura, mas uma boa loucura⁵⁹. Segundo a concepção platônica, a união amorosa só era possível entre duas entidades semelhantes. Por isso, para conseguir essa união, o místico teria de se aproximar da divindade de Deus e, assim, o caminho para esse amor levaria ao aperfeiçoamento da sua alma⁶⁰. Muitos místicos também adotaram um vocabulário sensual e erótico, influenciados pelo livro bíblico *Cântico dos Cânticos*⁶¹. Assim, generalizou-se, nos textos místicos, a história do amor entre o místico/alma com Deus/Jesus, em que a Alma se entrega e é possuída pelo seu amado divino, depois de resistir às seduições e do mundo⁶².

Os textos e a figura de Teresa de Jesus popularizaram o amor místico no mundo religioso feminino. Este amor permitia uma experiência direta da mulher com Deus através da linguagem de amor, algo que lhe era normalmente vedado ou controlado⁶³. Assim o anulamento do eu do amor místico foi, paradoxalmente, um momento de crescimento da escrita feminina, que era justificada através dessa experiência individual de cada mulher com o mundo divino⁶⁴.

⁵⁷ BRANDÃO, Hilarião – *Voz do Amado*, fl. 164v; JESUS, Teresa de – *Conceptos...*, p. 65, 92; VELOZO, Joseph Pereira – *Desejos piedosos...*, p. 98;

⁵⁸ BRANDÃO, Hilarião – *Voz...*, fl. 200v; JESUS, Teresa de – *Conceptos...*, p. 76; *Idem* – *Los libros de la B. Madre Teresa de Jesus* (1616), p. 399, 417; VELOZO, Joseph Pereira – *Desejos piedosos...*, p. 9, 46, 155, 263. Sobre o amor místico ver PASCUA SÁNCHEZ, María José de la – *Acerca del...*; PARKER, Alexander – *La filosofía...*, p. 94-125.

⁵⁹ CRUZ, Fernando Da – *Despertador do amor divino*, p. 133, 188; HILARIÃO, Dom – *Voz do Amado*, fl. 164v; JESUS, Teresa de – *Conceptos...*, p. 8-9, 67, 77; VELOZO, Joseph Pereira – *Desejos piedosos...*, p. 22, 157, 199;

⁶⁰ CRUZ, Fernando Da – *Despertador...*, p. 109-110; JESUS, Teresa de – *Conceptos...*, p. 203; Ver ainda PARKER, Alexander – *La filosofía...*, p. 118.

⁶¹ Influência explícita, por exemplo, na obra de Teresa de Jesús, intitulada *Conceptos del amor de Dios sobre algunas palabras de los Cantares de Salomon*. JESUS, Teresa de – *Conceptos...*

⁶² CARDIM, Pedro – *O Poder...*, 67, 82; PARKER, Alexander – *La filosofía...*, p. 115; PASCUA SÁNCHEZ, María José de la – *Acerca del...*, p. 15.

⁶³ Pascua Sánchez realça ainda o caráter sensual e erótico de algumas místicas. PASCUA SÁNCHEZ, María José de la – *Acerca del...*, p. 23.

⁶⁴ LEWANDOWSKA, Julia – *Escritoras...*, subcap. 2.1.2. e 2.3.3.

c) A mulher como amante

À exceção do amor místico, os conceitos de amor que acabámos de descrever de uma forma genérica foram concebidos, na sua maioria, por homens. Sintomaticamente, estes raramente colocavam a mulher no papel do amante. Papel que era pouco recomendado, pois sendo as mulheres consideradas como seres mais sensíveis e irracionais, deveriam ao máximo afastar-se das loucuras do amor⁶⁵. Será, portanto, importante questionar de que maneira as mulheres se apropriaram destes modelos, como se colocaram na posição de amantes e, ainda, se divergiram dos autores masculinos⁶⁶.

Estudos recentes sobre o amor feminino coincidem com o que afirmámos anteriormente a respeito da escrita feminina: não houve uma subversão das convenções literárias, mas sim uma adaptação que advinha do seu contexto socio-cultural⁶⁷. Matos Pérez, por exemplo, introduziu a possibilidade de um maior intimismo amoroso presente na poesia feminina⁶⁸. Outros estudos assinalaram que algumas mulheres adotaram uma dimensão mais sensual e pessoal nos seus escritos místicos⁶⁹. Por outro lado, no modelo petrarquista, a associação da alma ao amor poderia permitir uma maior uso da enunciação feminina⁷⁰. Por fim, e independentemente da existência de diferenças ou não, a escrita sobre o amor por parte de mulheres não deve ser desvalorizada por falta de originalidade. Não nos esqueçamos que escrever sobre amor implica sempre a intervenção da mulher num campo onde era geralmente afastada⁷¹.

3.3. O amor no casamento e o papel da mulher

O papel da mulher da sociedade era também definido pelo seu papel no casamento, forma de união entre duas pessoas que estava inteiramente ligada à ideia do amor como

⁶⁵ Era comum na época a ideia que a mulher tinha “*el amor al cuerpo, la qual (...) [estava] mas sujeta a las pasiones*”. Em SOSA, Manuel de Faria y – *Noches...*, p. 362. Ver também FRANCOMANO, Emily C. – *The Early Modern Foundations of the Querella de las Mujeres*, p. 20; MARTI, Melisa Laura – *El discurso sobre el amor y la condición de la mujer*, p. 20;

⁶⁶ MARTI, Melisa Laura – *El discurso...*, p. 24.

⁶⁷ *Ibidem*, p.31; PASCUA SÁNCHEZ, María José de la – *Acerca del...*, p. 29

⁶⁸ MARTOS PÉREZ, María D. – *Mujeres escritoras y conciencia creadora*, p. 117.

⁶⁹ LEWANDOWSKA, Julia – *Escritoras...*, subcap. 3.2.4.3.

⁷⁰ O maior exemplo desta flexibilidade neoplatónica é a poesia de Sor Juana que é hoje tema de debate e discórdia entre investigadores. É importante notar, no entanto, que o género do sujeito poético não tem de ser necessariamente o mesmo do que o género do autor do poema. Ver MARTOS PÉREZ, María D. – *Mujeres escritoras...*, p. 128; Ver MAYORAL, Marina – *El «fingimiento» en la poesía amorosa de sor Juana Inés de la Cruz*, p. 371; MORERA DE GUIJARRO, Juan Ignacio – *Barroco Novohispano*.

⁷¹ MARTI, Melisa Laura – *El discurso...*, p. 31.

base da ordem social. O casamento, na época medieval, era muitas vezes considerado como um estado a evitar pelo verdadeiro cristão, pouco compatível com a ordem e vontade de Deus. No entanto, nos séculos XV e XVI, o casamento adquiriu um papel novo na ordenação social ditada pela entidade divina, impulsionado pela tratadística e pelo humanismo cristão, ambos influenciados pelos textos do apóstolo Paulo e dos Padres da Igreja e, também, por escritores greco-romanos como Plutarco⁷². Estas ideias foram reforçadas pelos decretos de Trento e pela valorização do papel do casamento como sacramento⁷³. No mundo ibérico, os tratados de educação para um bom casamento tornaram-se bastante populares, sobretudo aqueles dirigidos às donzelas, como a obra *De institutione feminae christianae* (1524) de Luis Vives⁷⁴.

Segundo a tratadística, o casamento deveria assentar-se no amor entre o marido e a mulher. Um mau casamento seria aquele que não tinha base no amor e vários tratadistas referiam-no como causa de distúrbios e de violências, em que as principais vítimas eram as mulheres⁷⁵. No entanto, este amor não era o amor romântico que hoje associamos ao matrimónio. Esse amor baseava-se sim na amizade entre os cônjuges, no entendimento, um amor caritivo, longe dos excessos do amor carnal⁷⁶. Muitos autores repudiaram ainda os casamentos por dinheiro ou por questões de linhagem. A escolha deveria ser ponderada e ter em atenção os valores e as virtudes dos noivos, que deveriam ser bons cristãos, pois o amor só era possível através da aproximação de Deus. A escolha não era, também, necessariamente dos noivos, muito menos das noivas, as quais, seduzidas pelas paixões efémeras, poderiam não tomar boas decisões. O casamento deveria sempre seguir a vontade dos pais, já que o casamento deveria ser a base da ordem social e nunca motivo para reverter a hierarquia divina e a obediência devida dos filhos⁷⁷.

⁷² Ver FERNANDES, Maria de Lurdes Correia – *Espelhos, cartas e guias*, p. 17-19

⁷³ Assim, a vivência do casamento começou a fazer parte dos escritos religiosos, nomeadamente em manuais de confesores e catecismos, para assegurar que o casamento seguia a moralidade cristã. Alguns exemplos são *Catecismo ou doutrina Cristã e Práticas Espirituales* (1564) de Bartolomeu dos Mártires, *Obras* (1598) de Gaspar de Astete, *Perfeccion del Christiano en los Estados* (1612 ou 1616) de Luis de la Puente. Sobre estas obras ver FERNANDES, Maria de Lurdes Correia – *Espelhos...*, p. 215-221, 269-277.

⁷⁴ São populares também os *Coloquio Familiares* (1522) de Erasmo, *Relox de Principes* (1529) de Guevara, *Norte de los Estados* (1531) de Osuna e os *Coloquios Matrimoniales* (1550) de Luján. Em língua portuguesa, foram dados à estampa os tratados *Espelho de casados* (1540) de João de Barros, *Casamento Perfeito* (1630) de Diogo Paiva de Andrade e *Carta de Guia de Casados* (1651) de Francisco Manuel de Melo.

⁷⁵ FERNANDES, Maria de Lurdes Correia – *Espelhos...*, p. 96-97;

⁷⁶ *Ibidem*, p. 85-90;

⁷⁷ *Ibidem*, p. 92-96; 277-282; BARROS, João de – *Espelho de casados*, fl. LIIV-LIII.

O papel da mulher na sociedade era sobretudo teorizado em relação ao casamento e os seus comportamentos como donzela contribuíam para o seu valor como futura esposa⁷⁸. Não nos esqueçamos que o casamento era uma instituição com um carácter público, razão pela qual a desonra da mulher afetaria a reputação de toda a família. Sob estas ideias, a simples presença ou o convívio masculino eram cada vez mais vistos como um grande perigo para a mulher e para a sua honra⁷⁹. A perfeição do casamento e, conseqüentemente, a harmonia da ordem social dependia do cumprimento dos papéis assignados a ambas as partes, mas sobretudo à mulher⁸⁰. Assim se explica, em parte, que freiras e religiosas pudessem contornar algumas imposições impostas às mulheres. Tal permite também entender as seguintes palavras de Sor Juana Inés de la Cruz: “*que como a mujer me miren, / pues no soy mujer que a alguno / de mujer pueda servirle*”⁸¹.

3.4. O amor e o papel da mulher nas comédias e nos autos

Muitos elementos das tradições discursivas sobre o amor que acabámos de apresentar afloraram nos textos teatrais ibero-americanos. Acresce que, na prática social concreta, e sem negar a influência desta multifacetada tópica amorosa, a realidade do casamento, do amor e dos papéis de género nem sempre correspondia a estes preceitos. A literatura e, sobretudo o teatro, colhem também inspiração na vida real⁸².

O amor nas comédias costumava ser um amor natural e inevitável, que, muitas vezes, nascia de um primeiro olhar entre os amantes. A distinção entre um amor bom ou mau dependia da atitude do amante em relação ao seu amor: se o vivia de uma maneira nobre e cortês, ou era egoísta e interesseiro na sua vivência do amor. Assim, alguma quebra do decoro social poderia ser justificada invocando-se o bom amor ou através da comicidade⁸³. As tópicas amorosas utilizadas eram, sobretudo, as do amor cortês e petrarquista, nomeadamente a exaltação da beleza da amada, o amor à primeira vista, a

⁷⁸ MIER PÉREZ, Laura – *Motivos...*, p. 80.

⁷⁹ FERNANDES, Maria De Lurdes Correia – *Espelhos...*, p. 274-277.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 248.

⁸¹ Romance de Juana Inés de la Cruz que começa “*Señor: para responderos*”. CRUZ, Juana Inés de la – *Obras completas*, R. 48, vv. 102-104.

⁸² ARELLANO, Ignacio – *Historia del teatro español del siglo XVII*, p. 376; FERNANDES, Maria De Lurdes Correia – *Espelhos...*, p. 277, 402; FERNÁNDEZ, Jaime – *El amor y sus definiciones en la obra de Lope de Vega*, p. 532; PASCUA SÁNCHEZ, María José de la – *Amor / desamor...*, p. 142.

⁸³ ARELLANO, Ignacio – *Historia...*, p. 210; PARKER, Alexander – *La filosofía...*, p. 236-237; ROMANOS, Melchora – *Del llanto a la risa*, p. 127.

doença do amor e o sofrimento⁸⁴. O lirismo do amor cortês e petrarquista era também motivo para a sátira. Por exemplo através da figura dos criados, os quais, pela sua condição, não conseguiam entender a formulação deste tipo de amor. Desse modo, o amor cortês era satirizado e contrastado com o amor vil destas figuras. No fundo, pode dizer-se que estamos diante de um confronto entre o lirismo poético e a realidade comum⁸⁵.

No teatro do *Siglo de Oro*, o amor e a honra eram fundamentais para o enredo, especialmente nas comédias. E tal acontece porque, segundo o próprio Lope de Vega, estes temas “*mueven com fuerza à toda gente*”⁸⁶. O amor e os seus enredos, tal como o teatro os retrata, contrastavam também com a «perfeição» dos moralistas e estariam mais perto das relações amorosas reais, mesmo atendendo a um certo exagero que costumava ser adicionado à trama. No entanto, tal não significa que a moralidade no amor fosse completamente descartada. Sintomaticamente, o casamento era o que geralmente marcava o final feliz das comédias⁸⁷.

As peças teatrais abriam também espaço para a voz feminina e o seu falar sobre o amor, algo sem dúvida pouco comum noutros textos⁸⁸. Como defende Serés, a personagem feminina era construída através das tramas de amor, ganhando identidade e autonomia⁸⁹. Existiram vários modelos de dama nas comédias, algumas verdadeiras amantes que apenas defendiam o seu amor, outras mais sedutoras e inconsequentes⁹⁰. Para Séres, o modelo comum da personagem feminina na comédia era aquela dirigida e subjugada por outras personagens, ou simplesmente objeto das paixões do homem. No entanto, ocasionalmente surgiram as damas que conduziam a trama ou o seu destino através o seu *ingenio*⁹¹. Este último modelo de personagens femininas é, muitas vezes, associado às comédias de Tirso de Molina. Na sua obra, também era comum que a principal causa de desonra e de sofrimento das damas fosse as atitudes dos personagens

⁸⁴ HUARINGA NIÑO, Sandra – El rol..., p. 923; SERÉS, Guillermo – Amor y mujer en el teatro áureo, p. 153-166.

⁸⁵ PARKER, Alexander – *La filosofía...*, p. 46. Característica já presente no teatro renascentista, ver MIER PÉREZ, Laura – *Motivos...*, p. 134, 171; *Idem* – El amor..., p. 7, 70;

⁸⁶ VEGA, Lope de – *Arte nuevo de hacer Comedias en este tiempo*, p. 14.

⁸⁷ ARELLANO, Ignacio – *Historia...*, p. 126; PARKER, Alexander – *La filosofía...*, p. 157-158; ROMANOS, Melchora – Del llanto..., p. 130; SERÉS, Guillermo – Amor y..., p. 158.

⁸⁸ DÍAZ, Nieves; VOLLENDORF, Lisa – *Feliciana Enríquez de Guzmán, Ana Caro Mallén, and Sor Marcela de San Félix*, p. 16; MATTZA, Carmela V. – Amor y curiosidad en la comedia áurea, p. 358; VARELA ALVAREZ, Violeta – La mujer en el teatro de Cervantes, p. 210.

⁸⁹ SERÉS, Guillermo – Amor y..., p. 163/164.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 166, 171; ARELLANO, Ignacio – *Historia...*, p. 538; MATTZA, Carmela V. – Amor y..., p. 353-361.

⁹¹ SERÉS, Guillermo – Amor y..., p. 166-167.

masculinos. Assim, não era a mulher sedutora que levava o homem a pecar, mas sim o galã inconsequente que condenava as damas⁹². Este tipo de tramas também foi usado por outros autores em algumas das suas comédias, como Lope, Calderón e Rojas Zorilla⁹³. Ademais, como vimos, tratou-se de um recurso muito frequente no teatro de autoria feminina. Porém, e tal advertiu Arellano, não se deve considerar que estas tramas fossem uma defesa dos autores sobre a condição da mulher. Tratava-se, sobretudo, de um recurso de enredo, de comicidade e de novidade, sendo natural que estas personagens não fossem condenadas, pois, numa comédia, o que o público esperava era um final feliz⁹⁴.

No entanto, mesmo que a única intenção do autor fosse o divertimento, o teatro tinha o poder de transmitir modelos e mensagens. Por isso, as comédias eram por muitos consideradas como maus exemplos, em especial para as “honestas donzelas”⁹⁵. Numa altura, em que se valorizava tanto o poder da imagem, dos emblemas e da vista, um espetáculo como a comédia poderia, mesmo sem a intenção do autor, transmitir modelos perigosos para as conceções de género e, consequentemente, para a ordem social⁹⁶.

Antes de encerrar este capítulo, refira-se que o tema do amor também foi tratado em autos e em colóquios, embora o seu papel e ênfase na trama variasse de obra para obra. O amor estava presente na união da personagem humana com a personagem divina, os quais se exprimiam através das tópicas do amor cortês e do amor místico. Havia também lugar para o falso amor nestas obras, através das tramas do homem que alcançava a graça de Deus, resistindo às tentações dos amores do mundo⁹⁷. Os autos sacramentais reforçavam ainda o poder amoroso de Deus presente na encarnação de Cristo⁹⁸. Algumas obras, como os colóquios de Sor Marcela, versaram sobre a história da relação da alma com Deus que culminava no casamento místico⁹⁹. Em suma, o amor em autos e nos colóquios era, acima de tudo, um amor didático, o qual transmitia a perfeição e triunfo do amor de e a Deus¹⁰⁰.

⁹² ARELLANO, Ignacio – *Historia...*, p. 379; PARKER, Alexander – *La filosofía...*, p. 166, 170.

⁹³ ARELLANO, Ignacio – *Historia...*, p. 216-217, 551; PARKER, Alexander – *La filosofía...*, p. 234-235; SERÉS, Guillermo – *Amor y...*

⁹⁴ ARELLANO, Ignacio – *Historia...*, p. 500, 552;

⁹⁵ FERNANDES, Maria De Lurdes Correia – *Espelhos...*, p. 385-386, 391.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 390-392; ROMANOS, Melchora – *Del llanto...*, p. 130-131.

⁹⁷ ROSALES, Jacinto Rivera De – *Sueño, realidad y poder en Calderón*.

⁹⁸ PARKER, Alexander – *La filosofía...*, p. 232;

⁹⁹ SAN FÉLIX, Marcela de; ARENAL, Electa; SABÀT DE RIVERS, Georgina – *Obra completa*, subcap. 2.2.1.; SANTOS ALCAIDE, María Gracia – *Evolución e interpretación del mito clásico*.

¹⁰⁰ ARELLANO, Ignacio – *Autos sacramentales del Siglo de Oro*, introducción; SANTOS ALCAIDE, María Gracia – *Evolución e...*; SUÁREZ MIRAMÓN, Ana – *La correspondencia de las esferas en el universo de Calderón de la Barca*.

4. Quatro mulheres a escrever teatro

4.1. Ângela de Azevedo

4.1.1 Vida e obra

Ângela de Azevedo foi um nome desconhecido da historiografia e dos estudos literários até aos finais do século XX, quando surgiram as primeiras edições críticas das suas comédias, publicadas por Teresa Scott Soufas e Doménech Rico¹. Essas reedições e a crescente popularidade da escrita teatral feminina levaram ao aparecimento de vários estudos sobre Ângela de Azevedo, sobretudo de investigadores americanos e espanhóis².

Muitos destes estudos tomaram como ponto de partida os apontamentos biográficos de Barbosa Machado e Damião de Froes Perym³. Segundo estes autores, Azevedo teria nascido em Lisboa no início do século XVII e acompanhado uma rainha portuguesa para a corte de Madrid, onde vivera grande parte da sua vida. No entanto, estes dados não correspondem à realidade. O próprio Barbosa Machado desmentiu essa informação no segundo e terceiro tomo da *Bibliotheca Lusitana*, quando discorreu sobre alguns dos familiares da autora⁴. Esta correção de Barbosa Machado foi atestada recentemente por Serena Provenzano⁵. Assim, graças ao contributo desta autora e também de alguns investigadores que traçaram a genealogia das famílias da zona de São João da

¹ DOMÉNECH RICO, Fernando; AZEVEDO, Ângela De – *La Margarita del Tajo*; SOUFAS, Teresa Scott – *Dramas of distinction*; Existem mais duas edições críticas do teatro de Ângela de Azevedo: AZEVEDO, Angela de – *Dicha y desdicha del juego y devoción de la virgen. Estudio y edición crítica de Serena Provenzano* e ACEVEDO, Angela De; HEGSTROM, Valerie; LARSON, Catherine – *El muerto disimulado / Presumed dead*.

² CAMINO MAROTO, Mercedes – Transvestism, Translation and Transgression; CHAMBERS, Donna M. – Ultimate Reality and Meaning in the Works of Angela de Azevedo; DÉODAT-KESSEDJIAN, Marie-Françoise – «La Margarita del Tajo que dio nombre a Santarén»; DODMAN, Maria João – Notions of Man and Manhood; DOMÍNGUEZ-SULLIVAN, María José – El hábito no hace al monje; FERNÁNDEZ ULLOA, Teresa; DILLINGHAM, Maria; SOLER GALLO, Miguel – Devotion and Roles of Women; FERRER VALLS, Teresa – Decir entre versos; GABRIELE, John – Engendering Narrative Equality; GASCÓN, Christopher – Female and Male Mediation; HEGSTROM, Valerie; WILLIAMSEN, Amy R. – *Engendering the Early Modern Stage*; HUARINGA NIÑO, Sandra – El rol femenino en los discursos amorosos; MÚZQUIZ-GUERREIRO, Darlene – Symbolic Inversions; PROVENZANO, Serena – La carrera vital de Ângela de Azevedo; ROUANE SOUPAULT, Isabelle – Les jeux de l'Amour et de la Providence; SANCHÉZ IBÁÑEZ, Francisco – Una hermana vengativa en la Corte de Lisboa; SOUFAS, Teresa Scott – *Women's Acts*; TACÓN GARCÍA, Antía – La criada en las comedias de Ângela de Acevedo; *Idem* – Un manuscrito de La margarita del Tajo; *Idem* – Las escritoras portuguesas de la comedia nueva; URBAN BAÑOS, Alba – «La empresa más lucida y más hermosa» de Portugal.

³ MACHADO, Diogo Barbosa – *Bibliotheca Lusitana*, tomo I, p. 175; PERYM, Damião de Froes – *Theatro heroico, abcdario historico*, tomo II, p. 493.

⁴ MACHADO, Diogo Barbosa – *Bibliotheca...*, tomo II, p. 247 e tomo III, p. 158.

⁵ Serena Provenzano localizou o nome da autora e seus familiares nos registos do arquivo da diocese de Lamego e em arquivos paroquiais de Paredes de Beira e de Soutelo do Douro. Ver AZEVEDO, Angela de – *Dicha... edición crítica de Serena Provenzano*, p. 51-60 ou PROVENZANO, Serena – La carrera vital...

Pesqueira⁶, sabemos que Ângela de Azevedo nasceu no seio de uma família nobre provincial em Paredes de Beira⁷. Não se sabe a data de nascimento de Ângela de Azevedo, mas Provenzano considera provável ter nascido por volta de 1665⁸. Terá vivido num ambiente de cultivo das letras e de interesse pela cultura livresca, de tal forma que pelo menos mais dois dos seus irmãos ganharam algum renome por seus escritos⁹. A data da morte da autora é desconhecida¹⁰. Com certeza, sabemos que Ângela de Azevedo casou em 1693 com Francisco de Ansiães de Figueiredo, nascido em 1665 e natural de Soutelo do Douro¹¹. Nesta altura, ambos eram já órfãos e teriam quase trinta anos. Poderia ser este um casamento escolhido por vontade dos noivos, algo que com tanta veemência é defendido pelas personagens das suas comédias?

Conhecemos de Ângela de Azevedo três comédias, duas de capa e espada intituladas *Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen* e *El muerto dissimulado*, e uma comédia hagiográfica em hora a Santa Irene intitulada *La Margarita del Tajo que dió nombre a Santarén*, impressas sem nota de imprensa, nem data. Para Doménech, Provenzano e Tacón García, estas comédias terão sido impressas de uma só vez, no final do século XVII¹². Em relação à data da sua escrita, Urban Baños demonstrou como a comédia *El Muerto Dissimulado* fora escrita depois de 1651. Isto porque contém uma referência a um personagem de *La tercera parte de Guzmán de Alfarache* de Félix Machado da Silva, escrita nesse ano¹³. Azevedo terá tido acesso a esta obra pela circulação de um manuscrito, visto que nunca foi publicada durante a sua vida. Urban Baños, no entanto, foi mais longe e pôs como hipótese a obra ter sido escrita em 1682¹⁴.

⁶ CHAVES, Albano; BRAZ, João; PINTO, Óscar Caeiro – *Famílias de São João da Pesqueira*, p. 194-196; PINTO, José Lima De Sousa – *Paredes da Beira*, 56-57.

⁷ O seu pai era sargento-mor de Paredes, governador da praça de Almeida e terá sido capitão de uma caravela no Brasil. Sobre a família de Ângela ver PINTO, José Lima De Sousa – *Paredes...*, p. 194-196.

⁸ Ver nota de rodapé 19 em AZEVEDO, Ângela de – *Dicha... edición crítica de Serena Provenzano*, p. 11.

⁹ Segundo Barbosa Machado, o seu irmão, Frei Silvestre da Conceição, escreveu uma obra de teor moral em castelhano, que pretendia dar à estampa e cujo manuscrito se encontrava, na altura, numa livraria de um convento em Lisboa. Terá escrito também algumas poesias e sermões em português, prontos para impressão, mas que desapareceram com a sua morte. A sua irmã mais velha, Luísa de Azevedo terá escrito um romance sobre o aparecimento de Nossa Senhora na Beira, vários versos de poesia em castelhano e português e uma elegia em latim. Esta última terá sido publicada sem ano e sem nome de impressor, à semelhança das comédias de Ângela. MACHADO, Diogo Barbosa – *Bibliotheca...*, tomo III, p. 158, 708.

¹⁰ Provenzano põe a hipótese de ter sido antes de 1723, ano em que morreu o seu marido. *Ibidem*, p. 62.

¹¹ *Ibidem*, p. 62; DOMÉNECH RICO, Fernando; AZEVEDO, Ângela De – *La Margarita...*, p. 29;

TACÓN GARCÍA, Antía – *Las escritoras...*, p. 196.

¹³ Urban Baños também identificou paralelos entre a comédia hagiográfica *La Margarita del Tajo* e a obra de Félix Machado, já que contém pormenores da história de Santa Irene que foram introduzidos por esse autor. URBAN BAÑOS, Alba – *Dramaturgas seglares en la España del Siglo de Oro*, p. 65-68.

¹⁴ Ver *Idem* – «La empresa....

Em relação à difusão destas obras, Valerie Hegstrom identificou uma referência à comédia *El muerto disimulado* numa carta de 1705¹⁵. Tacón García também localizou no Arquivo Nacional da Torre do Tombo uma cópia manuscrita desta obra, datada de 1740, numa compilação de poesias e de textos, aparentemente sobre o rio Tejo¹⁶. Claramente, a obra saiu dos círculos de Paredes de Beira de uma forma relativamente rápida e ganhou alguma fama.

Atualmente, encontramos exemplares destas comédias sobretudo em bibliotecas espanholas. Algumas dessas coleções identificam a proveniência dos seus exemplares. Faziam parte sobretudo da biblioteca de homens que se dedicaram ao colecionismo de livros, razão pela qual é difícil saber quais foram os seus primeiros donos¹⁷.

4.1.2. Género e amor na obra de Ângela de Azevedo

Como mencionámos, as edições das obras de Teresa Soufas e Doménech Rico contribuíram para o aparecimento de vários estudos sobre Ângela de Azevedo. A maior parte destes trabalhos incidiu sobre o papel de género nas comédias. Assim, vários autores demonstraram como as damas destas comédias são fortes e exemplares, enquanto os galãs são inconsequente e perigosos para as mulheres, não correspondendo ao ideal do homem nobre¹⁸. Alguns estudiosos consideraram que esta escolha da autora era uma clara reivindicação da condição da mulher, nela identificando quase um proto-feminismo¹⁹. Outros, embora notando esta clara tendência nas personagens de Ângela, tentaram não assumir grandes intenções da autora, dado as convenções deste género literário²⁰.

Sobre o amor no teatro de Ângela de Azevedo dispomos, apenas, de um estudo, da autoria de Huaranga Niño, incidindo na comédia *La Margarita del Tajo*²¹.

¹⁵ ANTT: Manuscrito da Livraria, n.º 2073 (64), fls. 374v-375º; HEGSTROM, Valerie; LARSON, Catherine – *El muerto...*, pg 11.

¹⁶ TACÓN GARCÍA, Antía – Un manuscrito....

¹⁷ Ver anexo.

¹⁸ CAMINO MAROTO, Mercedes – Transvestism...; DODMAN, Maria João – Notions of...; FERNÁNDEZ ULLOA, Teresa; DILLINGHAM, Maria; SOLER GALLO, Miguel – Devotion...; FERRER VALLS, Teresa – Decir entre...; GABRIELE, John – Engendering Narrative...; GASCÓN, Christopher – Female and...; HEGSTROM, Valerie; WILLIAMSSEN, Amy R. – *Engendering the...*; MÚZQUIZ-GUERREIRO, Darlene – Symbolic...; SANCHÉZ IBÁÑEZ, Francisco – Una hermana...; SOUFAS, Teresa Scott – *Women's...*

¹⁹ CHAMBERS, Donna M. – Ultimate Reality...; GABRIELE, John – Engendering Narrative...; MÚZQUIZ-GUERREIRO, Darlene – Symbolic....

²⁰ GASCÓN, Christopher – Female and....

²¹ HUARINGA NIÑO, Sandra – El rol....

Enumeramos os aspetos mais importantes deste trabalho, que nos abre portas para o mundo amoroso na obra de Azevedo e serve como ponto de partida para a nossa análise.

Huaringa identificou a presença do amor cortês típico das comédias. Os personagens masculinos são atingidos pela doença do amor que os leva a ter comportamentos indignos para a sua condição²². São os amores e desejo destes homens que levam à morte da personagem feminina Irene. Conclui Huaringa, então, que se o amor cortês supõe uma série de valores morais, na prática “*se hace evidente la total incapacidad de los actores para ceñirse a dichos valores*”²³. Huaringa assinala ainda a inutilidade da recusa da amada, que nada pode fazer para resfriar os amores dos homens²⁴. Em oposição, a personagem da freira Irene, para Huaringa, é um modelo exemplar de mulher cristã, que se constrói através do seu amor e devoção a Deus. Deus é chamado de seu esposo e Irene obtém da sua devoção um profundo conhecimento. Assim, para Huaringa, o amor de Irene aproxima-se ao amor místico²⁵. Já o amor de Irene pelos restantes personagens é um amor caritativo, à imagem de Deus. É um amor desinteressado e altruísta, que contrasta com o egoísmo das personagens masculinas²⁶. A autora conclui, assim, que esta comédia apresenta uma crítica à degeneração masculina, demonstrando através das tramas de amor como as “*estructuras patriarcales desbordan todos los espacios que ocupan las mujeres*”²⁷.

4.2. Joana Teodora de Sousa

Joana Teodora de Sousa escreveu uma comédia hagiográfica intitulada *El gran prodigio de España, y lealtad de un amigo*. Segundo Tacón García, esta é a última *comedia nueva* escrita por uma mulher de que temos notícia²⁸. Existem pouco estudos sobre esta autora e sua obra, permanecendo assim muitas interrogações sobre a sua vida e a sua produção literária²⁹.

²² *Ibidem*, p. 916-918.

²³ *Ibidem*, p. 919.

²⁴ *Ibidem*, p. 917-919.

²⁵ *Ibidem*, p. 913/914.

²⁶ *Ibidem*, p. 915.

²⁷ *Ibidem*, p. 923.

²⁸ TACÓN GARCÍA, Antía – Las escritoras..., p. 201.

²⁹ SOUSA, Joana Teodora de; TORRES MARTÍN, Verónica – *El gran prodigio de España*; TACÓN GARCÍA, Antía – Nuevas hipótesis sobre una escritora casi desconocida.

A comédia foi impressa sem data e sem pé de imprensa, mas inclui um colófon que nos dá alguma informação sobre a autora: “Autora D. Joanna Theodora de Souza, recolhida no mosteiro da Roza de Lisboa (...). Dada à imprensa pela Madre Angela da Luz Religioza no mesmo mosteiro”³⁰. Tacón García, nos livros do Convento da Rosa, encontrou o nome de uma Joana Theodora entre uma lista de senhoras seculares do século XVIII, recolhidas no mosteiro³¹. Esta investigadora encontrou também referências à madre Angela da Luz, que professou no mosteiro em 1709 e morreu em 1766. Ademais, é da autoria de uma Joana Teodora de Sousa, religiosa desse convento, um poema em honra da arquiduquesa Maria Teresa da Áustria, rainha da Hungria³². Um poema que só poderá ter sido escrito depois de 1740, ano em que Maria Teresa assumiu o trono³³. Deste modo, podemos dizer com segurança que Joana Teodora de Sousa viveu e escreveu durante a primeira metade do século XVIII e esteve recolhida no convento da Rosa, em Lisboa. Este convento dominicano acolhia sobretudo mulheres da alta aristocracia e seria de grandes dimensões³⁴. No plano cultural, ficou conhecido sobretudo por ter sido a casa de sóror Violante do Céu. A vida e sociabilidade desta mulher foi uma 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 literários³⁵.

É difícil, no entanto, saber a data e motivos da produção e edição da comédia de Teodora de Sousa. Angela da Luz foi protetora da Irmandade do Santíssimo Sacramento, e, por isso, Tacón García levantou a hipótese de ter sido uma encomenda para as festas desta irmandade³⁶. Poderá também ter sido escrita em celebração da canonização de São

³⁰ SOUZA, Joanna Theodora – *El Gran Prodigio de España*, última página. Além do colófon, esta página inclui uma gravura. Conseguimos identificar uma gravura idêntica numa obra impressa em 1754 em Lisboa por Pedro Ferreira (SOUZA, Fernando Joaquim de – *Christiados ou Vida de Cristo*). Da oficina deste impressor, saíram também catorze livros de outras religiosas (REIS, Ana Luísa Pêgo – *A literatura monástica feminina no circuito editorial*, p. 54-55). Não é improvável, portanto, que a comédia de Joana Teodora de Sousa tenha sido impressa nesta mesma oficina.

³¹ TACÓN GARCÍA, Antía – *Nuevas hipótesis...*, p. 6. A possibilidade da autora ter vivido no século XVIII já tinha sido colocada por Doménech Rico. DOMÉNECH RICO, Fernando – *Autoras en el teatro español*, p. 598.

³² CUNHA, Frei Francisco da – *Oração academica, panegyrica, historica, encomiastica, profano-sacra*. Este volume inclui também um poema de Sóror Maria do Céu.

³³ TACÓN GARCÍA, Antía – *Nuevas hipótesis...*, p. 4.

³⁴ *História dos mosteiros, conventos e casas religiosas de Lisboa*, p. 315.

³⁵ Violante do Céu ganhou prémios literários, escreveu poesia com temas laicos, contactou com a família real e a sua fama ultrapassou as fronteiras de Portugal (CÉU, Violante Do; MENDES, Margarida Vieira – *Rimas várias*, p. 11-15). Para Tacón García, a presença desta mulher no convento fomentou e serviu de exemplo para a vida e produção cultural dentro da comunidade. TACÓN GARCÍA, Antía – *Nuevas hipótesis...*, p. 4.

³⁶ Violante do Céu escreveu vários poemas em celebração da canonização de novos santos, assim que não seria algo incomum no contexto deste convento. TACÓN GARCÍA, Antía – *Nuevas hipótesis...*, p. 6.

Pedro González Telmo, em 1741, já que a comédia trata sobre este santo³⁷. Sabemos pouco, também, sobre a difusão da comédia. Atualmente, só se conhecem dois exemplares, ambos em bibliotecas espanholas³⁸.

A comédia foi editada e publicada em 2018 por Verónica Torres Martín³⁹. Este é também o único estudo dedicado exclusivamente a esta comédia. Torres Martín defendeu que a trama da comédia se inspira na *Primera parte de la historia general de sancto Domingo* (1584) de Hernando del Castillo, o que faria sentido estando Teodora de Sousa recolhida num convento dominicano. No entanto, as tramas que envolvem as damas e os galãs são originais⁴⁰. Torres Martín estabeleceu ainda uma relação entre a personagem Belisa e a figura de Maria Madalena, introduzindo na comédia o modelo e exemplo da mulher pecadora, a qual, pela redenção dos seus pecados, é perdoada e aceite por Deus⁴¹.

4.3. Madalena da Glória

4.3.1. Vida e obra

Sóror Madalena da Glória, batizada Madalena Eufémia de Vilhena, terá nascido em 1672, no seio de uma família nobre⁴². A acreditar em Barbosa Machado, a sua mãe seria D. Helena de Távora, também ela poetisa e cujas obras queimou antes de ingressar num convento. Madalena professou no convento da Esperança em 1688⁴³. A leitura estaria presente na vida de, pelo menos, algumas das freiras deste convento, sobretudo a leitura de livros sacros e hagiográficos⁴⁴. No entanto, Madalena de Glória terá certamente lido

³⁷ *Ibidem*, p. 7.

³⁸ Ver anexo.

³⁹ SOUSA, Joana Teodora de; TORRES MARTÍN, Verónica – *El gran...*

⁴⁰ *Ibidem*, p. 23-24.

⁴¹ *Ibidem*, p. 31-33.

⁴² ARAÚJO, Filipa Medeiros – “Brados do desengano”, p.4; REIS, Ana Luíis Pêgo – *Reino de Babilónia*, p. IX.

⁴³ Convento de clarissas que acolhia sobretudo mulheres da alta nobreza. Nesta instituição, recolheram-se também a rainha viúva D. Catarina de Áustria e a Rainha Maria Francisca de Saboia em 1668, depois da sua separação de Afonso VI. Sobre o convento da Esperança ver: BELO, Filomena Valente – O Mosteiro da Esperança de Lisboa; BELO, Filomena; CÉU, Soror Maria Do – *Rellação da vida e morte*, p. 51-77; CRUZ, Dídida Lurdes; GAMA, Leonarda Gil – *A conquista do Reino dos Céus*, p. 21-33, 59-60; *História dos mosteiros...*, p. 327; SERAFIM, Paula Leal; LOURIDO, Rui De Ávila – *De convento da esperança a quartel de bombeiros*.

⁴⁴ Conta Sóror Maria do Céu que a Madre Helena, religiosa do mosteiro, se inspirava nas Vidas dos Santos para as suas penitências extremas. BELO, Filomena; CÉU, Soror Maria Do – *Rellação da...*, p. 69; Isabel Morujão identificou também referências a livros religiosos partilhados entre freiras deste convento. Ver MORUJÃO, Isabel – *Livros e leituras na clausura feminina de setecentos*, p. 136.

outros textos, como novelas pastoris e exemplares, que inspiraram a sua produção literária⁴⁵. Faleceu, muito provavelmente, na década de 50 do século XVIII⁴⁶.

A obra de Madalena da Glória terá circulado exclusivamente pela via manuscrita até aos seus 61 anos, quando publicou pela primeira vez sob o anagrama de Leonarda Gil da Gama⁴⁷. Viu editadas sete obras suas em pouco mais de quinze anos⁴⁸. Uma das suas obras foi ainda traduzida para castelhano e dada à estampa em Manila em 1755⁴⁹.

Um aspeto importante da trajetória de Sórora Madalena da Glória foi a sua integração e promoção de uma rede cultural de mulheres, nomeadamente religiosas. Assim, nos preliminares das suas obras era comum incluírem-se um número elevado de textos poéticos de outros autores, dos quais vários eram de mulheres⁵⁰. Muitos destes textos eram de louvor e exaltação a Madalena da Glória, contrastando com a retórica de humildade da autora, que tentava aparentemente esconder a sua identidade⁵¹. E

A vida e obra de Madalena da Glória têm sido sobretudo objeto de estudo de investigadores do campo dos estudos literários⁵². Esta religiosa não é, normalmente,

⁴⁵ CRUZ, Dília Lurdes; GAMA, Leonarda Gil – *A conquista...*, p. 189, 191; COUTO, Anabela Galhardo – *Uma arte de amar*, p. 360, 461.

⁴⁶ Madalena da Glória dedicou-se também à pintura dentro do convento. Ver MACHADO, Cyrillo Volkmar; CARVALHO, Joaquim Martins Teixeira De; CORREIA, Vergílio – *Collecção de memorias relativas ás vidas dos pintores*, p. 33. Sobre a vida e família de Madalena da Glória ver: CRUZ, Dília Lurdes; GAMA, Leonarda Gil – *A conquista...*, p. 17-58; MACHADO, Diogo Barbosa – *Bibliotheca...*, tomo III, p. 160;

⁴⁷ Ana Luísa Reis notou que os escritos de Madalena da Glória seriam bem conhecidos dada a quantidade de textos de louvor à religiosa nos preliminares da sua primeira publicação e o destaque que o seu nome tinha no frontispício das obras impressas, algo pouco comum em edições de religiosas. REIS, Ana Luísa Pêgo – *A literatura...*, p. 62-67. Já Dília Cruz localizou um soneto manuscrito de Madalena da Glória incluído numa miscelânea poética de 1754 intitulado: *Miscelânea Poética que comprehende o que na seguinte página se declára*, Tomo 5º, junto tudo neste volume, distribuído, e escrito Por Antonio Correya Viana. Ver CRUZ, Dília Lurdes; GAMA, Leonarda Gil – *A conquista...*, p. 37-39.

⁴⁸ Ao longo da sua vida foram publicadas: *Astro Brilhante Em Novo Mundo* (1733), *Novena de Santa Roza de Santa Maria, Epitome da sua vida* (1734), *Brados do Desengano contra o profundo sono do esquecimento* (1736 e 1749), *Orbe Celeste Adornado de Brilhantes Estrelas* (1742), *Agua Real, Fenix abrazado, Pelicano amante* (1744) e talvez a obra mais conhecida *Reyno de Babylonia* (1749).

⁴⁹ *Astro brillante en e1 Nuevo Mundo* (1755). Ver MORUJÃO, Isabel – Contributo para uma bibliografia cronológica da literatura monástica feminina, p. 300.

⁵⁰ CRUZ, Dília Lurdes; GAMA, Leonarda Gil – *A conquista...*, p. 43-44; REIS, Ana Luísa Pêgo – *A literatura...*, p.165-166, 239-240; TACÓN GARCÍA, Antía – Nuevas autoras y poemas en el Portugal setecentista, p. 116-121.

⁵¹ O uso de certas fórmulas de humildade pela religiosa contrasta também com algumas “formas verbais na primeira pessoa do singular, que denotam uma ideia de reclamação de poder para si mesma”, algo pouco comum entre as religiosas da época. Sobre o confronto entre a humildade e consciência autoral de Madalena da Glória ver REIS, Ana Luísa Pêgo – *A literatura...*, p. 86-93, 190.

⁵² ARAÚJO, Filipa Medeiros – “Brados do...”; AUGUSTO, Sara – *A alegoria na ficção romanesca*; COUTO, Anabela Galhardo – *Uma arte...*; CRUZ, Dília Lurdes; GAMA, Leonarda Gil – *A conquista...*; HATHERLY, Ana – Três esboços para um retrato; *Escritoras doutros tempos*; RAMON, Micaela – *A novela alegórica em português*; *Idem – Educação e recreação nos mosteiros femininos*; *Idem – A produção narrativa de ficção do período barroco*; REIS, Ana Luísa Pêgo – *Reino...*; ROCHA, Shienna Motta –

incluída na lista de mulheres ibéricas que escreveram teatro. No entanto, identificamos no segundo volume da sua novela alegórica *Brados do desengano contra o profundo sono do esquecimento* um *baile*, um género de teatro breve⁵³.

4.3.2. O amor – o exemplo do *Reyno da Babilonia*

A obra mais conhecida e estudada de Madalena da Glória é *Reyno da Babilonia*, uma novela alegórica pastoril, com um teor didático e de deleite⁵⁴. Através da aliança entre a emblemática e a escrita, Madalena da Glória narra o percurso da alma até ao seu casamento com Deus⁵⁵. A religiosa foi claramente influenciada pelos escritos de Herman Hugo e pela linguagem do *Cântico dos Cânticos*⁵⁶. Dídia Cruz e Micaela Ramon identificaram também uma inspiração na história mitológica de Psique e Eros, adaptando-a a *lo divino*⁵⁷. A autora empregou tópicos do amor neoplatónico, petrarquista e místico⁵⁸. Assim, a união só se atingia através da rejeição dos prazeres mundanos e dos sentidos⁵⁹. O amor implicava a submissão, mas a submissão era voluntária, pois o livre arbítrio era fundamental. O amor próprio deveria ser evitado, pois era egoísta, ao contrário do verdadeiro e perfeito amor, o de Deus⁶⁰.

Explosão Sensorial em Reino de Babilônia; SILVA, Maria Dulce Lousada Ribeiro da; GAMA, Leonarda Gil da – *Brados do desengano*; THOMAS, George Antony – *Transatlantic Portraits*.

⁵³ GAMA, Leonarda Gil da – *Brados do Desengano contra o profundo sono do esquecimento. II parte*, p. 87-98.

⁵⁴ Madalena da Glória e Maria do Céu destacaram-se sobretudo pelas suas novelas morais alegóricas, um género que Sara Augusto considerou “quase exclusivamente conventual e feminino”. AUGUSTO, Sara – *A alegoria...*. Ver também ARAÚJO, Filipa Medeiros – “Brados...”, p. 8-9; COUTO, Anabela Galhardo – *Uma arte...*, p. 460; CRUZ, Dídia Lurdes; GAMA, Leonarda Gil – *A conquista...*, p. 174-188; RAMON, Micaela – *A novela...*, p. 246.

⁵⁵ ARAÚJO, Filipa Medeiros – “Brados...”, p. 4-5; RAMON, Micaela – *A novela...*, p. 245.

⁵⁶ ARAÚJO, Filipa Medeiros – “Brados...”, p. 5; CRUZ, Dídia Lurdes; GAMA, Leonarda Gil – *A conquista...*, p. 61-82.

⁵⁷ CRUZ, Dídia Lurdes; GAMA, Leonarda Gil – *A conquista...*, p. 174; RAMON, Micaela – *Educação e...*, p. 12; Hatherly define *a lo divino* como “a transformação de um conteúdo profano em sagrado, processo já usado na Idade Média, mas que durante o longo período contrarreformista esteve particularmente em voga”. CÉU, Soror Maria Do; HATHERLY, Ana – *Triunfo do Rosário*, p. 23.

⁵⁸ Sobre as tópicos petrarquistas em Madalena da Glória e Maria do Céu, Micaela Ramon notou que “esta concepção da relação amorosa explora muitos tópicos do amor petrarquista (...): as constantes referências ao sofrimento amoroso, a expressão da dor causada pela ausência, a menção às provas de amor, são marcas (...) desse código poético que entende o amor como um sentimento casto, fiel e virtuoso”. RAMON, Micaela – *A novela...*, p. 256-257. Sobre o neoplatonismo nestas obras: “avultam nas novelas sobretudo dois aspectos: por um lado, a associação do ser amado a Deus e a identificação daquele que ama com o que O busca; por outro, a ideia da consubstanciação dos amantes, manifestada através do desejo de união com o divino”. *Ibidem*, p. 251. Ver também ARAÚJO, Filipa Medeiros – “Brados...”, p. 7; CRUZ, Dídia Lurdes; GAMA, Leonarda Gil – *A conquista...*, p. 173-175.

⁵⁹ ARAÚJO, Filipa Medeiros – “Brados...”, p. 20.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 4-5; RAMON, Micaela – *A novela...*, p. 253-258. Era também esta a mensagem de *Brados do Desengano*, que falaremos brevemente no capítulo 5.

Ana Luísa Reis identificou um exemplar desta obra com uma inscrição manuscrita, que indica que era um livro de uso de uma freira clarissa de Évora. É, assim, um indício de que a obra de Madalena da Glória chegou a entrar noutros mosteiros⁶¹.

Madalena da Glória utilizou, ainda, tópicos do amor petrarquista em alguns dos seus poemas incluídos na obra *Orbe Celeste*⁶². Este conjunto lírico foi intitulado, pela religiosa, como um “ramalhete (...) colhido no campo do divertimento”⁶³. Para Dídia Cruz, estes textos transmitem uma faceta mais “profana” da autora, que “sem imposição de uma leitura «a lo divino»”, se aproximavam da lírica amorosa do mundo mundano⁶⁴.

4.4. Maria do Céu

4.4.1. Vida e obra

Sóror Maria do Céu foi também freira no Convento da Esperança e destacou-se pela sua produção literária religiosa. Ana Hatherly foi pioneira no estudo da sua vida e obra⁶⁵. Seguiram-se outros investigadores, sobretudo do campo dos estudos literários portugueses e da academia norte-americana, que foram trabalhando certos aspetos da obra de Maria do Céu⁶⁶.

⁶¹ REIS, Ana Luísa Pêgo – *Reino...*, p. XI, XII. Com base nos preliminares da obra, Filipa Araújo considera que a escrita e publicação do *Reyno da Babilonia* tinha o claro objetivo de atingir o grande público, pensada para além do convento da Esperança. ARAÚJO, Filipa Medeiros – “Brados...”, p. 9.

⁶² GAMA, Leonarda Gil da – *Orbe celeste*, p. 287-301.

⁶³ *Ibidem*, p. 287.

⁶⁴ Além das tópicos do fogo, a união das almas, o sofrimento e o Deus Cupido, Dídia Cruz realça sobretudo um “conteúdo profano de amor, ciúme, ausência, elogio da formosura.”. Ver CRUZ, Dídia Lurdes; GAMA, Leonarda Gil – *A conquista...*, p. 53-54; GAMA, Leonarda Gil da – *Orbe...*, p. 287-301.

⁶⁵ CÉU, Sóror Maria Do; HATHERLY, Ana – *A Preciosa*; *Idem* – *Triunfo...*

⁶⁶ AUGUSTO, Sara – Os desagravos de Floriteia; *Idem* – A multiplicação das fábulas na ficção narrativa; *Idem* – O papagaio ilustrado; *Idem* – A predestinada peregrina; *Idem* – A alegoria...; *Escritoras doutros tempos*; BELO, Filomena; CÉU, Soror Maria Do – *Rellação da...*; CARVALHO, Maria Helena Antunes de – *Alguns aspectos da obra de Soror Maria do Céu*; CÉU, Maria do; COUTO, Anabela Galhardo – *Histórias Breves e Admiráveis*; COUTO, Anabela Galhardo – *Dualismo e reversibilidade*; *Idem* – *Uma arte...*; *Idem* – Aspectos do imaginário floral e vegetal; *Idem* – Desenganos do Bosque, Desenganos do Rio; COWLY, Cristina Adriano – *Uma edição de Enganos do bosque*; FERREIRA, Maria do Céu Sousa – «Desde el Parnaso os escrivo»; HALLING, Anna-Lisa – Soror Maria do Céu's Aves Ilustradas; MARÍN PINA, María Carmen – «Damas y galanes»; *Idem* – La difusión de la obra de sor María do Ceo en España; MARQUES, Cinthia Elizabet Otto Rolla – Ao Senhor Louvemos; MORUJÃO, Isabel – Verdades do tempo e máximas do século; *Idem* – O tema do eremitismo na literatura conventual feminina; *Idem* – «A César o que é de César»; *Idem* – Emblemas e Problemas em "Aves Ilustradas em Avisos (...)"; *Idem* – Uma tipologia de quase silêncio; PAULO, Maria Manuela Carneiro Tavares – *Aves Ilustradas*; *Idem* – Formas do sentido nas Aves ilustradas; RAMON, Micaela – *A novela...*; *Idem* – *Educação e...*; *Idem* – *A produção...*; REIS, Ana Luísa Pêgo – *A literatura...*; SILVA, Fabio Mario Da – *A literatura como instrução*; SILVA, Joaquim Orlando da; Céu, Maria do – *Os Flos Sanctorum*. Sobre o teatro em específico: ARES MONTES, José – Ecos de Calderón en el teatro português; CORREIA, Maria João – *Sóror Maria do Céu à luz da Teodramática*; HALLING, Anna-Lisa – Upending Hegemonic Masculinity; *Idem* – Soror Maria

Maria do Céu terá nascido em 1658, filha de Catarina de Távora e António de Eça (ou António de Sá). Tinha uma irmã gémea, à qual já fizemos referência no final do capítulo 2. Terão tido ambas uma boa educação, refletida na sua produção literária. Ingressou no Convento da Esperança entre os dezasseis e os dezoito anos. Foi abadessa do mosteiro duas vezes e uma vez Mestre das Noviças. Faleceu em 1753 e a sua morte foi notícia na *Gazeta de Lisboa*⁶⁷.

Ana Hatherly, através do estudo da sua obra, notou que Maria do Céu estaria bem familiarizada com os textos bíblicos, com o catecismo, com os exercícios espirituais, a filosofia escolástica, o estoicismo cristão, a literatura alegórica, novelas de cavalaria e, ainda, novelas pastoris⁶⁸. Maria do Céu é mais um exemplo de uma freira que contactava regularmente com o mundo exterior e era conhecida nos círculos culturais da época⁶⁹. Assim, há referências ao facto de Maria do Céu procurar e receber livros⁷⁰ e à sua troca de correspondência com uma mulher da alta nobreza espanhola⁷¹.

Foram publicadas em vida de Maria do Céu nove obras em Lisboa e uma em Madrid⁷². Maria do Céu publicou as suas três primeiras obras sob o criptónimo de Marina Clemência⁷³. Conhecemos ainda algumas obras não publicadas, que se conservaram em

do Céu's Virgin Mary and the male gaze; MARCHANTE URGANA, Cristina – *Estudio del auto "Rosal de María"*; TOLEDANO MOLINA, Juana – Simbolismo floral y mitológico; WILLDEN, Bailey – *Rosal de María by Soror Maria do Céu*.

⁶⁷ CÉU, Sórora Maria Do; HATHERLY, Ana – *A Preciosa*, p. XIV-XXI.

⁶⁸ *Ibidem*, p. XCIII.

⁶⁹ Sobre os contactos culturais e redes de Maria do Céu ver REIS, Ana Luísa Pêgo - *A literatura...*, p. 111, 122, 159-162.

⁷⁰ BELO, Filomena; CÉU, Soror Maria Do – *Relação da...*, p. 46.

⁷¹ Sobre esta correspondência, diz Maria Sousa Ferreira: “pressupõe que esta relação por carta só possa ser (...) explicada também pela reputação literária e pela fama de Sórora Maria do Céu”. FERREIRA, Maria do Céu Sousa – «*Desde el...*», p. 60. Ver também MARÍN PINA, María Carmen – *La difusión...*

⁷² Em Lisboa: *A Feniz Aparecida* (1715), *A Preciosa Alegoria Moral* (1731), *A Preciosa. Obras De Misericórdia* (1733), *Aves Ilustradas* (1734 e 1738), *Obras Varias e Admiráveis* (1735), *Enganos do Bosque, Desenganos do Reio* (1736), *Triunfo do Rosario* (1740), *Enganos do Bosque, Desenganos do Rio*, Primeira, e Segunda Parte (1741) e *Rozario dos Atributos Divinos*, sem data. Em Madrid: *Obras Varias, y Admirables* em dois tomos (1744). No final do século XVIII, foram traduzidas para castelhano e publicadas em Madrid *La Preciosa Alegoria Moral* e *El novelero discreto, y piadoso*. Para uma lista completa das obras da religiosa ver CÉU, Sórora Maria Do; HATHERLY, Ana – *A Preciosa*, p. 327-357.

⁷³ CÉU, Sórora Maria Do; HATHERLY, Ana – *A Preciosa*, p. XXI.

manuscritos⁷⁴. Alguns dos seus textos poéticos foram ainda incluídos nos preliminares da obra de Frei Francisco da Cunha⁷⁵ e nos *Enigmas* de Juana Inés de la Cruz⁷⁶.

As suas obras eram sobretudo didático-recreativas⁷⁷. Hatherly notou, na *Preciosa*, uma clara influência dos decretos tridentinos, estando presente uma forte ortodoxia e um intenso misticismo e ascese. Hatherly destacou ainda a preocupação clara da autora com a clareza da transmissão da mensagem e a evidente intenção de seguir um método de “instruir recreando”⁷⁸. A própria Maria do Céu tornou claro a sua pretensão em ensinar o leitor no prólogo de uma das suas obras: “Leitor devoto, contigo fallo, a ti só te procuro (...) e dezejo da tua salvação espero, que não desprezes o trabalho que tive em te abrir mais um caminho”⁷⁹.

4.4.2. Amor e género na obra de Maria do Céu

A maior parte das obras de Maria do Céu seguiu as mesmas linhas temáticas. Estas foram, segundo Ana Hatherly: “peregrinação da Alma e sua união mística com Deus; virtudes da Misericórdia e da Clemência Divina; elogio dos Santos na sua qualidade de heróis da religião; moralização exemplar da natureza através do tratamento simbólico de flores, frutos, animais e pedras preciosas”⁸⁰. Maria do Céu usou a alegoria e personagens

⁷⁴ *Rellação da Vida e Morte da Serva de Deos a Veneravel Madre Elenna da Crus* (1721); cópia de 82 cartas que escreveu à Duquesa de Madinaceli e à sua filha; *Escarmentos de Flores*, pequena narrativa alegórica; dois manuscritos, que incluem partes ou a totalidade de *Verdades do Tempo e Máximas do século*. Um desses manuscritos é acompanhado por uma carta de Maria do Céu. Isabel Morujão atribuiu-lhe também a autoria dum sermão intitulado *Sermão do Glorioso Santo Aleixo, escrito pelo singular engenho de uma senhora religiosa do Convento de Nossa Sr.ª da Esperança desta cidade de Lisboa no ano de 1699*. Existe ainda um manuscrito intitulado *Agravos e desagrvos da Misericordia* de suposta autoria de Maria do Céu. No entanto, por ser uma obra com pouco teor alegórico e moral, Hatherly considerou improvável ser da pena da religiosa. Sara Augusto colocou a possibilidade de ter sido escrito por Madalena da Glória. Ver AUGUSTO, Sara – Os desagrvos...; BELO, Filomena; CÉU, Soror Maria Do – *Rellação da...*; FERREIRA, Maria do Céu Sousa – «*Desde el...*», p. 337; CÉU, Sórora Maria Do; HATHERLY, Ana – *A Preciosa*, p. 327-357; MORUJÃO, Isabel – *Verdades...*

⁷⁵ MORUJÃO, Isabel – *Contributo para...*, p. 23-24.

⁷⁶ *Enigmas* de Sórora Juana foi uma obra escrita e dedicada a um conjunto de freiras portuguesas que cultivavam a poesia. CRUZ, Sor Juana Inés de la; ALATORRE, Antonio – *Enigmas ofrecidos a la casa del placer*. Sor Juana terá sido uma fonte de inspiração tanto para Maria do Céu como Madalena da Glória. Hatherly identificou um soneto de Madalena da Glória onde glosa um soneto da religiosa americana: HATHERLY, Ana – *Três esboços...*, p. 68 – 70; ver também THOMAS, George Antony – *Transatlantic...*. Também Ares Montes colocou a hipótese de Maria do Céu ter sido influenciada por Sórora Juana. Ver ARES MONTES, José – *Ecos de...* p. 1345;

⁷⁷ BELO, Filomena; CÉU, Soror Maria Do – *Rellação da...*, p. 44, CÉU, Sórora Maria Do; HATHERLY, Ana – *A Preciosa*, p. XXXV, LIV; SILVA, Fabio Mario Da – *A literatura...*, p. 127; PAULO, Maria Manuela Carneiro Tavares – *Formas do...*, p. 318.

⁷⁸ CÉU, Sórora Maria Do; HATHERLY, Ana – *A Preciosa*, p. XXXV- XXXVII, XLIX-LIII.

⁷⁹ CÉU, Maria do – *Rozario dos Atributos Divinos*, prólogo.

⁸⁰ CÉU, Sórora Maria Do; HATHERLY, Ana – *A Preciosa*, p. XLI.

alegóricas em praticamente todas as suas obras, através de anagramas, figuras da tradição clássica, flores e elementos da natureza, entre outros⁸¹. Era um recurso recorrente no barroco, em que o enigma ganhava uma grande importância – só desvendando a verdade e a mensagem detrás da alegoria se poderia atingir o verdadeiro conhecimento, à semelhança das verdades e conhecimento de Deus presentes em toda a sua criação⁸².

a) O amor

Tal como Madalena da Glória, Maria do Céu escreveu novelas alegóricas que versavam sobre a história de amor entre a Alma e Deus, com uma clara vertente didática e moral⁸³. O amor de Deus foi por ela representado como puro e verdadeiro, que contrastava com o amor humano egoísta⁸⁴. Hatherly também notou que as mesmas tópicas do neoplatonismo e amor cortês são usadas para descrever os amores humanos e divino, sobretudo através da valorização da vista e da beleza⁸⁵. Os efeitos dos amores, o desejo e a beleza são, então, valorizados ou condenados dependendo da sua relação com o mundo material ou espiritual. No entanto, para Ana Hatherly, na novela alegórica *A Preciosa*, o amor a Deus não chega ao êxtase e arrebatamento do amor místico. Isto porque o aspeto amoroso serve um propósito didático e é inspirado em modelos literários anteriores, e não é, como num verdadeiro texto místico, uma experiência íntima e pessoal⁸⁶.

Estes aspetos estão presentes em grande parte da sua obra, incluindo no seu teatro⁸⁷. Hatherly identificou nos autos do *Triunfo do Rosario* as mesmas tópicas

⁸¹ *Ibidem*, p. CXIV-CXV.

⁸² Ver HATHERLY, Ana – As misteriosas portas da ilusão, p. 71-73.

⁸³ COUTO, Anabela Galhardo – *Dualismo...*, p. 224-247; RAMON, Micaela – A produção..., p. 739;

⁸⁴ CÉU, Sórora Maria do; HATHERLY, Ana – *A Preciosa*, p. CVII; RAMON, Micaela – A produção..., p. 739;

⁸⁵ CÉU, Sórora Maria do; HATHERLY, Ana – *A Preciosa*, p. LXXXII-LXXXVI.

⁸⁶ *Ibidem*, p. LII-LIII

⁸⁷ Embora, naturalmente, a escolha e valorização de certas tópicas amorosas dependa do género da obra. Assim, em *Aves ilustradas*, um conjunto de ensinamentos morais alegóricos à comunidade conventual, Maria do Céu realça o valor da misericórdia, a união das almas, o sofrimento e a mortificação do amor (CEO, Maria do – *Aves ilustradas*, p. 2, 4, 6, 26-27, 34); na *Relação da Vida... da Madre Helena da Cruz* a temática amorosa apresenta um carácter mais individual e intenso, aproximando-se do amor místico (BELO, Filomena; CÉU, Sórora Maria Do – *Relação da...*, p. 35, 39, 68); em *Verdades do Tempo*, um texto dedicado à duquesa de Marialva, a autora discorre sobretudo sobre o amor terreno, associando-o à loucura, engano e mentira (MORUJÃO, Isabel – *Verdades...*, p. 305). O único texto que se afasta do uso comum das tópicas amorosas de Maria do Céu é um poema que escreve a pedido da duquesa de Marialva. Este poema retrata o amor entre um galã e uma dama, desprovido de qualquer sentido religioso, servindo, sobretudo, como um divertimento para a corte. Ver MARÍN PINA, María Carmen – «Damas....

amorasas de *A Preciosa*: a união da alma com Deus, o uso da linguagem e retórica do amor cortês para descrever o amor divino e o uso modelos pastoris *a lo divino*⁸⁸.

b) A questão de gênero

Ana Hatherly não considerou que houvesse qualquer defesa ou reivindicação da condição e papel da mulher na *Preciosa*⁸⁹. No entanto, a autora notou que a personagem central era feminina e tinha a cargo a condução da ação. Naturalmente, a história de amor entre a Alma e Deus implicava sempre o protagonismo da personagem feminina. No entanto, em novelas alegóricas e pastoris, não era tão comum a personagem principal ser feminina⁹⁰. Ademais, Hatherly assinalou que quer na *Preciosa*, quer nos *Enganos de Bosque*, as personagens alegóricas que representavam os vícios eram Príncipes, fidalgos e guerreiros, enquanto as virtudes eram personificadas por damas⁹¹.

Na literatura de ensinamento moral de Maria do Céu, fica clara a sua inserção no pensamento da época. Em *Metáfora das Flores*, escrito para a educação das religiosas, exalta a humildade e avisa para o perigo da vaidade das mulheres⁹². Em *Aves ilustradas*, enaltece a obediência ao prelado e reforça algumas ideias típicas da “doença do seu sexo”⁹³. No entanto também refere que “Os homens dizem que este vicio de murmurar he das mulheres; (...) e eu resolvo (...) que he dos osciosos”⁹⁴. Em *Aves Ilustradas*, é também clara a visão da autora sobre o carácter singular das freiras como esposas de Deus: “as mais creaturas creou-as Deos para as creaturas, mas as Religiosas creou-as Deos para o Creador;”⁹⁵. Assim, as religiosas deviam almejar a perfeição porque “já que a natureza vos fez huma mulher, a graça a vos assemelhe a huma divindade”⁹⁶. À mestra das noviças recomenda ainda “que creais esposas para Deos, e não para os homens”⁹⁷.

⁸⁸ CÉU, Soror Maria Do; HATHERLY, Ana – *Triunfo...*, p. 23-25.

⁸⁹ *Idem* – *A Preciosa...*, p. CIII.

⁹⁰ *Ibidem*, p. XLIX, CX.

⁹¹ *Ibidem*, p. XLIX.

⁹² *Metáfora de Flores* está incluído em *Obras Varias e Admiraveis* (1735).

⁹³ CEO, Maria do – *Aves ilustradas*, p. 16.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 50.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 5.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 28-29.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 53.

4.4.3. Teatro

Pouco sabemos sobre as circunstâncias de produção do teatro de Maria do Céu. Valerie Hegstrom, através das didascálias, identificou um volume de produção bastante elevado, que requeria bastantes níveis (balcão, palco, etc.), bons cenários e a presença da música⁹⁸. Podemos então considerar que o mais provável seja que o seu teatro tenha sido escrito para ser representado, provavelmente dentro do convento.

Maria do Céu escreveu pelo menos oito auto sacramentais, uma comédia breve alegórica e, segundo Barbosa Machado, mais três outras comédias (*En la cura va la flecha*; *Preguntarlo a las estrellas* e *En la mais escura noche*), hoje perdidas⁹⁹. As suas obras teatrais foram publicadas em várias das suas obras dadas à imprensa. *Clavel y Rosa*, comédia alegórica, foi publicada em *Enganos do Bosque, Dezenganos do Rio* (1736)¹⁰⁰. Os autos a santo Aleixo, *Mayor Fineza de amor*, *Las Lagrimas de Roma* e *Amor es Fe* foram publicados em *Enganos do Bosque, Dezenganos do Rio*. Primeira e Segunda Parte. (1741) e em *Obras Varias y Admirables* (1744)¹⁰¹. A obra *Triunfo do Rosario* (1740) é constituída pelos restantes cinco autos: *La flor de las finezas*, *Rosal de María*, *Perla y Rosa*, *Las Rosas com Espigas*, *Tres redenciones del hombre*¹⁰². Existem exemplares destas obras em bibliotecas portuguesas, espanholas e americanas¹⁰³. Chegou até nós ainda um manuscrito do *Rosal de María*, localizado por Ana Hatherly¹⁰⁴.

Em relação a edições recentes, o conjunto dos autos do *Triunfo do Rosário* foi traduzido para português por Ana Hatherly¹⁰⁵. Hatherly considerou que os autos do Rosário eram fundamentalmente didáticos, colocando também a hipótese de terem sido representados durante as festividades do Rosário. Era, mais uma vez, uma maneira de instruir recreando através da combinação de temas mitológicos, pastoris, cortesões e

⁹⁸ HEGSTROM, Valerie – El convento como espacio escénico, p. 368-374.

⁹⁹ MACHADO, Diogo Barbosa – *Bibliotheca...*, tomo III, p. 421.

¹⁰⁰ CEO, Maria do – *Enganos do Bosque, Dezenganos do Rio* (1736), p. 249-304.

¹⁰¹ *Idem* – *Enganos do Bosque, Dezenganos do Rio* (1741), p. 171-333; *Idem* – *Obras Varias, y Admirables*, tomo II, p. 143-310.

¹⁰² *Idem* – *Triunfo do Rosario*.

¹⁰³ Ver anexo.

¹⁰⁴ O manuscrito não é um manuscrito autógrafo. Não foi, no entanto, copiado da obra publicada, pois inclui versos suprimidos na versão impressa. As didascálias também apresentam alguma variação, mas sem que o sentido se altere. A personagem Amira na versão impressa tem o nome de Marcia no manuscrito. É possível que Amira seja uma alteração posterior, para evitar confusões entre as abreviaturas de Marte, Marina e Marcia (Mart, Mari, Marc). Algo que acontece no manuscrito, já que falas de Marcia e Marina são copiadas como falas de Marte. BPMP: Ms. 1411.

¹⁰⁵ CÉU, Soror Maria Do; HATHERLY, Ana – *Triunfo...*

religiosos, que tornavam a doutrina mais acessível e fácil de compreender¹⁰⁶. Esta ideia foi reforçada nos preliminares da edição do *Triunfo dos Rosario* onde se pode ler: “He esta obra tão divertida, como util para todos, pois attrahidos, e recreados (...) e persuadidos com a solida verdade (...) poderão alcançar o glorioso triunfo”¹⁰⁷. Ares Montes notou, por outro lado, nos autos de Santo Aleixo, uma influência calderoniana e uma aproximação às comédias e às personagens-tipo das damas, galãs e graciosos¹⁰⁸.

Estudos mais recentes, produzidos por autoras norte-americanas, chamaram a atenção para um certo jogo com os papéis de género no teatro da religiosa. Bailey Willden notou um paralelismo entre a personagem Almana de *Rosal de Maria* com a figura de Eva. Willden considerou ainda que o amor neste auto é um amor místico, que servia como um exemplo de amor para as freiras¹⁰⁹. Por outro lado, Anna-Lisa Halling considerou que em *Clavel y Rosa* as personagens femininas adquirirem características «masculinas» e vice-versa¹¹⁰. São estudos, no entanto, que se focam apenas numa peça teatral e que, sob o nosso ponto de vista, pecam por não inserirem a sua análise no conjunto das obras de Maria do Céu e no seu contexto social e religioso, atribuindo reivindicações à autora que perdem muito do seu sentido nesse mesmo contexto.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 9-10, 15, 20; ARES MONTES, José – Ecos de... p.1347.

¹⁰⁷ Padre M. Fr. António Felgueiras nas licenças do Santo Ofício de CEO, Maria do – *Triunfo do Rosario*.

¹⁰⁸ ARES MONTES, José – Ecos de... p.1346-1347.

¹⁰⁹ WILLDEN, Bailey – *Rosal de María...*, p. 8-10.

¹¹⁰ Halling menciona que, neste auto, Rosa é quem decide com quem se casa, um sinal de uma certa reivindicação ou subversão de Maria do Céu. No entanto, como veremos, não é Rosa quem decide com quem se casa, mas sim o seu pai. HALLING, Anna-Lisa – *Upending Hegemonic...*, p. 56-67; *Idem* – *Soror Maria do Céu's Virgin...*, p. 175-183.

5. O amor no teatro escrito por mulheres

5.1. Ângela de Azevedo

Nas comédias de Ângela de Azevedo o amor é retratado através da tópicas do amor cortês e petrarquista, como o sofrimento, a associação do amor à alma, o amor à primeira vista, entre outras¹. São recorrentes os solilóquios e diálogos que discorrem sobre o amor e os seus efeitos. Estes momentos raramente introduzem informações vitais para o enredo, servindo sobretudo como um momento de exposição poética sobre o amor e seus efeitos. Este aspeto aproxima a obra de Azevedo a comédias como *El Burlador de Sevilla* de Tirso de Molina, em que o amor é tratado com um evidente lirismo poético. Nas comédias de Ângela de Azevedo são recorrentes o tema dos casamentos arranjados, a oposição entre o verdadeiro e falso amor e o contraste entre as mulheres honradas e as personagens masculinas inconsequentes face ao amor. Vejamos como são tratados estes aspetos em cada comédia.

5.1.1. *Dicha y desdicha del juego, y devoción de la Virgen*

Maria e Felisardo são dois irmãos de uma família honrada e nobre, mas que estão arruinados devido ao vício do jogo do falecido pai. Felisardo é apaixonado por Violante. Contudo, o pai de Violante, D. Nuno, procura um homem com riqueza para casar com a sua filha. Fadrique é um homem que regressa das Índias enriquecido. Na sua viagem de regresso, faz um voto à Virgem aquando de uma tempestade. Promete casar-se com uma mulher nobre, honrada e pobre. Esta mulher é Maria, pela qual se apaixona. No entanto, a paixão não dura muito, já que a fama das suas riquezas chega aos ouvidos de D. Nuno, o qual lhe oferece a sua filha em casamento. Felisardo tenta então, desesperado, jogar com Fadrique a mão de Violante. Apesar de começar a ganhar, a sua cobiça faz com que não só perca Violante, como também a honra da sua irmã Maria. Fadrique vai em busca de Maria para violá-la e Felisardo entrega-se às mãos do *Demonio*. A trama é resolvida pela intervenção da Virgem, que salva Maria e declama os casamentos entre Maria e Fadrique e Felisardo e Violante, agora aceite por D. Nuno. São ainda personagens as

¹ “Dulce prision con que el alma / queda en la carcel del cuerpo” (AZEVEDO, Angela – *Dicha, y esdicha del Juego*, p. 6); “del alma la dolencia” (AZEVEDO, Angela – *El Muerto Dissimulado*, p. 4); “es cosa muy notoria / nacer de amor los empeños / de las vistas (...) / pues si los ojos se aplican / luego el corazón se postra” (*Ibidem*).

criadas Belisa e Rosimunda e os *graciosos* Sombrero e Tijera, utilizados sobretudo para a comicidade e sátira da comédia.

a) O casamento

Nesta comédia, são confrontadas várias visões quanto às razões para a escolha dos noivos no casamento. Reflete assim a tensão entre as imposições sociais e religiosas e a vontade e sentimentos dos noivos e, mais concretamente, das noivas.

D. Nuno, pai de Violante, acredita que “*los hijos nobles / lo tienen subordinado / al de los padres*”². O casamento da sua filha não é algo que diz apenas respeito a Violante, já que implicava também questões de heranças e da manutenção da honra da sua família³. D. Nuno opta por Fadrique, que embora fosse de condição mais baixa, tinha enriquecido na sua viagem às Índias. Neste aspeto, D. Nuno não tem tanto em consideração os atributos que, na época, os tratadistas recomendavam para um casamento harmonioso ou para o bem dos noivos. Não parece preocupado com a qualidade de nascimento de Fadrique, valorizando mais a riqueza que pode trazer esta união. A vontade e amores da filha também não são relevantes nesta decisão, como ele próprio diz: “*y basta ser gusto mio, aunque à su gusto contrario*”⁴.

Já Violante considera que a imposição deste casamento é um ato de grande violência e seria como “*darme à mi la muerte*”⁵. A utilização da tópica da fatalidade do amor cortês e o caráter dramático do teatro leva a algum exagero, mas a crítica social aos casamentos por decisão paterna é mais do que evidente. Violante reafirma várias vezes a mesma opinião contra os casamentos sem amor: “*mal aya el primero, amen, que haziendo al gusto violencia, busca al casar conveniencia mas que la del querer bien*”⁶. A sua posição é apoiada por várias outras personagens, que também consideram o casamento

² AZEVEDO, Angela – *Dicha*,..., p. 33.

³ *Ibidem*, p. 33. Numa altura que, como vimos, a vontade dos pais anulava a dos filhos: “*donde esta[n] los padres, no ha[n] de tener lugar los hijos, mas que en el respeto*”. SOSA, Manuel de Faria y – *Noches claras divinas y humanas flores*, p. 365.

⁴ AZEVEDO, Angela – *Dicha*,..., p. 32.

⁵ *Ibidem*, p. 26. Esta ideia está presente em outras comédias, da qual destacamos *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina. Neste drama, também uma donzela considera que o seu pai “*la muerte me ha dado*” quando decide casá-la contra a sua vontade. MOLINA, Tirso de – *El burlador de Sevilla*, vv. 1329. Note-se que Serena Provenzano identificou algumas semelhanças entre estas duas comédias em outras duas passagens de *Dicha y desdicha*. Ver AZEVEDO, Angela de – *Dicha y desdicha del juego y devoción de la virgen. Estudio y edición crítica de Serena Provenzano*, p. 298, 314.

⁶ AZEVEDO, Angela – *Dicha*,..., p. 26.

imposto como causa de morte⁷. Violante usa o mesmo argumento que vários tratadistas da época para defender o amor como base para o casamento, já “*que es el propio medio / para semejantes fines*”⁸. Sem este, “*pues será cosa insufrible*”⁹. No entanto, como vimos no capítulo 3, o amor que estes autores mencionavam era um amor sobretudo baseado na obediência e respeito, e não o amor romântico que demonstra Violante. Além disso, a maior preocupação dos tratadistas era que o casamento fosse um retrato da moralidade e da ordem que esperariam na sociedade, e por isso valorizavam o amor. Já a defesa do amor nesta comédia prende-se mais com a valorização do bem-estar da mulher e com a tentativa de evitar o seu sofrimento futuro num casamento sem amor.

Se seria esperado que a filha obedecesse ao seu pai, na verdade, Violante, por amor, revolta-se contra o casamento imposto, exclamando: “*¿Yó casarme? / primero un rayo consuma / mi vida*”¹⁰. No final, Violante consegue ficar com o seu amado Felisardo, por intervenção da Virgem. O casamento por amor mútuo é, novamente, aplaudido na comédia, sendo aquele que é aprovado pelos céus. A união por amor acima de qualquer outro motivo é também reiterada pela criada Belisa nas últimas falas da peça: “*No ay interés que se estime / como el gusto*”¹¹. A comédia encerra com esta intervenção, o que faz do amor no casamento uma das principais mensagens de *Dicha y Desdicha*.

A importância de casar as donzelas e os valores que estas deveriam apresentar são, também, questões mencionadas várias vezes, sobretudo pelas personagens masculinas. A ideia de que o casamento é fundamental para as damas é reiterada ao longo da comédia. O gracioso Tijera compara a mulher a uma fruta madura, que pode cair a qualquer momento: “*si ella es yá para casarse, pues sazonada la fruta, / sino se coge, se cae*”¹². Uma donzela a casar deveria ser uma “*moça bonita, discreta, y noble*”¹³. Contudo, segundo a comédia, já não eram estas qualidades que os homens buscavam. Felisardo vê difícil casar Maria, porque, embora fosse honrada e nobre, era pobre e já “*no quieren prendas los hōbres*”¹⁴. O gracioso Sombrero é utilizado para criticar estes homens,

⁷ Felício diz “*tiene piedad de dos vidas, / no quites para el estado / al gusto propio el derecho, / que es un error temerario*”; e Sombrero “*poco menos a un horcado/ se le dán*”. *Ibidem*, p. 33-34.

⁸ *Ibidem*, p. 52.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*, p. 41.

¹¹ *Ibidem*, p. 56.

¹² *Ibidem*, p. 22.

¹³ *Ibidem*, p. 5.

¹⁴ *Ibidem*.

chamando-os de “jumentos”¹⁵, já que as qualidades de Maria eram por si só “cosa de precio”¹⁶, ou seja, valiosas o suficiente.

É importante ainda destacar que, através dos graciosos, é dada alguma responsabilidade ao marido no sucesso do casamento. Assim, conta Sombrero a história de um homem que perdeu o seu dinheiro e a sua mulher no jogo. A mulher, quando sabe da notícia, responde rindo: “¿Esta es la fatiga? (...) / que yó por ganada me doy”¹⁷. A mulher mostra-se contente pelo fim do seu matrimónio já que o seu marido não cumpria as suas funções e pecava no vício do jogo. Embora esta passagem também sirva para satirizar a indiferença desta mulher, é realçada, por outro lado, a importância de um bom comportamento do homem para que um casamento pudesse ser bem sucedido.

b) A sátira do amor cortês

Seguindo os modelos de algumas *comedias nuevas*, são empregues várias tópicas do amor cortês e petrarquista: o amor como prisão, fogo e sofrimento, o “Dios Cupido”¹⁸, anulador da razão, inconsequente, e também o amor cego, os efeitos do olhar, os efeitos no peito, etc. Assim, mesmo a pessoa mais devota e racional poderia ser afetada pela loucura do amor, como acontece com Maria, que antes se “burlava/ del poder del Dios Cupido”¹⁹. Felisardo e Violante são o maior exemplo de este tipo de amor, que apresenta a típica tónica do amor inalcançável. É um amor correspondido cujo obstáculo advém da vontade do pai de Violante de a casar com outro homem. As falas de Felisardo e Violante são intercaladas com as falas da criada e do gracioso que ridicularizam os exageros e a inutilidade deste tipo de linguagem. As críticas, sobretudo de Sombrero, acompanham as censuras da época a este tipo de amor: o amar por amar, a sua não-concretização, o excessivo lirismo, e, ainda, a extrema codificação social.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*, p. 2.

¹⁸ *Ibidem*, p. 28.

¹⁹ *Ibidem*. Também em *El Burlador de Sevilla* a pescadora Tisbea se queixa do seu amor, que antes costumava burlar. Assim diz: “siempre las que hacen burla/ vienen a quedar burladas”. MOLINA, Tirso de – *El burlador...*, vv. 1017-1018. A relação da burla com o amor inesperado é também referida por Manuel de Faria de Sousa em *Noches claras divinas*, obra que Serena Provenzano apontou como uma leitura de Azevedo: “En medio de las libertades q[ue] yo e imaginava essentas de Amor, me dexó burlado el mismo amor”. SOSA, Manuel de Faria y – *Noches...*, p. 286; AZEVEDO, Angela de – *Dicha.... Estudio y edición crítica de Serena Provenzano*, p. p. 313, nr. 1274.

Assim, começa-se por se criticar a completa submissão de Felisardo ao amor por Violante. Sombrero recusa deixar de ser a si mesmo só por amor: “*no tanto al amor me entrego, que me dexe á mi por él*”²⁰. O uso do pronome “él” mostra que Sombrero considera que Felisardo está perdido pelo amor em si, e não necessariamente pela dama. Sombrero não entende também porquê sofrer tanto por este amor já que não tira nenhum “*provecho (...), lucro (...), premio*”²¹. Sombrero critica também o uso do extenso palavreado e metáforas para descrever o seu amor. Para ele, não é assim que se mede o amor: “*Sõ mis modos muy sencillos, / y assí para referillos, / no sé pataratas yó; / pero nadie me igualó / en querer, que es mi querer*”²². Já o amor das criadas e graciosos é apresentado como algo muito mais simples, que não requiere tantos códigos sociais como o das damas e galãs²³.

Apesar da sátira, o amor de Felisardo e Violante é exaltado durante a comédia, em comparação com o que são os diferentes amores de Fadrique. Embora ambos sejam exemplos de um amor cortês, o amor entre os primeiros surgiu na sua infância e tem sido sempre constante, não tendo qualquer interesse subjacente: “*Creció con la edad mi amor (...) sin otras satisfacciones*”. Já o interesse de Fadrique por Violante só surgiu depois de saber das suas riquezas e beleza. Assim, embora ambos se expressem com as mesmas tópicas, há uma clara distinção entre o verdadeiro e o falso amor. À imagem das ideias da época, o verdadeiro amor nesta comédia é aquele que “*(...) se funda em o bem honesto, (...) estavel & permanente*”²⁴ e o falso amor é um amor egoísta, baseado no desejo e na avarícia²⁵.

c) O homem inconstante e inconsequente e a mulher fiel face ao amor

O amor exerce efeitos diferentes em várias personagens e leva-os a ações distintas. Há uma diferença entre como as damas e os galãs reagem e se posicionam em relação ao amor e às suas consequências.

²⁰ *Ibidem*, p. 7.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*, p. 13.

²³ Por essa razão, a criada de Violante, Belisa, não precisa de muito para aceitar o amor de Sombrero: “*con Sombrero me acomodo, / que como me está bien todo, / bien estoy con un Sombrero*”. *Ibidem*, p. 12.

²⁴ D’AFONSECA, António Pereira – *Poderes de amor em geral*, p. 66.

²⁵ Como escreveu Capelão, “*la senda de la avaricia (...) no puede vivir en la misma casa que el amor*”. CAPELLÁN, Andrés - *Libro del amor cortés*, p. 33.

Embora Felisardo seja apresentado como um homem de boa índole, as suas decisões por amor são inconsequentes e não só trazem males para ele como para Violante e sua irmã. Felisardo, quando sabe que Violante se casará com Fadrique, tenta por fim à sua vida. Este justifica a sua ação: “*porque ay casos en que un hõbre / (por mas cuerdo, y comedido) / quando sino buelve loco, / no siente, ó no tiene juizio*”²⁶. É o exemplo do homem que, por amor, perde a razão e deixa-se levar pelas maiores loucuras. Por amor, Felisardo coloca o seu futuro no vício do jogo e perde não só Violante como a honra da sua irmã. Por fim, desesperado de amor, invoca o *Demonio*, negando a sua fé em Deus. Assim, contrariamente à ideia de que as mulheres seriam o «sexo» mais irracional e influenciável pelo diabo, é Felisardo quem toma esse papel.

Fadrique é um outro exemplo, ainda mais claro, dum homem que se deixa levar pelas tentações e pelos desejos. E, ao contrário de Felisardo, Fadrique não é constante no seu amor. Rapidamente, quebra a sua promessa à Virgem de que se casaria com a primeira mulher pobre que encontrasse e esquece os seus amores por Maria. E embora a “*razon me está diziendo / (...) es Doña Maria / de Azevedo, que me case / con ella*”²⁷, o seu amor muda quando sabe das “*prendas*”²⁸ de Violante e do estatuto da família, bem acima do seu²⁹. Fadrique não seria uma exceção do mundo dos homens, já que Rosimunda e Maria veem a sua atitude como natural de um homem: “*Assí un hombre quiere mas / mientras no se vé querido; / y tal vez, viendose amado, / desmaya en el apetito*”³⁰. E embora o amor o tenha levado a não desejar mais Maria, quando se enche de ódio por Felisardo, está disposto a violar Maria. Fadrique não é constante no amor, mas é contante no ódio. Uma atitude que, o próprio Fadrique assinala que é comum em qualquer homem: “*que á la parte peor / la voluntad del hombre siempre inclina: / y si es justa la empresa, / del*

²⁶ AZEVEDO, Angela – *Dicha*,..., p. 30.

²⁷ *Ibidem*, p. 20.

²⁸ *Ibidem*, p. 14.

²⁹ Fadrique apaixona-se por Violante sem sequer a ter visto “(*porque en la fé del objecto / de finezas haga alarde) / mas suele, que por los ojos, / por los oídos entrarse*” (*Ibidem*, p. 20). Embora geralmente o amor estivesse associado aos olhos, o amor também poderia «entrar» pelo ouvido, tal como referiu o Padre António da Fonseca: “hũa pessoa enamorar-se de outra só por ouvir dizer de suas perfeçõens”. D’AFONSECA, António Pereira – *Poderes*..., p. 14.

³⁰ AZEVEDO, Angela – *Dicha*,..., p. 32. Nesta comédia é, portanto, o homem que é inconstante e não a mulher. Esta inversão também está presente na comédia *El burlador de Sevilla*: “*Mal haya la mujer que en hombres se fía*”. MOLINA, Tirso de – *El burlador*..., vv. 2217. A associação da mulher à inconstância é recorrente nos escritos da época: “a principal propiedad das molheres seja inconstancia”. D’AFONSECA, António Pereira – *Poderes*..., p. 307.

coraçon aparta la firmeza”³¹. O amor não é, portanto, um motivo de enobrecimento do homem, como ditavam os ideais do amor cortês, tendo, inclusive, os efeitos contrários.

Em confronto com estes homens inconstantes e inconsequentes, as duas damas, Violante e Maria, são apresentadas como honradas e exemplares no amor. Violante é uma clara oposição a Fadrique. Muitas vezes as suas cenas seguem-se às de Fadrique e o contraste das suas falas é evidente. Pouco depois da cena em que Fadrique decide trocar de amores, Violante faz uma extensa intervenção em que termina dizendo “*no amo el que bien me parece, / me parece bien el que amo*”³². Enquanto Fadrique se mostra mutável, Violante desenvolve constantes diálogos nos quais insiste que “*Si el amor pudiera darme / otro coraçon, no dudo, / mas con este no me mudo y es impossible el mudarme*”³³. Opõem-se assim, através destas duas personagens, os motivos do verdadeiro e do falso amor. Por isso, Violante é descrita como a “*amante verdadera*”³⁴.

Ademais, Violante age quase sempre com precaução e recato nas decisões que toma por amor. O seu amor por Felisardo nunca passa da troca de palavras, nem nunca perde o seu recato ou honestidade. Apenas no final da comédia decide ir contra a palavra do pai e casar contra a sua vontade, mas não o faz em detrimento de ninguém ou por cobiça³⁵. Por fim, ao contrário de Felisardo, o *Demonio* não consegue manipular Violante, porque, como diz “*ni un demonio divierte la muger*”³⁶. É mais um exemplo de rejeição, por parte de Azevedo, da tradicional associação do mal com a mulher.

Já a posição de Maria em relação ao amor está mais de acordo do que se esperaria na época de uma dama da sua qualidade. Maria, embora apaixonada por Fadrique, sempre mantém o seu recato³⁷. Para tentar afagar as suas mágoas, Maria não cai em pecado como o seu irmão, nem procura lutar por ele como Violante. Decide, sim, pôr o destino na Virgem e nas suas rezas, já que acredita que “*De Dios le vèdrá el auxilio*”³⁸.

³¹ AZEVEDO, Angela – *Dicha*, ..., p. 46.

³² *Ibidem*, p. 26.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ibidem*, p. 25.

³⁵ Esta atitude não desonrava Violante, já que era apenas uma manifestação do seu verdadeiro amor. Assim, tal como escreveu na época Francisco Rodrigues Lobo “se faz cego o amante para perder o luma da razão, todavia não o faz vil, antes o engradece”. LOBO, Francisco Rodrigues – *Cortes na Aldeia e noites de Inverno*, p. 89.

³⁶ AZEVEDO, Angela – *Dicha*, ..., p. 25.

³⁷ Por exemplo, quando Fadrique pede que Maria retire o seu véu, ela recusa e dá-lhe pouca conversa. *Ibidem*, p. 17.

³⁸ *Ibidem*, p. 28.

Estas quatro personagens representam então várias posições que se poderiam ter em relação ao amor. Um galã inconstante no amor, que traz infelicidade a todos e que deixa a cobiça e o ódio tomar conta de si. Um galã apaixonado e constante, mas que por amor cai nas tramas do *Demonio* e põe em jogo a honra da sua irmã. Uma mulher devota, que sofre por amor, mas que coloca as suas esperanças apenas em Deus. E outra mulher que é constante no seu amor, decide lutar por ele e que, não sendo condenada por isso, ainda recebe o prémio da sua fineza. Os personagens masculinos mostram-se, assim, muito mais irracionais e inconsequentes do que as damas em relação ao amor, contrariando abertamente várias conceções da época. É também importante realçar que embora Maria esteja mais perto do molde “exemplar” que se esperava de uma mulher, ambas as damas são consideradas mulheres honradas e com boas qualidades. Tanto aquela que põe as esperanças do seu amor na fé, como aquela que decide colocar o seu destino nas suas próprias mãos.

Por último, embora o recato seja realçado como boas características tanto de Maria como de Violante, as criadas introduzem uma certa crítica ao excessivo isolamento “*pues por presas no podemos / (y aun dudas que mal estemos) / hablar á nuestros galanes*”³⁹; e também ao silêncio:

“*Ros. La gente hablando se entiẽde;*

D. Mar. En donzellas es prohibido;

*Ros. Sino ay quien por ellas hable?”*⁴⁰

d) A devoção feminina frente ao amor do homem

A devoção feminina desempenha um papel muito importante nesta peça. É através da devoção da dama Maria que a Virgem intervém e termina com as tramas do *Demonio*. Esta devoção foi transmitida a Felisardo e a Maria pela sua mãe, que colocou na Virgem as esperanças para o futuro dos seus filhos: “*sed devotos de la Virgen, / que de su piedad espero / alcanceis vuestras mejoras*”⁴¹. A Virgem é a faceta da graça e amor divino, “*siendo por ti el hallazgo de la Gracia*”⁴² e o meio da salvação.

³⁹ *Ibidem*, p. 12.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 28.

⁴¹ *Ibidem*, p. 6.

⁴² *Ibidem*, p. 8.

É a devoção em Deus e na Virgem, e não o amor, que resolvem a ação. Essa ideia é introduzida por uma fala de Felisardo que diz “*pues alcanço, que el destino / del amor importa poco, / sin de la fortuna auxilio*”⁴³. A Virgem salva Maria da violação e faz Fadrique arrepender-se de todas as suas ações. É também a Virgem quem dita os pares amorosos. O amor entre os galãs e as damas é, então, não só compatível como é determinado pela vontade divina. Há uma sintonia entre os amores constantes de Violante, Felício e Maria e os que são aprovados pelos céus. É a confirmação do verdadeiro sentimento das damas. O amor verdadeiro corresponde à ordem e à determinação divinas, fonte de harmonia e não de disrupção. O amor terreno pode ser, assim, um amor verdadeiro e honrado, um amor de acordo com os desígnios de Deus.

No entanto, o amor não deixa de ser descrito, em algumas passagens, como uma ameaça para a devoção. Assim, através de uma antítese, o amor de Fadrique é comparado à sua devoção: “*por la llama de amor fuerte, y activa / de Don Fadrique, elados / veo en su devocion*”⁴⁴. A própria Maria, tão devota e exemplar, falha nas suas orações pelo amor que sente por Fadrique: “*debe de ser grande el daño, / porque hasta del ejercicio / de tu santa devocion / te priva*”⁴⁵.

5.1.2. *El muerto disimulado*

Avançamos, agora, para a análise da comédia *El muerto disimulado*. Don Rodrigo quer casar a sua única filha Jacinta, permitindo-lhe a escolha do noivo. Contudo, esta recusa-se, pois fizera promessas de amor a Clarindo, que tinha sido, no entanto, assassinado. Jacinta está determinada a encontrar o seu assassino e a dar-lhe a morte. Don Álvaro é o melhor amigo de Clarindo e é ele quem tenta matá-lo, por ciúmes de Jacinta. Clarindo está, no entanto, vivo. Antes de se vingar do amigo, quer testar a fidelidade de Jacinta e, por isso, disfarça-se de mulher, Clara.

Lisarda é irmã de Clarindo e vai de Lamego até ao Porto para vingar o seu irmão. Para tal, disfarça-se de homem, Lisardo. Descobre que o assassino é Don Álvaro, mas apaixona-se por ele, o que a impede de seguir com a vingança. Beatriz, irmã de Don Álvaro, é apaixonada pelo seu primo Alberto. Don Álvaro não aceita o seu casamento

⁴³ *Ibidem*, p. 30.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 25.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 27

com Alberto, pois este é pobre. Depois de vários conflitos, Don Álvaro é perdoado por Clarindo e a comédia termina com a união de Jacinta com Clarindo, Álvaro com Lisarda e Beatriz com Alberto. São ainda personagens as criadas Hypolita e Dorothea e o *gracioso* Papagayo.

a) Controlo masculino da mulher e o casamento

Nesta comédia, também é abordado o conflito entre as escolhas dos pais e os sentimentos das filhas na hora da decisão do casamento. Don Rodrigo quer casar a sua única filha Jacinta, mesmo ela se opondo. Rodrigo defende a sua posição com vários argumentos, tratando do papel da honra, a gratidão ao amor do pai, o papel de uma boa filha e, ainda, a ordem cristã. Assim, e quando Jacinta argumenta que casar seria um roubo da sua liberdade, Rodrigo responde dizendo que acredita que “*Libertad, donde ay honor, / en los hijos no se admite*”⁴⁶. Rodrigo espera também obediência de Jacinta em troca do amor que sempre lhe demonstrou⁴⁷. Jacinta deve seguir os bons modelos e assim “*aquel hijo, que disgusta / á su padre (...) / no es buen hijo*”⁴⁸. Este modelo de obediência imitava a ordem de Deus, à imagem dos tratados morais. Tal como Deus era soberano dos homens e se lhe devia obediência, o pai era o chefe da família e a ele era devida obediência. Portanto, o filho que não obedecesse ao pai “*Christiano no há de llamarse*”⁴⁹.

Don Rodrigo não aceita que Jacinta seguisse o caminho da religião. Isto porque ela era a sua única filha e precisava de alguém que herdasse a sua casa. Embora considere o “*estado mas perfecto*”, “*tambien ay otro bueno*”⁵⁰ e pode servir Deus mesmo estando casada. Assim, tal como no humanismo cristão, há uma valorização do casamento, que não é considerado inferior ou menos digno do que a vida religiosa.

Ao contrário de muitos pais, Don Rodrigo permite a Jacinta a escolha do seu noivo, desde que este fosse nobre e honrado. É realçado na comédia que este é um privilégio raro, devendo, por isso, Jacinta estar agradecida. O casamento forçado e sem amor é, para as damas e criadas, um tormento equiparável à morte. A fala da criada de Dorothea é explícita: “*Quando no es el casamiento / al gusto de la muger, / no ay duda*

⁴⁶ AZEVEDO, Angela – *El Muerto...*, p. 2.

⁴⁷ Diz Rodrigo: “*que amor á tenerte vengo, / porque agradecida quedes. / Yó la gratitud, que espero (...) / es, que ajustes tu obediencia*”. *Ibidem*.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ *Ibidem*.

que viene à ser / el casar grande tormento”⁵¹. A escolha do casamento pela noiva é, então, considerada positiva pela criada, numa clara contradição do que era estipulado pela tratadística cristã. No final da comédia, é, apesar de tudo, reforçada a importância da bênção do pai na união. Recupera-se, assim, a ordem moral. Clarindo dedicará todo o seu amor a Jacinta se “*otorgando / vuestro padre, y mi señor/ estos deseos*”⁵².

O outro casamento discutido ao longo da comédia é o de Beatriz, irmã de Don Álvaro. Esta quer casar-se com Alberto, mas o seu irmão não o aceita por ser pobre, embora nobre. Em defesa do amor de Beatriz e Alberto, surge Lisarda, disfarçada de Lisardo. Esta argumenta que ir contra o amor de Beatriz e Alberto seria demasiado violento: “*no quiero ser motivo / de eclipsar inclinaciones, / que esso viene á ser martirio / para Alberto, y pesadumbre / para Beatriz*”⁵³. Lisarda preocupa-se com os sentimentos de ambos. Algo que nem sempre era considerado na época, sobretudo em relação às mulheres, como Álvaro demonstra, respondendo a Lisardo: “*en Beatriz no ay gusto propio*”⁵⁴. As damas parecem valorizar mais o amor no casamento do que os galãs, cuja maior preocupação na hora de casar é a honra e a manutenção da casa.

b) O papel das mulheres na sua história de amor

Todas as damas são fiéis aos seus amados. As damas não deixam o destino dos seus amores em mãos de outrem e lutam pelas suas paixões. A firmeza e a constância no amor são características defendidas por Jacinta, características associadas ao verdadeiro amor, como já vimos. Jacinta apaixonou-se apenas uma vez, por Clarindo, e será sempre ele o seu amor, mais “*ningun hõbre / me puede agradar, ninguno*”⁵⁵. O amor verdadeiro é aquele que só acontece uma vez, já que “*que solamente se inclina / una vez un pecho noble*”⁵⁶. Assim, mesmo crendo que Clarindo está morto, Jacinta continua apaixonada. Esta é mais uma prova da veracidade do seu amor, já que, como escreveu Faria e Sousa, “*avia de durar o verdadeiro amor em todo tempo, na vida, na morte, & depois da morte*”⁵⁷.

⁵¹ *Ibidem*, p. 3.

⁵² *Ibidem*, p. 56.

⁵³ *Ibidem*, p. 47.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 3.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 49.

⁵⁷ SOSA, Manuel de Faria y – *Noches...*, p. 343.

Quando sabe da morte de Clarindo, Jacinta está determinada a descobrir o seu assassino. E é através do seu amor por Clarindo que Jacinta chega à conclusão de que Don Álvaro é seu assassino: “*qué el corazón imagina, / que mil vezes adivina*”⁵⁸. O verdadeiro amor leva ao conhecimento, um pouco à semelhança das concepções neoplatónicas⁵⁹. A sua solução para o amor é “*morir, ó de matar*”⁶⁰, e, por isso, não vai esperar morrer pelo sofrimento amoroso e está disposta a matar Álvaro.

Já Lisarda desiste das suas intenções de matar o assassino do seu irmão por amor a Álvaro. Não só isso, como também aceita assumir as culpas do crime a pedido de Don Álvaro. No entanto, embora o plano de Don Álvaro seja casar com Jacinta, Lisarda rapidamente concerta outro plano para poder casar com o galã. E se não resultasse, estaria pronta para seguir com a sua vingança e matar Don Álvaro. Lisarda justifica as suas ações por ser mulher e, portanto, mais suscetível às emoções da morte do irmão e do amor a Álvaro⁶¹. No entanto, escondida nessa justificação, está também uma defesa da mulher. Diz Lisarda: “*que suelen efectos varios / una aficion, y una pena / causar en un pecho humano, / (...) siendo muger, porque es claro, / siendo mas flaco este sexo, / que siempre es mas arrojado*”⁶². Assim, se as mulheres eram conhecidas por serem mais suscetíveis aos sentimentos e emoções, é também esse o motivo de serem mais corajosas e ambiciosas. Por fim, é a confissão de amor de Lisarda a Álvaro que o faz demover do casamento com Jacinta e da vingança contra Beatriz e Alberto. Lisarda resolve assim todas as tramas amorosas.

Já Beatriz é uma mulher um pouco mais recatada que as outras duas damas. Não está disposta a partir para a violência como Jacinta e Lisarda. No entanto, também tenta lutar pelo seu amor com Alberto. Para isso, sabendo da amizade entre Rodrigo e Don Álvaro, pede a este último que convença o seu irmão a mudar de opinião. Tem consciência de que Álvaro mais facilmente ouviria o galã do que a ela, pois a palavra da mulher costumava ter pouco peso na decisão dos homens.

⁵⁸ AZEVEDO, Angela – *El Muerto...*, p. 3.

⁵⁹ Nas concepções neoplatónicas, a associação do amor ao conhecimento implicava sobretudo o conhecimento de Deus (ver SOSA, Manuel de Faria y – *Noches...*, p. 279.). Na comédia, esta associação é usada para transmitir a veracidade do amor de Jacinta e para fazer avançar a trama. É um exemplo da adaptação e modificação das tópicas amorosas aos diferentes géneros e contextos literários.

⁶⁰ AZEVEDO, Angela – *El Muerto...*, p. 50.

⁶¹ A ideia que a mulher era mais suscetível às paixões era comum na época, associada às concepções aristotélicas das almas sensitiva e intelectiva, como refere Faria e Sousa: “*la madre [[o la mujer]] tiene el amor al cuerpo, la qual por ser mas sujeta a las pasiones*”. SOSA, Manuel de Faria y – *Noches...*, p. 362.

⁶² AZEVEDO, Angela – *El Muerto...*, p. 4.

É claro o contraste entre o papel que as damas têm no desenrolar das tramas amorosas e a desvalorização dos galãs dos seus sentimentos e da sua intervenção. Nas várias conversas dos possíveis casamentos, nunca as mulheres são chamadas a intervir⁶³. No final, Álvaro só aceita o casamento entre Alberto e Beatriz para cumprir a sua palavra com o amigo Rodrigo. Don Álvaro acredita também que o seu amor merecia ser correspondido por Jacinta e a criada Dorothea defende que a mulher deveria sempre mostrar-se agradecida ao amor do homem⁶⁴. Jacinta opõe-se a este tipo de ideias. Não percebe porque se deve mostrar agradecida visto que a paixão de Álvaro é “*ciega, / prolixa, importuna y vana / me enfada*”⁶⁵. Acredita que se deva satisfazer as dívidas de amor, mas se o amor não é correspondido então as “*deudas de amor no se pagan*”⁶⁶. O sentimento da dama era, portanto, também importante para a existência da relação amorosa, algo muitas vezes esquecido na literatura que versava sobre amor, como vimos.

c) Ciúmes – prova de amor e violência

“*Dõde ay amor, siẽpre ay zelos*”⁶⁷. Esta fala de Lisarda poderia ser o título da comédia. O amor nesta peça manifesta-se sobretudo pelos ciúmes das várias personagens e é um dos motores para as suas ações.

Lisarda, que nunca tinha sido atingida pelo amor, sabe que se apaixona por Don Álvaro quando imagina que havia damas apaixonadas por ele. Assim, “*en zelos amor comiença; / (...) de envidiosa emulacion / posible es, que mi amor nazca!*”⁶⁸. Clarindo decide primeiro disfarçar-se de Clara para provar a fidelidade de Jacinta e só depois procurar a vingança contra Don Álvaro porque “*aunque dizem que primero / son que zelos los agravios, / primero aora son zelos*”⁶⁹. Alberto começa por refutar a ideia de que sentia ciúmes: “*Zelos nó, porque la adora / mi alma sin los admitir*”⁷⁰. Considera o seu amor por Beatriz tão puro e verdadeiro, que não poderia sentir tão vil sentimento. No entanto,

⁶³ Alberto pede a Rodrigo que fale com Don Álvaro para conseguir o seu casamento com Beatriz. Rodrigo decide dar a mão em casamento da sua filha a Don Álvaro sem a consultar. E Álvaro decide concertar casamento entre Beatriz e Lisardo, sem pensar na vontade da irmã.

⁶⁴ “*Agradece de un amante / las veras con que te adora*”. *Ibidem*, p. 2.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 7.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 7. A tónica das dívidas de amor era já utilizada por Platão, como refere o Padre António da Fonseca: “Dizia Platão que quem nam paga a dívida de Amor merece tres mortes por tres delictos”. D’AFONSECA, António Pereira – *Poderes...*, p. 328.

⁶⁷ AZEVEDO, Angela – *El Muerto...*, p. 46.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 14.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 19.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 27-28.

com o avançar da trama e desconfiando que D. Álvaro quer casar Beatriz com outro galã, os seus ciúmes aparecem, estando disposto inclusive a matar o noivo escolhido. Assim, os ciúmes são representados como uma manifestação necessária do amor, tal como escreveu no Capelão no seu *Tractatus de Amore*, “*el que no siente celos no puede amar*”⁷¹. No entanto, os ciúmes são também origem de violência. É por eles que Don Álvaro tenta matar Clarindo, esquecendo a sua amizade como o galã. Assim o diz Don Álvaro “*No ay amigo, siendo amãte*”⁷².

Deste modo, à imagem das concepções da época, a maneira como é tratada a tónica do ciúme depende da veracidade do amor. Podemos, então, usar as palavras de Manuel de Faria de Sousa para descrever o ciúme desta comédia. Aquele ciúme “*sobre el verdadero amor, enciende mas el amante*”⁷³, enquanto os ciúmes do amante vil “*descomponen toda a la suavidad armonia de la amistad, (...) son zelos (...) muerte*”⁷⁴.

d) Mulheres, amor e honra

Nesta comédia, como muitas outras, existe uma tensão entre o amor e a honra. Pode uma mulher ser honrada e, ao mesmo tempo, ser apaixonada?

Ao longo da comédia, várias personagens sustentam que os contactos entre as damas e galãs eram perigosos. Considera, por isso, Don Álvaro que a simples troca de palavras entre Beatriz e Alberto seria suficiente para desonrar a irmã. O perigo das palavras dos homens é também retratado na história que Clarindo inventa quando está disfarçado de Clara. Clarindo finge-se uma dama que procura vingança de um homem que a ofendeu. Diz que este conseguia entrar em sua casa, por ser amigo de seu pai. Retrata esta permissão como uma “*confianza mal permitida*”⁷⁵. Isto porque aproveitou para se dirigir a Clara e “*me habló, que la cortesia / se hizo amor, que estas dos cosas / siempre fueron muy vezinas*”⁷⁶. E com a promessa de casamento, roubou-lhe a “*joya, / que en el mundo mas se estima*”⁷⁷. Embora a história seja falsa, é credível para Jacinta acreditar nas origens

⁷¹ CAPELLÁN, Andrés - *Libro del...*, p. 229.

⁷² AZEVEDO, Angela – *El Muerto...*, p. 16.

⁷³ SOSA, Manuel de Faria y – *Noches...*, p. 290.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 287.

⁷⁵ AZEVEDO, Angela – *El Muerto...*, p. 26.

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ *Ibidem*.

de Clara, a qual termina a história dizendo: “*ofendida, / y muger (dos circunstancias, / que un arrojo facilitan)*”⁷⁸.

Em contrapartida, outras personagens consideram que o amor não leva à desonra das damas, até porque o seu amor é verdadeiro e nobre. A criada Hypolita considera que a desconfiança de D. Álvaro quanto ao amor e honra de Beatriz seria “*desmentir / tu sangre, y tu calidad*”⁷⁹. A mesma opinião tem Lisarda, dizendo que: “*de las donzellas de sangre, / en que no ay de honor peligros*”⁸⁰. A desconfiança do irmão era, portanto, excessiva e punha em causa a própria integridade e qualidade de Beatriz. O amor de Beatriz não era considerado por Hypolita, Lisarda ou Beatriz como uma desonra. O verdadeiro amor não é, portanto, contrário à honra. Deste modo, Jacinta não perde a sua honra quando “*sucedio (...) / la ocasion gustosa*”⁸¹ e se entrega a Clarindo. Este acontecimento é justificado por ser um verdadeiro amor, afinal “*porque donde ay veras muchas, / suele aver razones pocas*”⁸². E como é uma união de amor verdadeiro, logo Clarindo a pede em casamento. Assim, a entrega de Jacinta não é desonrosa, porque é um momento de união do verdadeiro amor.

Por outro lado, o excessivo controlo masculino é, sim, apresentado como uma razão para a quebra de decoro das damas. Quando Don Álvaro pondera colocar a sua irmã num convento para a afastar do amado Alberto, Don Rodrigo considera esse plano uma má ideia. Estando Beatriz tão apaixonada, prendê-la era “*dar ocasion / para que de Beatriz, contra el decoro, / alguna presumpcion / se atreva á concebir algun desdoro*”⁸³. É atribuída assim alguma culpa aos homens na desonra da mulher.

Podemos concluir, então, que nas comédias de Azevedo, como em várias *comedias nuevas*, a mulher toma protagonismo das suas histórias de amor. No entanto, ao contrário de comédias como *La discreta enamorada* de Lope de Vega ou *Casa con dos puertas mala es de guardar* de Calderón, as personagens femininas são apresentadas como mulheres honradas que respeitam os códigos morais da nobreza. Deste modo, nas comédias de Azevedo, o protagonismo feminino não é utilizado como recurso de comicidade, tal como é feito nessas duas comédias dos autores castelhanos. Ademais,

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 17.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 46.

⁸¹ *Ibidem*, p. 6.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ *Ibidem*, p. 29.

nestas comédias de Lope e Calderón, algumas personagens generalizam a inconstância e vileza das mulheres, ideias que são ilustradas pelo comportamento das damas da comédia⁸⁴. Já em Ângela de Azevedo, se este tipo de generalizações também existe, as personagens femininas apresentam atitudes contrárias a estas e são, sim, os galãs que se aproximam do amor inconsequente.

e) O amor para além do género

Nesta comédia, há um claro jogo com os papéis de género. A dama Lisarda disfarça-se de um galã, Lisardo, um recurso recorrente em várias comédias. No entanto, também um galã toma o papel da dama, o que era mais incomum⁸⁵. Estes disfarces não fazem apenas mover ação, mas também introduzem questionamentos sobre diferentes papéis de género. Deste modo, o *gracioso* Papagayo, aproveitando a confusão destas trocas exclama: “*y será su alma aquesta / Clarinda, porque en el nombre / todas las almas son hembras*”⁸⁶. O tratamento da questão do género da alma aproxima-se, assim, dos escritos de algumas mulheres da época, nomeadamente de María de Zayas. Zayas, no prólogo das sua *Novelas ejemplares*, escrevera “*las almas ni son hombres, ni mugeres*”⁸⁷. A fala de Papagayo vai, assim, mais longe, já que relaciona a alma com o género feminino. Um «atrevimento» que era possível, sobretudo, por ser uma intervenção de um *gracioso*.

O transvestismo permite ainda introduzir algumas dinâmicas de amor entre personagens do mesmo género. Quer Jacinta, quer Don Álvaro vão demonstrando um certo afeto romântico por Clarindo e Lisarda respetivamente, quando estes ainda se apresentam como Clara e Lisardo. Jacinta nota em Clara traços de Clarindo e rapidamente a acolhe⁸⁸. O seu pai Rodrigo não só nota algo nesta amizade, como a vê como único

⁸⁴ “*Como bestias sois mugeres*” (VEGA, Lope de – *La discreta enamorada*, fl. 69v); “*en fin la culpa primera / de la primera mujer / esta nos dejó en herancia*” (CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro – *Casa con dos puertas mala es de guardar*, vv. 102-104); e também em *La dama duende* de Calderón: “*Pues que novedad no es, pues la mujer es demonio*” (CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro – *La dama duende*, vv. 1136-1137).

⁸⁵ O disfarce mulheril é usado brevemente em comédias como *La discreta enamorada* e *Los empeños de una casa*. VEGA, Lope de – *La discreta...*, fl. 68v-69v; CRUZ, Sor Juana Inés de la – *Los empeños de una casa*, III Jornada.

⁸⁶ AZEVEDO, Ângela – *El Muerto...*, p. 33.

⁸⁷ ZAYAS, María de – *Novelas ejemplares, y amorosas*, p. 367. Juana Inés de la Cruz escreveu num dos seus poemas: “*ser mujer (...) / no es de amarte impedimento, / pues sabes tú que las almas / distancia ignoran y sexo*”. Romance que começa “*lo atrevido de un pincel*”. CRUZ, Juana Inés de la – *Obras completas*, R. 19, vv. 109-112.

⁸⁸ Quando vê Clara pela primeira, Jacinta repara que: “*su rostro (...) parece / de Clarindo copia viva*”. AZEVEDO, Ângela – *El Muerto...*, p. 24.

impedimento do casamento entre Jacinta e Don Álvaro. Considera que Clara roubara “*con tal extremo*” o afeto de Jacinta “*por su belleza y su gracia*”⁸⁹. Álvaro também se mostra rapidamente “*aficionado*”⁹⁰ a Lisarda, achando que é Lisardo. Com o desenrolar da peça, Álvaro tem o “*afecto tan empeñado / con vos*”⁹¹ e compara o seu afeto com o amigo ao amor que sente por Jacinta: “*que igualmente, como soy / de Jacinta amante fino, / vuestro amigo soy de veras*”⁹². E, portanto, admite que se Lisardo fosse “*otra Jacinta (...) que por vuestro amor dejara / a quien ahora me inclino.*”. Assim, embora não se concretizando qualquer união entre personagens do mesmo gênero, os sentimentos dos amantes surgem e estão presentes ainda antes de saberem as verdadeiras identidades de Lisarda e Clarindo. Estas interações servem sobretudo como um bom recurso para o enredo, mas simultaneamente apresentam o amor como algo que surge na alma e que vai mais além da aparência e do gênero manifestado. Deste modo, nesta comédia, surgem pequenos indícios de relações de amor fora da heteronormatividade⁹³ comum no amor literário da época.

f) A amizade e a mulher

A amizade influencia, nesta comédia, as tramas de amor⁹⁴. A amizade é descrita como um verdadeiro amor, à imagem aristotélica, mas incluindo, também, a relação amistosa entre mulheres. Recordemos que, na filosofia aristotélica, a verdadeira amizade era reservada sobretudo aos homens bons e sábios. A mulher dificilmente integrava essas relações, por se encontrar longe da perfeição. Nesta comédia, no entanto, é a amizade entre Jacinta e Beatriz que é considerada como o “*amor perfecto*”⁹⁵. Quando esta decide fugir para um convento, Jacinta confessa que “*que quedo sin mi / quando sin ella me quedo*”⁹⁶ ao que corresponde Beatriz: “*cuando de vos me aparto, / Jacinta, en el alma os*

⁸⁹ *Ibidem*, p. 44.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 12.

⁹¹ *Ibidem*, p. 45.

⁹² *Ibidem*.

⁹³ Entendemos por heteronormatividade “*that heterosexuality is the norm – in culture, in society, in politics. Heteronormativity points out the expectation of heterosexuality*”. CHAMBERS, Samuel A. – Telepistemology of the Closet, p. 26.

⁹⁴ Rodrigo tenta convencer Álvaro a casar a sua irmã com Alberto, pela sua amizade. E, como já vimos, Álvaro aceita o casamento porque o seu amigo Rodrigo assim o pediu.

⁹⁵ AZEVEDO, Angela – *El Muerto...*, p. 40.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 40.

llevo”⁹⁷. A amizade entre Jacinta e Beatriz inspira ainda a uma *disputatio* sobre o amor que culmina num soneto, declamado por Clara (Clarindo), sobre o amor e a ausência⁹⁸.

É também a amizade a única força capaz de impedir Jacinta de matar de D. Álvaro. Jacinta decide ignorar os seus sentimentos de vingança quando sabe que Clara está apaixonada pelo galã, porque “*aqueso era quitarle, / Clara, el logro a tu amor*”. Esta atitude é um claro contraste com a intenção de D. Álvaro de matar o seu melhor amigo por amor a Jacinta. Assim, ao contrário das damas, D. Álvaro não corresponde aos preceitos da época sobre a verdadeira amizade, já que “onde ha violencia (...) não merece o nome (...) amizade”⁹⁹.

5.1.3. *La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén*

Olhemos, agora, para a trama da comédia hagiográfica de Ângela de Azevedo: *La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén*. A trama desta comédia ter-se-à baseado no relato da história de Santa Irene incluída na obra de Félix Machado da Silva, *Tercera parte de Guzmán Alfarache*¹⁰⁰.

Britaldo é casado com Rosimunda. Contudo, no dia do seu casamento, o seu olhar recai sobre a freira Irene, que lhe faz arrebatar o coração. Remigio é confessor de Irene. Quando sabe da notícia das paixões de Britaldo, apaixonou-se também pela religiosa. Irene é uma mulher devota a Deus, com ânsias de algum dia demonstrar o amor ao seu esposo, à imagem de uma mártir. Irene recusa os avanços dos dois homens, mas estes não reagem bem. Remigio coloca umas ervas na sua bebida, que fazem com que Irene aparente estar grávida. Britaldo, ao saber da notícia, e achando que Irene se entregara a outro homem, manda o seu servidor Banán matá-la. No final, os homens assumem as suas culpas e Irene

⁹⁷ *Ibidem*, p. 41.

⁹⁸ *Ibidem*. Os sonetos poderiam ser incluídos em algumas *comedias nuevas*, um recurso mencionado por Lope de Vega na sua *Arte nueva de hacer comedias*. Várias razões justificavam o seu uso: uma demonstração da habilidade do autor, um elemento lírico para desvendar o significado da comédia, um recurso para uma disputa poética entre personagens, entre outros. Nesta comédia, o soneto é empregue no contexto de uma *diputatio* que pouco faz mover ação. Parece ser, então, sobretudo um momento de demonstração da capacidade lírica das personagens e, consequentemente, de Azevedo. VEGA, Lope De - *Arte nuevo de hacer Comedias en este tiempo*, p. 14; NIETO MORENO DE DIEZMAS, Raquel Carmen - *La funcionalidad dramática del soneto en las comedias de Lope de Vega*, p. 19, 376.

⁹⁹ D’AFONSECA, António Pereira – *Poderes...*, p. 68.

¹⁰⁰ Esta relação foi identificada por Urban Baños, como referimos no capítulo anterior. URBAN BAÑOS, Alba – *Dramaturgas seglares en la España del Siglo de Oro*, 65-68.

morre como uma mártir, juntando-se ao seu esposo no céu. São ainda personagens Castinaldo, pai de Britaldo, *Angeles*, o *gracioso* Etcétera e a criada Lucinda.

a) O verdadeiro e o falso amor

Como já mencionamos, vários aspetos amorosos deste auto foram estudados por Huaranga Niño. Como a autora, também identificámos a presença de vários traços do amor cortês das comédias, a inutilidade da vontade da amada neste amor e, também, os comportamentos inconsequentes e indignos das personagens masculinas face às suas paixões, os quais acabam por conduzir à morte de Irene. E, tal como a autora, notámos como, face esses amores, a personagem de Irene aparece como uma amante exemplar, demonstrando um amor desapegado e caritativo.

Não vamos, portanto, alargarmo-nos muito nestes aspetos. No entanto, gostaríamos de destacar um monólogo de Irene em que é clara a oposição entre os falsos amores de Britaldo (e Remigio) e aquilo que verdadeiramente constitui o amor. Este monólogo é um elemento original de Azevedo na história de Santa Irene. Assim, se na obra de Félix Machado, Britaldo é curado da sua doença de amor pelo toque da mão de Irene, na comédia de Azevedo é o poder da palavra de Irene que apaga as chamas do falso amor do galã¹⁰¹.

Neste monólogo, Irene responde à confissão de amor de Britaldo dizendo que: “*no quiere bien quiẽ quiere / lo que el bien querer ultraja*”¹⁰². Assim, o amor de Britaldo nunca poderia ser verdadeiro amor, porque ia contra e desonrava a condição de religiosa de Irene. Há uma diferença entre querer “*bien*” e querer “*mucho*”. Querer bem “*a la razón agrada*”, enquanto o amor de Britaldo era completamente contra a razão. Assim, Irene alinha-se com a ideia de que o amor deveria alinhar-se com a razão e entendimento e nunca deveria ser disruptor da ordem de Deus¹⁰³. Ademais, amar implicava querer bem à amada “*sin mas otra circunstancia*”¹⁰⁴, e não, como a paixão de Britaldo, ser ambicioso,

¹⁰¹ BRAÑANOVA GONZÁLEZ, Pablo (ed. crít.); SILVA, Félix Machado da – *La tercera parte de Guzmán de Alfarache*, p. 305.

¹⁰² AZEVEDO, Angela – *La Margarita del Tajo*, p. 38. O verdadeiro amor nunca poderia ser “occáziam de mal” como refere o Padre António da Fonseca. D’AFONSECA, António Pereira – *Poderes...*, p. 243. 39

¹⁰³ Como escreveu o Padre António da Fonseca, o amor que se baseia no “bom honesto” sempre “provem do juízo, & não do affeito”. D’AFONSECA, António Pereira – *Poderes...*, p. 66. Esta ideia também é reiterada por Francisco Lobo “o amor considerado como appetite carnal seja excesso de um desejo fóra da razão”. LOBO, Francisco Rodrigues – *Cortes...*, p. 89.

¹⁰⁴ AZEVEDO, Angela – *La Margarita...*, p. 39

ter “*apetito*”, “*interés*” y “*posesión de un logro*”¹⁰⁵. Um amor que espera algo em troca é efêmero, porque “*el logro la termina / y en la posesión se acaba*”¹⁰⁶. Para Irene, a diferença entre o verdadeiro e falso amor não está apenas nas diferenças do amor terreno e o amor a Deus. Pois também amar Deus por querer a sua glória ou receando o seu castigo, “*imperfecto amor se llama*” e, era, contra “*la ley de amor*”¹⁰⁷. Por fim, como já referido por Huaranga, Irene ama de acordo com o exemplo do amor de Deus, que deveria ser a base de todas as relações. Por isso, pede a Britaldo que “*Amemos á Dios por Dios, / y en Dios las cosas criadas / (...) Sin Dios no me ameis a mi, / que vá la afición errada*”¹⁰⁸.

b) Casamentos sem amor

Outro aspeto que gostaríamos de destacar é a presença, mais uma vez, de falas críticas aos casamentos impostos pelos pais. Nesta comédia, ao contrário das anteriores, este aspeto é pouco importante para o enredo, no entanto, é também incluído na trama por Azevedo. Este é um tópico que não está presente na versão de Félix Machado, já que Britaldo não é casado na sua obra.

Nesta comédia, o galã considera “*un privilegio (...) / que rara vez*”¹⁰⁹ é concedido pelos pais. Britaldo também refere que é contra a razão e a regra do casamento essa imposição, porque é de “*tomar estado / del proprio gusto un empleo*”¹¹⁰. O amor era a base do casamento, assim que seria ir contra a ordem natural negar a vontade dos noivos. Por isso, havia “*tanto enfado, y desconsuelo, / tanta tristeza y desdicha*”¹¹¹ no mundo.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 38. O egoísmo de Britaldo é retratado por toda a peça, bastante perceptível em algumas das suas falas: “*viva mi gusto; primero soy yo*”; “*Morid vos [Rosimunda], y mueran todos, / que yó en vivo fuego abrasado / diré a voces del trofeo, / dando á mi amor los aplausos*”. (*Ibidem*, p. 31). Esta atitude egoísta de Britaldo não está presente na versão de Félix Machado. A inclusão desta característica do galã na comédia serve, assim, para contrastar e evidenciar a perfeição do amor de Irene.

¹⁰⁶ A relação entre o desejo e o amor era uma tópica bastante tratada na época. Citamos novamente o Padre António da Fonseca: “porq̃e o desejo he só das couzas, q[ue] nã possuẽ, & assi se o amor fora sempre desejo, necessariamẽte seria o amor primeyro, q[ue] se alcãçasse a couza dezejada, & cõseguindoa, se o amor fosse desejo, nã seria mays amor” (D’AFONSECA, António Pereira – *Poderes...*, p.10). Também Teresa de Jesus escreveu no seu *Tratado del Camino de la Perfección* “*no es muy natural querer ser pagada*” (JESÚS, Teresa De – *Los libros de la madre Teresa de Jesus* (1616), p. 397).

¹⁰⁷ AZEVEDO, Angela – *La Margarita...*, p. 39.

¹⁰⁸ *Ibidem*. Estas palavras de Irene aproximam-se dos escritos e palavras de Teresa de Jesus que recomendou às religiosas apenas amar ao outro “*por Dios*” e que “*ni sepa que cosa es amar fuera de vos [Deus]*”. JESÚS, Teresa de – *Conceptos del amor de Dios*, p. 138; *Idem* – *Los libros...* (1616), p. 540.

¹⁰⁹ AZEVEDO, Angela – *La Margarita...*, p. 4.

¹¹⁰ *Ibidem*.

¹¹¹ *Ibidem*.

Britaldo é prudente a escolher a noiva, para assegurar a melhor união. Acaba por preferir Rosimunda, uma dama bastante requisitada por vários galãs pela fama da sua beleza. Ganha a mão de Rosimunda “*en unos torneos, / que allí entonces se ordenaron / salí por aventurero*”¹¹². Poderão estes critérios justificar o porquê de, embora tenha casado por escolha, cair na desgraça de se apaixonar por Irene. Rosimunda é, sobretudo, um prémio da sua nobreza e fineza, vencedor entre os galãs, que mostram as suas qualidades na disputa da amada. O amor por Irene é diferente, mais pessoal e íntimo. É o típico amor cortês que assalta a alma quando encara pela primeira vez a beleza da amada, motivo de sofrimento, de vida e de morte¹¹³.

c) A sátira do amor cortês

Os amores de Britaldo e Remigio seguem os preceitos do amor cortês, aquele impossível e inevitável que se prende na beleza da amada. Azevedo emprega várias das tópicas deste amor ao longo da comédia e satiriza-as através da figura do *gracioso* Etcétera. Assim, Etcétera, à semelhança de Irene, considera o amor de Britaldo mais cobiça e “*desatino*”¹¹⁴, que verdadeiramente amor. Assim, a solução para o seu amor era pensar em Irene como sua esposa, e logo voltaria a amar a Rosimunda por ser ela agora a “*ajena*”¹¹⁵. Etcétera satiriza também os excessos do amor literário, utilizados por Britaldo. Não há necessidade de tantas palavras de amor, “*Letanias, / digressiones (...)/ hyperboles, elogios, / (...) que son invencion prolixa / de los Poetas modernos*”¹¹⁶. Isso era algo para a poesia e não “*para una Comedia*”¹¹⁷. Bastava então dizer “*con un Portugués (...): / Querolhe bem, acabouse*”¹¹⁸. Etcétera satiriza ainda o sofrimento necessário e procurado neste tipo de amor, dizendo que Britaldo “*por querer se ha*

¹¹² *Ibidem*, p. 5.

¹¹³ Félix Machado também emprega estas tópicas do amor cortês para descrever o amor de Britaldo: “*viendo los imposibles del logro de su deseo (...) vino a caer malo, desconfiando sus padres de toda medecina y remedios*”. BRAÑANOVA GONZÁLEZ, Pablo (ed. crít.); SILVA, Félix Machado da – *La tercera...*, p. 304.

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 35.

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 7; Também Félix Machado relaciona o amor com o “ajeno”, embora não no relato da história de Santa Irene. É curioso, no entanto, que na *Tercera parte de Guzmán Alfarache* este desejo do “ajeno”, de “*desear más el extraño que lo propio* (...)”, é considerado uma “*condición de las mujeres*”, enquanto Azevedo emprega-o como uma característica das personagens masculinas. BRAÑANOVA GONZÁLEZ, Pablo (ed. crít.); SILVA, Félix Machado da – *La tercera...*, p. 203.

¹¹⁶ AZEVEDO, Angela – *La Margarita...*, p. 7. O nome do *gracioso* Etcétera é uma sátira a essas “*adiciones mil*” que utilizavam os amantes e poetas. *Ibidem*, p. 46.

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 7.

¹¹⁸ *Ibidem*.

muerto”¹¹⁹. Etcétera procura o amor “*de calidad*”, que não seja um “*enfado*”¹²⁰. Outra característica visada é a sua inalcançabilidade. Para Etcétera era comum os homens apaixonarem-se por freiras “*solamente por capricho*”, mas que facilmente “*hallanse despues corridos*”¹²¹. Já o *gracioso* só corre atrás daquelas que “*pueda alcanzar*”¹²².

Irene também critica as tópicas do amor cortês, particularmente na exaltação da mulher apenas pela sua beleza. Assim, para Irene o valor da mulher não está em “*el ser bella*”, mas sim “*en no ser errante*” e, por isso, as freiras são as “*Estrellas mas brillantes*”¹²³. Contudo, apesar da clara oposição de Irene a este mundo de galanterias e cortesias, Deus surge representado como um amante cortês, “*zeloso*”¹²⁴, que elegeu Irene pela sua “*hermosura suprema*”¹²⁵. Não é uma contradição, mas antes, uma adaptação das tópicas do amor cortês ao mundo divino e, em particular, às relações entre Deus e suas esposas. Deste modo, o que antes era símbolo de um falso amor efémero e vil, converte-se numa prova do amor perfeito e abrasador de Deus.

d) O homem como o «sexo fraco» e o perigo para as mulheres

Era comum na linguagem do amor cortês a ideia do amor como algo externo que afetava o amante, inesperada e inevitavelmente. Também nesta comédia, Britaldo e Remigio consideram ter sido atingidos pelas setas do deus Cupido, que os levam a ações desonestas, sem que possam negar os seus impulsos¹²⁶. No entanto, estas ideias são negadas por outros personagens, que não apenas o *gracioso*. Castinaldo considera que, se é verdade que apaixonar-se “*no está en vuestra mano*”, um homem pode controlar e reprimir os seus impulsos, porque “*es muy libre / la voluntad*”¹²⁷. Castinaldo relembra que foi por isso que Deus deu ao homem a razão, ao contrário dos brutos que, por não a ter, vão “*tras su apetito*”¹²⁸. Nesta sua fala, está implícita a distinção entre a alma ou apetite sensitivo, comum aos animais, e o intelectivo, com que os homens “*se destinguen*

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 8.

¹²⁰ *Ibidem*, p. 16.

¹²¹ *Ibidem*, p. 34.

¹²² *Ibidem*, p. 34.

¹²³ *Ibidem*, p. 12.

¹²⁴ *Ibidem*, p. 23.

¹²⁵ *Ibidem*, p. 22.

¹²⁶ Por isso, Britaldo considera que “*siendo de amor la culpa, / por si queda disculpada*” e Remigio que “*assi pues amor me obliga*”. *Ibidem*, p. 40, 44.

¹²⁷ *Ibidem*, p. 30.

¹²⁸ *Ibidem*.

de los brutos”¹²⁹, distinção teorizada por Aristóteles e presente na tratadística cristã¹³⁰. Na época, considerava-se que a mulher estava mais perto do mundo animal que o homem e, portanto, era muitas vezes incapaz de utilizar a alma intelectual¹³¹. No entanto, nesta comédia, são Britaldo e Remigio aqueles incapazes de usar a razão. O seu amor faz com que os homens da comédia acabem por ser o «sexo fraco».

Se Britaldo e Remigio se isentam da culpa do amor, Irene rapidamente é considerada responsável pelos seus delírios. É o que assume Rosimunda quando sabe das paixões do marido, porque “*es casi imposible, / que sin que la muger quiera, / aya galán que se anime*”¹³². A atribuição da culpa à mulher é imediata, seguindo os preceitos comuns naquela época, de origem bíblica. A mulher aparece como sedutora do homem, “*porque una mala muger / tiene la culpa de todo*”¹³³. Várias outras ideias e generalizações sobre a mulher são veiculadas ao longo da comédia. Etcétera coloca a hipótese de Irene ter “*dos, tres, y quatro*”¹³⁴ galãs, já que ela é uma mulher. Também Britaldo se pergunta: “*quien de mugeres se fia?*”¹³⁵. No entanto, o enredo da comédia acaba por desmentir estas ideias. Irene nada fez para seduzir estes homens, muito pelo contrário, é um exemplo de mulher recatada e devota. São os homens que se mostram pouco fiáveis no amor. Britaldo e Remigio, como já referido por Huarínga, são homens que não correspondem ao seu estatuto e cujo amor é destrutivo e inconsequente. Um contraste com as ideias teóricas e literárias de enobrecimento através do amor cortês.

Os amores indignos dos homens têm consequências não só para eles, mas também para os outros. O exemplo mais claro é a morte de Irene, já tratado por Huarínga¹³⁶. Contudo, as ofensas a Irene começam muito antes da sua morte, porque as simples cortesias destes homens já agravavam a sua “*modestia*”¹³⁷. Nem a freira Irene, mulher recatada e devota, poderia escapar das galanterias dos maus homens e do sofrimento que

¹²⁹ SOSA, Manuel de Faria y – *Noches*..., p. 295.

¹³⁰ AQUINO, São Tomás - *Suma de teología*, C 20 a.2; ANGELES, Frei Juan de los – *Lucha espiritual y amorosa*, p. 3 BRAÑANOVA GONZÁLEZ, Pablo (ed. crít.); SILVA, Félix Machado da – *La tercera*..., p. 170.

¹³¹ SOSA, Manuel de Faria y – *Noches*..., p. 362.

¹³² AZEVEDO, Angela – *La Margarita*..., p. 21. Também Irene crê logo ser a culpada, embora sabendo não ter feito nada para despertar o amor de Britaldo: “[mi] *hermosura ha sido causa / tu[mi] belleza ha sido origen/ de inquietudes tan traviessas (...)*”. *Ibidem*, p. 23.

¹³³ *Ibidem*, p. 25.

¹³⁴ *Ibidem*, p. 29.

¹³⁵ *Ibidem*, p. 50.

¹³⁶ HUARINGA NIÑO, Sandra – El rol femenino en los discursos amorosos, p.918.

¹³⁷ AZEVEDO, Angela – *La Margarita*..., p. 36.

lhe advinha. Por isso, na presença de um homem, o melhor era mesmo “*huir de él*”¹³⁸. Rosimunda é também uma das principais vítimas dos amores indignos. Rosimunda fala pelas “*mugeres desdichadas*”¹³⁹, pois sofre pelas ações do galã até que “*acabeis conmigo*”¹⁴⁰. Sai ainda prejudicado destes amores, o pai de Britaldo, que com as suas ações, “*sin duda este es (...) mi muerte*”¹⁴¹.

Na comédia, o melhor remédio para escapar ou acalmar o sofrimento trazido por estes amores indignos dos homens é a devoção e fé em Deus. Huarínga já tratou da relação de Irene com Deus, assim que não nos alargaremos muito sobre esse tema. No entanto, não é só Irene que encontra o alento em Deus. Também Rosimunda põe a sua fé em Deus para a resolução do seu sofrimento: “*que espero en Dios / (...) que un fin dichoso / en esta afliccion tengamos*”¹⁴². É esse também o conselho que Castinaldo dá à dama: “*con justicia la oracion, / (...) se há de mostrar Dios piadoso, / que á preces de un virtuoso / no niega Dios el oído*”¹⁴³. Assim, se o amor de Britaldo ofende a dignidade e o valor da honesta Rosimunda, o amor de Deus, pelo contrário, é clemente e piedoso para com aqueles que são nobres e justos.

Por último, importa referir que, na terceira jornada desta comédia, Irene mostra-se mais preocupada em relação à perda da sua honra, posta em causa pelas ervas de Remígio, que da sua vida. Por isso, pede a Deus que salve a sua honra, mesmo que “*se pierda la vida*”¹⁴⁴. Assim o *Ángel* garante a Irene que morrerá “*con la Corona de Virgen*”¹⁴⁵, além da de mártir. Este é um aspeto que não está presente na versão de Félix Machado.

5.2. Joana Teodora de Sousa – *Gran prodigio de España, y lealtad de un amigo*

Examinemos, agora, a peça de outra das mulheres em que esta dissertação incide: Joana Teodora de Sousa, autora de *Gran Prodigio de España, y lealtad de un amigo*. Esta peça é uma comédia hagiográfica dedicada a São Pedro González Telmo¹⁴⁶. Uma das

¹³⁸ *Ibidem*, p. 55.

¹³⁹ *Ibidem*, p. 9.

¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 18.

¹⁴¹ *Ibidem*, p. 10.

¹⁴² *Ibidem*, p. 31.

¹⁴³ *Ibidem*, p. 11.

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 55.

¹⁴⁵ *Ibidem*.

¹⁴⁶ São Pedro Gonçalves, conhecido também como Santo Telmo, foi um frade dominicano que nasceu no final do século XII em Palência. São-lhe atribuídos vários milagres, sobretudo enquanto pregou na Galiza.

tramas gira à volta de Pedro, que se deixa tentar pelas vanidades e pelos luxos que recebe quando se torna deão. Contudo, rapidamente um *Ángel* vem em seu resgate, salvando-o da tentação e das tramas do *Demonio*. Já Lidoro é apaixonado por Belisa desde pequeno e esta, pela sua insistência, corresponde ao seu amor. No entanto, Belisa, na primeira vez que vê Pedro, apaixona-se intensamente. Entretanto também Lisauro se apaixona por Belisa e, por amizade, Lidoro decide deixar o seu amor. A sua atitude, no entanto, ofende Belisa. Felicio é apaixonado por Leonor. Apesar de lhe agradar Felicio, Leonor não consegue aceitar o seu amor. Os céus vêm a seu resgate e explicam-lhe que o casamento certo para ela não é com Felicio, mas sim com Lidoro. A comédia termina com a morte e a coroação de Pedro, com a ingressão de Belisa num convento e apenas com um casamento, entre Lidoro e Leonor, como proclamado pelos céus. Há, assim, uma vitória dos destinos do céu sobre os amores das personagens.

Ao contrário das comédias de Ângela de Azevedo, nesta obra são poucas as passagens, diálogos ou monólogos que discorrem extensamente sobre o amor e seus efeitos. As falas de amor servem sobretudo para acrescentar novas informações à trama e poucas vezes são utilizados o lirismo e as tópicos petrarquistas. No entanto, apesar das diferenças com Azevedo, estas comédias apresentam alguns lugares-comuns. Nas páginas que se seguem examinaremos o papel do amor na trama, os amores inconsequentes dos galãs, a valorização da mulher na relação amorosa e a sua relação com a ordem divina e, por fim, o papel da amizade.

a) O motor da ação não é o amor

Nesta comédia, o amor não é o principal motor da ação. O propósito da peça é consagrar São Pedro, o que justifica essa opção. O enredo da comédia valoriza e consagra sobretudo a devoção a Deus e não o amor terreno, terminando apenas com um casamento. Ao contrário do que acontece nas peças de Ângela de Azevedo, raramente o *Demonio* tenta corromper os homens através do amor. A figura de *Demonio* tenta, sobretudo, levar Pedro às tentações pela vanidade¹⁴⁷. Por fim, a autora, através de uma fala do gracioso

A devoção de São Pedro Gonçalves estendeu-se desde a Galiza a Portugal. Foi canonizado em 1741. Sobre a vida deste santo ver: FLÓREZ, Enrique – *España Sagrada*, tomo IV, p. 134-176.

¹⁴⁷ O recurso à figura do *Demonio* como tentador do santo é utilizado em algumas comédias hagiográficas como *El mágico prodigioso* de Calderón de la Barca. Outra semelhança com esta obra de Calderón é a interrupção pelo Santo de um duelo entre galãs que disputam a mesma dama. No entanto, ao contrário da comédia de Calderón, o Santo da obra de Teodora de Sousa não se apaixona por uma dama. CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro – *El mágico prodigioso*.

Timoteo, tenta desculpar a inclusão das tramas amorosas na comédia: “*el ingenio que esto ha escrito (...) su intento solo ha sido /describir (aunque deslustre / la causa el afecto indigno)*”¹⁴⁸. Esta intervenção deve ser interpretada como uma estratégia de humildade da autora. Está, no entanto, presente a ideia do amor como um afeto indigno, sobretudo em relação ao mundo divino.

b) A impossibilidade do amor cortês

A primeira cena da comédia é um dos poucos momentos onde os personagens desenvolvem e debatem o amor, utilizando uma lírica com influências petrarquistas. Assim, recorrendo aos recursos correntes do amor cortês e petrarquista, Felicio e Lisardo utilizam antíteses para ilustrar a dualidade do amor entre a dor e o prazer. Estes galãs sofrem por amor, mas eles gostam dessa dor: “*porque de amor el tormento / és gusto*”¹⁴⁹. Veem o amor como inevitável e, por isso, não acreditam que Pedro nunca sentiu amor: “*Como puedo acreditar, / que vos de amor la pasión / no sentis, si el corazón / solo se hizo para amar*”¹⁵⁰. Faz parte de ser humano sentir este amor arrebatante e quem não o sente está a “*dar muestras de insensible*”¹⁵¹. Por outro lado, Pedro argumenta contra este amor, considerando-o uma ofensa a Deus: “*si Dios libre me lo dio / sin prision, ni esclavitud, / no será ingratitud / hazerlo sugeto yo*”¹⁵². Para Pedro, o amor às damas é uma “*locura*” que atinge o homem só para o levar ao sofrimento¹⁵³.

Uma das tópicos mais comuns e essenciais do amor cortês é esse sofrimento que advém da impossibilidade da sua concretização. Por isso, nesta comédia, as rejeições das damas não terminam com as pretensões dos amantes. Muito pelo contrário, a sua recusa leva a uma maior exaltação do amor do galã, como exclama Felicio: “*Yo solo quiero a Leonor / porque (...) / quando la impiedad és mucha / siempre el afecto és mayor*”¹⁵⁴. No imaginário do amor cortês, a dama deveria retribuir àquele que mais cortesias e galanterias mostrasse. Por isso, Belisa entrega-se a Lidoro depois da sua constante insistência, estando ela frágil pela morte dos pais. Belisa apaixona-se, então, “*a fuerza de*

¹⁴⁸ SOUZA, Joanna Theodora – *El Gran Prodigio de España*, p. 1.

¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 2.

¹⁵⁰ *Ibidem*.

¹⁵¹ *Ibidem*.

¹⁵² *Ibidem*.

¹⁵³ *Ibidem*.

¹⁵⁴ *Ibidem*, p. 1. Assim, como diz Capelão, “*cuanto mayor es la dificultad de dar y recibir caricias, mayor es la pasión y el ansia de amar*”. CAPELLÁN, Andrés - *Libro del...*, p. 186.

ruegos, / y finezas que son armas / (...) de su garbo y gentileza”¹⁵⁵. É também por essa razão que Felício não entende como não consegue “*el premio de mi amor*”¹⁵⁶, se tanto chora por Leonor e tanto a adora.

Esta tópica comum é contestada, no entanto, por Leonor, quando rejeita os avanços de Felício. Esta dama considera uma “*violencia*”¹⁵⁷ a insistência de Felisardo e remata que mesmo que pudesse amá-lo, não o iria amar só pelas suas palavras¹⁵⁸. Para Leonor, bastava não o querer para que não tivesse de insistir mais: “*que os aborresco; / que os desprecio y, enfin, que no os quiero*”¹⁵⁹. No entanto, apesar de se mostrar decidida no diálogo com o galã, Leonor mostra, nos seus monólogos, alguma incerteza e dúvida com a sua decisão. Leonor pergunta-se: “*yo el amor no le devo? / pues como asi no le pago? / (...) no és noble, gentil, y amante?*”¹⁶⁰. O amor que ela sente advém precisamente dessa convenção que a dama deveria corresponder ao galã. Por isso, não entende porque rejeita um homem que tem todas as características de um galã nobre do amor cortês.

É através da música que Leonor obtém a sua resposta. O amor por Felício não é aprovado pelos céus; Lidoro seria, sim, o seu par ideal. A música canta-lhe que Lidoro lhe traria um afeto constante, leal, com empenho e brio, ao contrário das palavras de Felício. O céu valoriza, assim, o que Leonor receberia na relação, e não o sentimento amoroso e as galanterias dos galãs. Nesta comédia, as típicas tópicos do amor cortês são, assim, criticadas e associadas a um falso amor. O amor de Felício aproxima-se mais do amor próprio que, como definiu o Padre António da Fonseca, era aquele que “poem os olhos nos serviços que fez para as merces que há de receber”¹⁶¹. Em contraste com este amor, caracterizado pela sua “*dureza*” e “*ozadia*”, o amor aprovado pelo divino era o que trazia garantias de “*amor, lealtad, y fineza*”¹⁶².

¹⁵⁵ SOUZA, Joanna Theodora – *El Gran...* p. 6.

¹⁵⁶ *Ibidem*, p. 12.

¹⁵⁷ *Ibidem*.

¹⁵⁸ Felisardo não entende o argumento de Leonor. Afinal, o que estava a fazer era o que se esperaria de um amante, constantemente cortejando a dama: “*Quando, (ingrata) la tema de un amante / pudo ser offensiva por constante / (...) porque de mi fineza / el premio no meresco?*”. *Ibidem*, p. 12-13.

¹⁵⁹ *Ibidem*, p. 13. Também Belisa reclama a decisão das damas nas escolhas do amor. Não lhe agrada que Lidoro tenha decidido desistir do seu amor para que Lisauro conseguisse “*el premio de sus finezas*”, ou seja, Belisa. Em última instância, era ela quem decidia e Lidoro não deveria escolher por ela: “*mi alvedrio és mio, no és tu quien lo gobiernas*”. *Ibidem*, p. 18.

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 13.

¹⁶¹ D’AFONSECA, António Pereira – *Poderes...*, p. 271

¹⁶² SOUZA, Joanna Theodora – *El Gran...* p. 14.

Leonor aceita os desígnios das estrelas, esperando que este amor não lhe traga infelicidades, já que é por isso que é conhecido o amor¹⁶³. No entanto, apesar das “promessas do céu”, Leonor sofre também pelo amor a Lidoro. Embora casando com ela, pois essa foi a decisão divina, Lidoro continua apaixonado por Belisa. A beleza de Leonor e as desígnios do céu não eram suficientes para esquecer a dama por quem se apaixonou primeiro: “*Conosco (...) / la belleza de Leonor, / (...) razon que amarla me obliga, / pero que importa si tengo / el alma preza en Beliza / amo a Leonor por fuerça / y a ella por sympathia*”¹⁶⁴. Deste modo, há novamente um confronto entre o típico amor cortês e o amor associado à ordem moral. Era difícil combater o amor apaixonado, manifestado através da linguagem do amor cortês, por muito que fosse contra a razão e a ordem. Esta era uma ideia muito presente na época, influenciada pela tópica greco-romana do amor como uma doença e um desequilíbrio dos humores. Como escreveu Francisco Rodrigues Lobo, este amor, “fora dos limites da razão”, “facilmente se emprega e com grande dificuldade se perde”¹⁶⁵.

Apesar de tudo, Lidoro acaba por entender que o seu dever é corresponder ao amor da sua mulher: “*Adoro a Beliza y veo / que hede vivir sin Beliza, / soy espozoz de Leonor / y está Leonor ofendida; / (...) voi a satisfacer mi espozaz*”¹⁶⁶. Deste modo, o amor de Lidoro a Leonor é retratado como um amor que deve um esposo à sua mulher, diferente do amor apaixonado que sentia por Belisa, que surgiu espontaneamente e de uma forma irrefletida. O amor à esposa era algo que ainda tinha de ser trabalhado, como Lidoro comenta “*Adorarte solo intento*”¹⁶⁷. Claramente diferente do amor que sentia por Belisa, que era inato, natural e intenso desde a sua juventude.

Fica claro, portanto, que o amor matrimonial também trazia sofrimento para a dama, como reitera Leonor à parte: “*Entre llantos moriré*”¹⁶⁸. Está condenada assim a mulher tanto pelo amor cortês dos galãs como pelo matrimónio escolhido pelo divino. O prémio da união de Lidoro e Leonor não é a felicidade da mulher, mas sim o privilégio

¹⁶³ Pede Leonor: “*Ya que me tienes amor, / (...) no me buevas en dolor / (...) sé una vez menos fiero, / no te muestres tan tyrano*”. *Ibidem*, p. 20.

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 29.

¹⁶⁵ LOBO, Francisco Rodrigues – *Cortes...*, p. 88; esta ideia é também referida em SOSA, Manuel de Faria y – *Noches...*, p. 268

¹⁶⁶ SOUZA, Joanna Theodora – *El Gran...* p. 29.

¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 30.

¹⁶⁸ *Ibidem*.

da presença de Deus. É na casa de este casal que Don Pedro decide acolher-se antes de morrer, e têm por isso a fortuna de assistir à sua coroação divina.

c) O amor divino face ao amor terreno

Um outro amor que está presente nesta comédia é o amor de Deus. É este que salva Pedro das tramas do *Demonio*, depois do santo suplicar por ele: “*ayudadme, encendedme en vuestro amor / a que dexando el mundo, y su locura, / el centro adore en vos de la hermosura*”¹⁶⁹. O amor é correspondido por Pedro, mas não porque espere algo em troca: “*os busco, sinó por ver, / que sois el señor eterno / digno de todo el amor*”¹⁷⁰. Esta fala contrasta com os amores dos galãs pelas damas. Está presente, então, a ideia de que o amor verdadeiro é desinteressado, contrário ao amor egoísta dos afetos dos galãs¹⁷¹.

A batalha entre o amor divino e o amor terreno está também presente na vida da outra dama, Belisa. Esta dama é apresentada como uma dama inconstante no amor, o que a leva a pecar. Belisa apaixona-se pelo deão Pedro. Um amor errado quer pela qualidade de Pedro, quer porque Belisa entregara a sua honra a Lidoro. Para Belisa, é mais uma prova da inconstância natural das mulheres: “*que bien hizo el que nombró / las mugeres por mudança, / y que mal haze quien juzga / por firmes sus inconstancias*”¹⁷².

No entanto, Belisa critica também a inconstância dos homens. A dama, sob o efeito das palavras de Lidoro: “*sin mirar honor ni fama*”¹⁷³, entrega-lhe a sua honra. A sua decisão custa-lhe caro, porque Lidoro desiste do seu amor. Esta situação serve para Belisa denunciar o perigo para as damas das palavras dos galãs: “*Oh mal aya dos mil*

¹⁶⁹ *Ibidem*, p. 9. A ideia do suplico como meio de arrependimento e salvação está muito presente na época, sobretudo nos textos místicos. Teresa de Jesús escreveu: “*ni dexey de pedirla com legrimas muy continuas, y deseo (...) porque sera com averle ocupado en mucha oracion, penitencia, y humildad, y otras muchas virtudes, sea siempre alabado el Señor, que todo lo da*”. JESÚS, Teresa de – *Conceptos...*, p. 138. José Pereira Veloso, na sua adaptação dos *Pie desideria* de Herman Hugo escreveu: “(...) que desde o primeiro dia em que entendestes comigo com gemidos, & desejos affligidos, pondo o teu coração diante de Deos, logo foi ouvida a tua palavra”. VELOZO, Joseph Pereira – *Desejos piedosos de huma alma saudosa*, introdução.

¹⁷⁰ SOUZA, Joanna Theodora – *El Gran...* p. 15.

¹⁷¹ O amor verdadeiro nunca deveria esperar algo em troca porque de Deus “todo o bem procede, por onde nelle nam pode aver desejo de gozar algũa couza boa, antes se deve dizer, que nelle há todo affeyto voluntario, nam de gozar, mas de participar de sua propria bôdade em nós mesmos (...)”. D’AFONSECA, António Pereira – *Poderes...*, p. 10.

¹⁷² SOUZA, Joanna Theodora – *El Gran...* p. 6. A ideia que a “a principal propriedade das mulheres seja a “inconstancia” (D’AFONSECA, António Pereira – *Poderes...*, p. 307) era muito comum na época, como já vimos. Assim, também no teatro, surgem falas que associam a mulher à inconstância. Por exemplo, em *El Burlador de Sevilla*, o duque Otávio não se surpreende com a suposta traição de Isabela porque “*la mujer más constante es, en efecto mujer*”. MOLINA, Tirso de – *El burlador...*, vv. 357.

¹⁷³ SOUZA, Joanna Theodora – *El Gran...* p. 6.

vezes / muger que a fiar se llega / de hombres, que cuanto prometen / és fementida apariencia”¹⁷⁴. Belisa perde a sua honra o que é equiparado à perda da sua vida e, por isso, Lidoro quando se despede de Belisa uma última vez diz: “*Me hiré dexandote muerta*”¹⁷⁵. Belisa, no entanto, acredita que se Lidoro lhe tirou a vida, ela também pode tirar-lhe a vida: “*no es mucho ser homicida / de su muerte con rigor, / si me ha quitado el honor, / que vale mas que una vida*”¹⁷⁶. Disfarça-se de homem, pega na espada e está pronta para matá-lo. Belisa consegue atingir Lidoro, sem que este lhe faça algum dano. Apesar de estas ações de Belisa não serem aplaudidas na comédia e Belisa ser representada como uma mulher perdida e pecadora, continua a ser apresentada como uma personagem feminina que é ativa nas suas tramas amorosas. Tal como vimos nas comédias de Ângela de Azevedo, as damas assumem o poder nas suas histórias de amor e procuram também vingança, disfarçando-se de homens e pegando na espada. Por vezes, chegam mesmo a ganhar os duelos face aos galãs.

Belisa encontra-se perdida, sem honra e loucamente apaixonado por Pedro. No seu último momento de «loucura», confessa o seu amor a Pedro, já que “*quien ha perdido el honor / en perderse, poco a riesgo*”¹⁷⁷. Pedro reconhece que Belisa procura algo e assim promete-a levar “*adonde hallar puedas / el consuelo de tu vida, / y el premio de tu fineza*”¹⁷⁸. Não era o amor por Pedro que lhe poderia dar satisfação, mas sim a fé em Deus¹⁷⁹. A mensagem de Pedro, e da comédia, é clara: “*Dios és quien os livra / (...) a el deveis el favor / y a su Madre Santissima*”¹⁸⁰.

Esta mensagem é sobretudo transmitida através da história de Belisa e não de S. Pedro. Sendo uma comédia que muito provavelmente teria como público (ou seria lida) por mulheres religiosas, não será por acaso que a história mais detalhada da personagem que peca, que se entrega a Deus e ingressa num mosteiro, seja uma mulher. Assim, apesar de ser uma comédia de santos em honra a São Pedro, a principal trama é a de redenção de

¹⁷⁴ *Ibidem*, p. 18.

¹⁷⁵ *Ibidem*, p. 19.

¹⁷⁶ *Ibidem*, p. 23. Belisa, nesta passagem, aproxima-se tanto à personagem de *Tisbea* de *El Burlador de Sevilla*, que procura vingança depois de *Don Juan* a ter ofendido, crendo ser “*justo que venganza tome*” (MOLINA, Tirso de – *El burlador...*, vv. 2211); como também de Leonor, personagem de *Valor, agravio y mujer* de Ana Caro Mallén, mulher que se disfarça de homem para se vingar e matar a *Don Juan*, galã que lhe tirou a honra (CARO DE MALLÉN, Ana – *Valor, Agravio, y Muger*, p. 7). Note-se que esta comédia de Mallén é, muito provavelmente, inspirada pela obra de Tirso de Molina.

¹⁷⁷ SOUZA, Joanna Theodora – *El Gran...* p. 25.

¹⁷⁸ *Ibidem*.

¹⁷⁹ Esta era uma ideia comum do pensamento e literatura religiosa: “Só Deos sabe, & pode dar, & assegurar gostos solidos (...) allivio logra huma alma”. ALVARES, Padre Luis – *Amor sagrado*, p. 24.

¹⁸⁰ SOUZA, Joanna Theodora – *El Gran...* p. 27.

Belisa, como já referiu Torres Martín¹⁸¹. O amor e a dedicação da vida a Deus são apresentados como a única cura da dor do mundo, mas são também eles penosos pois, como diz Belisa, tal significa “*hasta que llegue la muerte / pasar la vida en suspiros*”¹⁸². Esta tópica do sofrimento é muito utilizada pelos textos amorosos religiosos, nomeadamente os escritos místicos. Teresa de Jesús recomendou às suas irmãs que vivessem “*com tormentos, sufriendo cada dia (...) com unas palabras heridoras (...)*”¹⁸³. No entanto, ao contrário das tópicas místicas, nesta comédia o sofrimento não é retratado como um sofrimento prazeroso, mas, sobretudo, um castigo à mulher pecadora, como refere Belisa: “*deve habitar quien há sido / escandaloza a los hombres*”¹⁸⁴. Deste modo, a criada de Belisa, Lisarda, recusa-se a aceitar o convite de Belisa de ingressar no convento, respondendo-lhe: “*Queda tú en el desierto*”¹⁸⁵. A mulher está assim condenada a sofrer, qualquer que seja a relação amorosa em que se insira.

d) O amor à mulher contra a amizade masculina

A amizade é um tema abordado nesta comédia, como anuncia o próprio título. Felicio, Lidoro, Lisauro e Pedro utilizam palavras de amizade entre eles, utilizando tópicos como a do amor-alma e do sacrifício de amor¹⁸⁶. No entanto, a sua amizade é fragilizada pelo amor pelas damas. Deste modo, ao longo da comédia, há um conflito entre o que se espera de um verdadeiro amigo e o furor irracional do amor à dama.

Lidoro, Felicio e Lisauro combinam duelos por amarem a mesma dama. A amizade transforma-se rapidamente numa rivalidade mortal, como refere Lisauro: “*lo que aora es amistad, será en el campo guerra, dando-os la muerte, quien oy os desea la vida*”¹⁸⁷. Esta atitude não correspondia à ideia da verdadeira amizade, como já vimos. O verdadeiro amigo, segundo Manuel de Faria e Sousa, “*no avia de ser opuesto del amigo en las pretensiones; porque entre los que son interamente amigos, no importa mas possession de los bienes en uno que en otros*”¹⁸⁸. Por isso, a verdadeira fineza de amizade

¹⁸¹ SOUSA, Joana Teodora de; TORRES MARTÍN, Verónica – *El gran prodigio de España*. p. 31-33.

¹⁸² SOUZA, Joanna Theodora – *El Gran...* p. 37.

¹⁸³ JESÚS, Teresa de – *Conceptos...*, p.76.

¹⁸⁴ SOUZA, Joanna Theodora – *El Gran...* p.

¹⁸⁵ *Ibidem*, p. 36.

¹⁸⁶ “*Pués os amo de manera / que por vos la vida diera*”; “*Frai Pedro, amigo del alma / (...) bien creereis de quanto os amo / si vuestra asistencia estimo*”. *Ibidem*, p. 31, 37.

¹⁸⁷ *Ibidem*, p. 27.

¹⁸⁸ SOSA, Manuel de Faria y – *Noches...*, p. 50.

nesta comédia vem de Lidoro. Lidoro decide deixar a sua pretensão de Belisa quando sabe que o seu amigo Lisauro está apaixonado por ela, pois “*esto és / la lealtad de un amigo*”¹⁸⁹. Uma ação muito honrosa, porque deixar a dama, para estes galãs apaixonados, não significava apenas abandonar uma paixão, mas sim deixar o “*gusto, honor, y vida*”¹⁹⁰. No final da comédia, é a Lidoro que é concedido o privilégio de assistir à coroação divina de Pedro. Assim, em sua casa “*ha merecido / ser el tezoro en que Dios / depozitar ha querido / el gran prodigio de España / (...) tambien que he sabido / conservar mas requintada / la lealtad de un amigo*”¹⁹¹. No final, o amor premiado, além do amor da ordem divina, é o amor da amizade.

5.3. Sórora Madalena da Glória – *Baile*

O baile escrito por Madalena Glória está incluído no segundo volume da novela *Brados do Desengano*¹⁹². Este volume retrata a história de Alexandre, um homem que é constantemente seduzido pelos enganos do mundo, não obstante os inúmeros avisos do desengano. O baile é inserido numa parte do enredo em que Alexandre se encontra a viver com pastores, depois de fugir dos seus insucessos como príncipe. Alexandre é convidado para a festas de uma aldeia vizinha, onde assiste à sua representação.

Dado que era comum nas obras barrocas a integração de poesias soltas e outros textos em grandes narrativas *a posteriori*, perguntamo-nos se este baile terá sido escrito de propósito para a novela ou se era um pequeno teatro escrito pela religiosa, a qual, depois, decidiu integrar na obra. Não encontrando outras existências deste baile, será difícil chegar a uma resposta concreta. No entanto, poderemos ter em atenção outros aspetos. Esta obra 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. É apenas utilizado na narrativa para ilustrar um divertimento dos pastores. Embora tenha uma mensagem clara contra os enganos, que poderia servir de aviso a Alexandre, não surte qualquer efeito no protagonista, nem faz avançar a ação. Por outro lado, o baile tem sentido por si só e não inclui nenhuma referência a personagens ou conceitos

¹⁸⁹ SOUZA, Joanna Theodora – *El Gran...* p. 12.

¹⁹⁰ *Ibidem*, p. 28.

¹⁹¹ *Ibidem*, p. 37.

¹⁹² Sobre esta obra ver SILVA, Maria Dulce Lousada Ribeiro da; GAMA, Leonarda Gil da – *Brados do desengano*; CRUZ, Dídida Lurdes; GAMA, Leonarda Gil – *A conquista do Reino dos Céus*, p.192-198.

específicos da história. Ademais, o uso das personagens de damas e galãs¹⁹³, no baile, contrastam com o plano e ambiente pastoril em que a novela se encontrava. Por todas estas razões, consideramos ser bem provável que o baile tenha sido escrito num outro contexto e, foi, depois, incluído nesta novela. Quem sabe se poderia ter sido produzido para uma festa no convento ou se seria apenas um divertimento no momento da escrita de Madalena da Glória. A análise que faremos será, então, apenas ao baile, tratando-a como uma entidade autónoma, embora não esquecendo ou ignorando a sua integração numa obra cuja principal mensagem é advertir para os enganos do mundo.

O baile tem como protagonistas o Amor e o *Apetito*, que vão pedindo esmola às damas e homens que passam. A primeira Dama recusa ceder aos falsos gemidos do Amor e do *Apetito*. Dado o insucesso, o Amor pede ao *Apetito* que se disfarce de recato para conquistar o *Hombre* que se aproxima. No entanto, o *Hombre* identifica a mentira pois o recato e o amor nunca se encontram juntos. O Amor pede então ao *Apetito* que se faça passar por temor. Contudo, a Dama que aparece recusa dar-lhes esmola pois sabe que o amor e o temor são incompatíveis. Por fim, o *Apetito* disfarça-se de *rendimiento*, o que também não engana o próximo *Hombre*, já que nem o amor nem o *rendimiento* são pobres ou modestos. Dado o insucesso, o Amor e o *Apetito* discutem e começam a lutar. O baile termina com os *Hombres* e Damas a dançar ao som das flechas do Amor, proclamando que o amor é “*engaño, mentira, y quimera*”¹⁹⁴.

a) Amor é engaño, mentira, y quimera

O Amor apresentado neste baile é o amor falso e enganoso. É o “*Amor al uso*”¹⁹⁵, ou seja, aquele que é egoísta, baseado no desejo e que se encontra muito longe quer dos motivos da perfeição dos amores de influência platónica, quer do conceito original do amor cortês. É um termo que surge no teatro que tenta representar ou hiperbolizar o amor real, *al uso*, praticados pelos galãs e damas na sociedade, longe das idealizações

¹⁹³ Assim são apresentadas na lista de personagens do *Baile*: Duas Damas, *Dos Galanes*. No entanto, no resto do texto esses dois *galanes* são referidos apenas como *Hombres*. No texto, aparece ainda uma vez a palavra galã, referindo-se ao amante de quem foge uma das damas.

¹⁹⁴ GAMA, Leonarda Gil da – *Brados do Desengano*, p. 98.

¹⁹⁵ *Ibidem*, p. 92.

literárias¹⁹⁶. Assim, a personagem do Amor apresenta-se como Deus, o “*Dios Cupido*”¹⁹⁷, mas é um Deus “*injusto*”¹⁹⁸, em quem não se deve confiar¹⁹⁹. Este amor é descrito como o amor cego, “*ciego de razon*”²⁰⁰, impulsivo e louco²⁰¹. É um amor que sempre causa sofrimento, dá falsas esperanças e nunca fica satisfeito²⁰². É um amor que é efêmero e mudável e que, no fim, causa a desordem e a confusão, “*que la riña / es el realce de Amor*”²⁰³. Por último, trata-se de um amor que precisa de ajuda do *Apetito*, ou seja, do desejo, para conseguir esmola e conquistar o homem. Por isso, diz: “*Que bolando el Apetito, / yo me quede en la prision*”²⁰⁴. Esta relação com o *Apetito* é mais uma prova da falsidade do Amor. Segundo o pensamento da época, o apetito tinha origem na alma sensitiva, aquela longe da razão, como já referimos²⁰⁵. Assim, vários homens da época argumentaram que o verdadeiro amor não poderia ser “*apetito, ni deseo*”²⁰⁶, pois “se o amor fosse desejo”, conseguindo o que buscava, “*nã seria mays amor*”²⁰⁷.

Através dos disfarces do *Apetito*, incapazes de enganar as damas e *hombres*, sabemos que este Amor não é conciliável com o recato, temor ou o *rendimiento*. Não é compatível com o recato, porque se é “*un Amor recatado / no será el Amor al uso*”²⁰⁸. Não é acompanhado do temor, porque isso impossibilita as típicas finezas desse amor, já que “*enflaquece el ardor*”²⁰⁹. Por fim, também não é compatível com o *rendimiento*, pois o Amor e o *rendimiento* juntos não são pobres nem “*chiquitito*”²¹⁰. Há, portanto, uma oposição clara ao amor a Deus, mesmo não sendo este amor referido diretamente no baile.

¹⁹⁶ O amor al uso foi descrito por Serés como o “(...) acomodo del amor al gusto, la reducción de las expectativas amorosas, la aceptación de las convenciones”. Os amantes al uso, eram, segundo Campbell “(...) inconstantes, engañan, fingen enamoramiento y tienen una actitud individualista”. Este conceito é a inspiração e tema da *comedia nueva* de Antonio de Solís, *El amor al uso*. CAMPBELL, Ysla – El amor al uso; SERÉS, Guillermo – *La transformación de los amantes*, p. 155; SOLÍS Y RIVADENEYRA, Antonio de – El amor al uso.

¹⁹⁷ GAMA, Leonarda Gil da – *Brados...*, p. 87.

¹⁹⁸ *Ibidem*, p. 92.

¹⁹⁹ O Deus Cupido era associado ao amor cego à dama, longe da razão, em oposição ao amor eterno do verdadeiro Deus, baseado no entendimento e na bondade. D’AFONSECA, António Pereira – *Poderes...*, p. 183; LOBO, Francisco Rodrigues – *Cortes...*, p. 87-88.

²⁰⁰ GAMA, Leonarda Gil da – *Brados...*, p. 88.

²⁰¹ *Ibidem*, p. 91, 97.

²⁰² *Ibidem*, p. 89, 92.

²⁰³ *Ibidem*, p. 97.

²⁰⁴ *Ibidem*, p. 94.

²⁰⁵ Um conceito da filosofia de Aristóteles, como já foi referido. ARISTÓTELES – *Acerca del alma*, III.

²⁰⁶ SOSA, Manuel de Faria y – *Noches...*, p. 271.

²⁰⁷ D’AFONSECA, António Pereira – *Poderes...*, p. 10.

²⁰⁸ GAMA, Leonarda Gil da – *Brados...*, p. 92.

²⁰⁹ *Ibidem*, p. 93.

²¹⁰ *Ibidem*, p. 95.

O recato, o temor e a o *rendimiento* eram características fundamentais para o amor a Deus, tópicos muito exaltados nos textos da época²¹¹.

O *Baile* termina com as damas e os *hombres* dançando e repetindo a frase “*Amor es engaño, mentira, y quimera*”. Esta é a principal mensagem do *Baile*, um tema comum das obras das religiosas e de Madalena da Glória – as falsidades dos amores terrenos. Percebemos, então, a sua integração na novela dos *Brados de Desengano*, que trata, precisamente, dos enganos do mundo.

b) O amor de damas e *hombres*

As personagens das damas e dos *hombres* têm atitudes distintas face ao amor. A primeira Dama aparece fugitiva “*de cierto Galán rendido / (...) que quiere vender engaños / à costa de los suspiros*”²¹². A Dama queixa-se das falsas esperanças e das falsas palavras dos galãs, pelas quais recusa ter compaixão ou “*piedad de escuchar / la ternura del gemido*”²¹³. Assim, esta dama recusa-se a ser a dama submissa do amor cortês, que tem de aceitar as finezas dos amantes. Quanto à segunda Dama, surge como uma antiga amante que decidiu esquecer o seu amor, já que lhe foi inconstante e infiel. Esse era o melhor remédio pois não faria sentido: “*labrar una ingratitude / con las armas de un favor*”²¹⁴. O primeiro *Hombre* surge apaixonado, sofrendo pelo inevitável amor, por muito que tente “*deshazer los humos*” ou mudar as “*llamas*” do “*incendio*” do amor²¹⁵. O *Hombre* sabe, no entanto, ao contrário do Amor, que é importante “*a tan reverente culto*”, manter o silêncio e a submissão. É um amante ideal do amor cortês, tal como descrito por André Capelão²¹⁶. O *Hombre* procura “*compassiones*”²¹⁷ para acalmar o seu sofrimento, mas o Amor e o *Apetito* são incapazes de lhas dar. Este Amor é, portanto, um engano, porque não acalma o sofrimento dos amantes²¹⁸. Por fim, o último *Hombre* é também um

²¹¹ A título de exemplo, citamos Teresa de Jesús: “*el que podemos tener hijas, y nos dio su Magestad es, amor y temor*”, “*el alma enamorada (...) há dexado todos los del mundo por su amor, y está del todo puesta, y arrojada en sus manos*”. JESÚS, Teresa de – *Conceptos...*, p. 9; *Idem* – *Los libros...* (1616), p. 536.

²¹² GAMA, Leonarda Gil da – *Brados...*, p. 88.

²¹³ *Ibidem*, p. 89.

²¹⁴ *Ibidem*, p. 93.

²¹⁵ Como já referimos na análise das comédias de Ângela de Azevedo, o amor era considerado como algo que “*facilmente se emprega, e com grande difficultade se perde*”. LOBO, Francisco Rodrigues – *Cortes...*, p. 88.

²¹⁶ “*Crece también el amor si, tras haberse divulgado, se mantiene, pues el amor que se divulga no suele durar, sino que, una vez hecho público, tiende a desaparecer*”. CAPELLÁN, Andrés – *Libro del...*, p. 186.

²¹⁷ GAMA, Leonarda Gil da – *Brados...*, p. 91.

²¹⁸ Conceito associado ao amor de Deus e à tópica do sofrimento prazeroso. Acreditava-se, assim, que o verdadeiro amor tanto “*nos enferma*” como “*nos sara*”. BRANDÃO, Hilarião – *Voz do Amado*, fl. 200vr.

homem apaixonado, que mantém silêncio e sem esperanças no seu amor, pois seria faltar ao respeito “*se permite à la voz*” e ofenderia “*la fé, / si deseara el favor*”²¹⁹. No entanto, o seu sentimento continua sempre “*firme*”²²⁰. O seu amor aproxima-se, assim, das ideias do verdadeiro amor e do amor a Deus, desinteressado e constante, diferente da personagem do Amor deste baile.

De facto, estas quatro personagens servem para estabelecer um contraste com as atitudes mentirosas do Amor, sendo mais modelares nas suas relações amorosas. Há, também, uma diferença entre as damas e os *hombres*. Assim, uma dama deveria fugir às inconstantes palavras e aos falsos suspiros dos homens e, caso caísse nas suas palavras, tentar esquecê-las, pois os homens sempre seriam ingratos. Nenhuma das damas utiliza palavras de amor e se mostra apaixonada durante a peça. Já os *hombres* mostram-se, sim, apaixonados, mas demonstram um amor respeitoso, humilde, baseado no silêncio, não disruptor da ordem. Deste modo, as palavras de amor, cortês ou religioso, são reservados para os *Hombres*.

c) Como evitar o Amor

Apesar de ser um teatro breve, este baile está repleto de advertências e conselhos para evitar os enganos do amor. Em primeiro lugar, é importante fugir deste amor enganoso e assim o expressam a primeira Dama e o primeiro *Hombre*. Se não for possível, a segunda Dama relembra, também, que “*Quien de Amor quiere triunfar/ olvide (...) de su arpon*”²²¹, sobretudo quando este é ingrato. O segundo *Hombre* diz também que “*el engaño al lynce / jamás cego*”²²². Assim, aquele que permanecesse atento aos enganos do amor, não poderia ser atingido por eles. Além destes avisos diretos, noutras falas é possível identificar maneiras de derrotar o amor. Primeiro, era importante não alimentar o desejo e o amor, assim “*de hambre*”, cairia “*de enflaquecido*”²²³. Uma pessoa que priorizasse a razão e entendimento sobre o apetite sensitivo não seria afetada pelo falso amor. É por isso que o Amor acaba por pedir ao Apetito que não o deixasse já que “*dudo*,

²¹⁹ GAMA, Leonarda Gil da – *Brados...*, p. 95.

²²⁰ *Ibidem*.

²²¹ *Ibidem*, p. 92.

²²² *Ibidem*, p. 96.

²²³ *Ibidem*, p. 88.

/ que Amor halle las piedades, / quando las pierde el discuido”²²⁴. Assim, no final do *Baile*, o Amor sem o *Apetito* “a ser tedio se passô”²²⁵.

5.4. Maria do Céu

O conjunto da obra teatral de Maria do Céu retrata a história da união da humanidade com Deus, de duas maneiras distintas. Na comédia breve *Clavel y Rosa* e nos autos a Santo Aleixo esta união é representada como um prémio à fineza do homem. À imagem dos escritos místicos, como de Teresa de Jesús, só tem o privilégio da sua união aqueles que fizessem “*grandes mercedes, (...) que han mucho trabajado en su servicio, y desseando su amor*”²²⁶. Por outro lado, nos autos do *Triunfo do Rosario*, a humanidade é sobretudo retratada através da figura da alma perdida e pecadora, que é salva pela misericórdia e amor de Deus²²⁷.

Este conjunto teatral apresenta todas as características da narrativa e alegoria barroca, como definido por Anabela Galhardo Couto e Sara Augusto. As personagens são “modelares”, os protagonistas “idealizados, simplificados” e o amor têm um “fundo cortês e do platonismo”²²⁸. A “tarefa essencial é o ensinamento, facilitado através de processos que o tornam agradável (...) possibilitando o mais fácil ensinamento das verdades morais”²²⁹.

5.4.1. Clavel y Rosa

Clavel y Rosa é uma comédia alegórica que trata do casamento entre Rosa (Maria) e *Clavel* (José)²³⁰. O pai de Rosa (Deus) decide que está na altura de a sua filha casar.

²²⁴ *Ibidem*, p. 92.

²²⁵ *Ibidem*, p. 96.

²²⁶ JESÚS, Teresa de – *Conceptos...*, p. 105.

²²⁷ Esta conceção também era comum nos escritos teológicos da época: “vós a buscar-me, & eu a fugir-vos; vós a fazer-me favores, & eu a fazer-vos offensas, vós a dizer-me, espera, espera alma perdida; & eu dizendo, logo, logo”. CRUZ, D. Fernando Da – *Despertador do Amor Divino*, p. 169. É importante referir que esta obra, *Despertador do Amor Divino*, que vamos citando ao longo da análise, foi, muito possivelmente, uma leitura de Maria do Céu. Isto porque o *Despertador do amor divino* foi dado à imprensa pela Madre Helena da Cruz, amiga de Maria do Céu, de quem a nossa religiosa escreveu a vida. A obra, escrita para a irmandade do Mosteiro da Esperança, é composta por uma série de ensinamentos e orações especificamente escritos para religiosas.

²²⁸ COUTO, Anabela Galhardo - *Uma arte de amar*, p. 98, 107.

²²⁹ AUGUSTO, Sara – *A alegoria na ficção romanesca*, p. 20-23

²³⁰ A temática e a alegoria das flores são características da sua obra. Maria do Céu ter-se-á inspirado no *Flos sanctorum*, obra bastante popular entre as religiosas. Nas obras de Maria do Céu, a Rosa pode tanto ser símbolo do sofrimento necessário para alcançar a graça Deus como símbolo de Maria e do amor divino,

Vários candidatos são apresentados: *Lirio*, Narciso, *Bien-me-quier* e *Clavel*. As flores têm de provar porque são dignos de casar com Rosa e ao longo da comédia demonstram as suas qualidades. No final, o prémio do casamento vai para *Clavel*, que se mostra o mais humilde e devoto à Rosa. São ainda personagens outras flores, como a *Azucena*, *Jasmín* e o *Girasol*, as quais servem como intermediários da mensagem de Deus.

Nesta comédia breve, são confrontados vários modelos de amor, de maneira a elevar o verdadeiro amor a Deus. Abordaremos também a diferença do amor entre a Rosa e as flores galãs, o tema do casamento e a salvação por Maria.

a) Os vários modelos de amor e o verdadeiro amor

Nesta comédia confrontam-se várias visões sobre o amor, representadas pelas flores galãs que disputam a mão da Rosa. Os diferentes tipos de amores são debatidos pelos candidatos em duas *disputationes*.

O *Lirio*, uma alegoria à grandeza dos príncipes, defende que a maior prova de amor é que se “*haga por amor esclavo, / quando ha nascido Señor*”²³¹. Deste modo, *Lirio* utiliza a tópica do amor associado à prisão e à escravidão para demonstrar como é de louvar a sua submissão ao amor, já que não é algo comum a um príncipe. As palavras de *Lirio* são criticadas pelo exemplar *Clavel*. Esta flor defende que abandonar o império e poder por Rosa não deveria ser considerado um sacrifício, pois “*no se humilla un Rey / quando se ha rendido aun Dios*”²³².

Narciso, alegoria da beleza e a vanidade, defende que seria o melhor par para Rosa porque era o mais belo: “*como en mi so ve / hermosura (...) espero / ser preferido, porque / (...) ama cada uno / su semejante*”²³³. A maior prova de amor para Narciso era deixar de se amar a si próprio para amar outro²³⁴. *Clavel* também critica Narciso, afirmando que

em que a rosa branca representa a pureza e a vermelha a paixão de Cristo. Já o Cravo, que noutras obras barrocas é associado ao amor puro, em Maria do Céu é associado às características dos galãs. O Amor-perfeito é o amor de Deus, o Bem-me-quer e Narciso são geralmente alegorias dos amores humanos, falsos e egoístas. HATHERLY, Ana – As misteriosas portas da ilusão.

²³¹ CEO, Maria do – *Enganos do Bosque, Dezenganos do Rio* (1736), p. 282.

²³² *Ibidem*, p. 283.

²³³ A conceção que o amor surgia entre semelhantes foi desenvolvida por Platão e Aristóteles e continuava presente nos tratados da época: “a amizade perfeita existe entre os homens de bem e os que são semelhantes (...)” (ARISTÓTELES - *Ética a Nicómaco*, 1156b); “como diz Platão, (...) que o que ama tem em sua alma esculpida a semelhança da couza amada” (D’AFONSECA, António Pereira – *Poderes...*, p. 29); “aquella regla, de que todas las cosas buscan su semejante” (SOSA, Manuel de Faria y – *Noches...*, p. 272).

²³⁴ Diz Narciso: “*Del amor la mayor prueba / (...) es que uno (...) / se dexa de amar a si*”. CEO, Maria do – *Enganos...* (1736), p. 282.

quando se ama alguém, só se pode amar uma pessoa: “*el amor hade ser uno / y ya consigo eran dós*”²³⁵. Assim, é escusado apresentá-lo como algo excecional ou como prova de grande amor. Também Mosqueta critica os argumentos de Narciso, dizendo o seguinte: “*Este por mirarse a si / al Cielo nó mira*”²³⁶.

Bien-me-quier representa aquele que ama só por amar. Esta personagem serve como crítica aos amantes típicos do amor cortês, aqueles que amam mais o conceito do amor do que propriamente a amada. Assim, a maior fineza do amor é “*hacer el sacrificio / aventurar el sabor*”²³⁷, sofrer, ser amante. Logo, ao contrário de Narciso e de *Clavel*, acredita que o que ama também tem amor próprio, já que o que busca “*lo que quiere para si*”²³⁸. O amor e a vida são descritos como chamas ardentes e a amada como o “*premio*”²³⁹ da fineza e como aventuras do amante. *Clavel* critica, também, *Bien-me-quier*, especialmente quando este considera a amada uma recompensa para as suas finezas. Defende *Clavel* que: “*Quien quiere para alcanzar / haze el amor interés / (...) que es querer, mas no es amar*”²⁴⁰. Todos estes amantes são, na verdade, egoístas e, por isso, o seu amor não é verdadeiro.

Em oposição a estes três pretendentes, surge o humilde *Clavel*. A humildade era uma característica muito importante na relação com Deus, tópica presente em várias passagens da Bíblia²⁴¹. Assim, o verdadeiro cristão “não confia em si, nem em suas obras por boas que pareçam, sabendo q[eu] tudo vay cheo de muitas imperfeições, & sempre se tem por servo sã proveito”²⁴². Este excerto de uma obra do início do século XVII poderia muito bem descrever a personagem do *Clavel* desta comédia. Assim, *Clavel* não se apresenta quando Rosa anuncia que quer ouvir os seus pretendentes, por considerar demasiado ousado dirigir-se a tamanha divindade sem ela o pedir diretamente. *Clavel* não

²³⁵ *Ibidem*, p. 285. O verdadeiro amante só poderia satisfazer o seu amor nesse “hum” e nada “lhe dá gosto, que nam seja por via desse hum; a hũa só couza ama, a hũa só cuoza quer, (...) em hũa só se satisfaz”. D’AFONSECA, António Pereira – *Poderes...*, p. 54.

²³⁶ CEO, Maria do – *Enganos...* (1736), p. 266. O amor próprio era incompatível com o amor divino, já que este último requeria a humildade e a submissão. Por isso, Dom Hilarião designou o amor próprio como o “inimigo da nossa alma”. BRANDÃO, Hilarião – *Voz do Amado*, fl. l31v.

²³⁷ CEO, Maria do – *Enganos...* (1736), p. 265.

²³⁸ *Ibidem*, p. 283. Mais um eco da filosofia aristotélica: “Na verdade querem para os seus amigos o bem que querem para si próprios”. ARISTÓTELES – *Ética...*, 1156b.

²³⁹ CEO, Maria do – *Enganos...* (1736), p. 283.

²⁴⁰ *Ibidem*, p. 284.

²⁴¹ Por exemplo: “Sejam todos humildes uns para com os outros, porque “Deus se opõe aos orgulhosos, mas concede graça aos humildes” (1 Pedro 5:5); “nada (fazeis) por espírito de partido ou por vanglória, mas cada um por humildade, considere os outros superiores a si” (Filipenses 2:3). *Bíblia Sagrada: Novo Testamento*.

²⁴² CARVALHO, Iacome – *Peróla preciosa*, fl. 36v.

nomeia os seus méritos e valores, porque nada se compara com os de Rosa. *Clavel* não ama Rosa por esperar ser o escolhido, mas simplesmente por a amar²⁴³. *Clavel* contrasta com os outros pretendentes e não espera o prémio do seu amor: “*sea yo quien el favor espere / y no (...) / sea el favor que me espere a mi*”²⁴⁴. É um amor desinteressado, longe do amor falso e egoísta das outras flores. Ademais, *Clavel* considera que a confiança das outras flores era uma falta de respeito a Rosa²⁴⁵. O falso amor é considerado, assim, um desrespeito e uma desonra para a amada. Por tudo isto, e utilizando as palavras de Rosa, “*En todo el Clavel se mira / a los de más superior*”²⁴⁶.

Outra tópica presente nesta comédia são os ciúmes. *Clavel* considera inicialmente que nunca sentiria ciúmes por Rosa, pois seria indigno para tamanha divindade. Os ciúmes são algo que desonra a amada divina, um sentimento tão vil e humano que mancha a pureza da Rosa. Quando partilha os seus sentimentos com *Girasol*, este usa a tópica do amor como fogo para demonstrar quão ignorante é *Clavel*: como pode haver “*incendio sin llama*”²⁴⁷. Influenciado pelas palavras de *Girasol*, *Clavel* muda de ideias e argumentará, frente a Rosa, que a melhor prova de amor são precisamente os ciúmes. Estes ciúmes não são, no entanto, os “*villanos, / hijos de affecto traidor*”²⁴⁸, aqueles sentidos pelos homens nos seus amores terrenos, que mancham a pureza da amada. Os ciúmes são prova de amor porque são sofrimento, um sofrimento que não desrespeita a amada. Assim, “*sin llegar al respeto / se atreven solo al dolor*”²⁴⁹. Um amante poderia mostrar finezas, dádivas, carinhos, mas só os ciúmes traziam a dor e “*sin tormento / ninguno prueba el amor*”²⁵⁰. Com esta argumentação, *Clavel* vence o debate sobre qual era a maior prova de amor.

²⁴³ “*Estoy constante, / por ambiciozo nó, mas por amante*”. CEO, Maria do – *Enganos...* (1736), p. 262.

²⁴⁴ *Ibidem*.

²⁴⁵ “*Y siendo [atrevido] / Yo de mi proprio homicida / cortaria por mi vida / antes que por su respecto*”. *Ibidem*, p. 301-302.

²⁴⁶ *Ibidem*, p. 268.

²⁴⁷ *Ibidem*, p. 272. Assim, tal como vimos na análise de *Muerto disimulado*, os ciúmes são considerados um sinal e prova de amor.

²⁴⁸ *Ibidem*, p. 285.

²⁴⁹ *Ibidem*.

²⁵⁰ *Ibidem*, p. 286. Como já referimos, a tópica do sofrimento estava muito presente nos textos místicos, que consideravam, tal como neste auto, a dor necessária na relação amorosa com Deus. A título de exemplo, citamos um excerto da adaptação para português da *Pia Desideria* de Herman Hugo: “*pregueis meu corpo, & juntamente, meu Espirito com os duros cravos do vosso temor, para que nunca mais vos largue eternamente*”. VELOZO, Joseph Pereira – *Desejos piedosos...*, p. 46. Esta obra foi possivelmente uma leitura de Maria do Céu. Isto porque, como já mencionamos, a sua companheira Madalena da Glória ter-se-á inspirado na estrutura emblemática desta obra para a construção de *Reyno da Babilonia*.

Sabendo o papel que o teatro conventual tinha na educação religiosa e as funções de Sórora Maria do Céu como mestre de noviças, não poderemos interpretar esta comédia sem entender o seu papel didático. De uma forma lúdica, a autora consegue, assim, argumentar a favor do verdadeiro amor, contrastando-o com os falsos amores. Através das personagens do *Lirio*, 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. Aquele que se demonstrasse, como *Clavel*, o mais humilde e que menos esperasse do seu amor seria o mais recompensado. É com essa mensagem que termina a comédia, lembrando que o vencedor é “*Aquel que piensa ser menos / cuando entre todos es más*”²⁵¹.

b) A indiferença feminina e a veneração masculina

Nesta comédia, a figura divina envolvida na história de amor é feminina. Vimos no capítulo 2 como várias narrativas sobre a união da humanidade com Deus utilizavam, sobretudo, as personagens da Alma e de Deus. As histórias de amor com a divindade feminina eram pouco comuns. A escolha nesta comédia dessa opção deve-se, naturalmente, ao tema da peça e funciona como uma exaltação da figura da Virgem²⁵².

O casamento com a divindade feminina é disputado por vários pretendentes que têm de provar que merecem essa união divina. O escolhido seria, portanto, “*mil vezes dicho*”²⁵³ e causaria “*embidia de los Cielos*”²⁵⁴. Rosa é descrita como a flor mais perfeita, “*toda pura, toda hermosa*”²⁵⁵ e os olhares masculinos não poderiam “*offender / mi pureza*”²⁵⁶. Está presente, mais uma vez, a ideia de que os olhares e pretensões

²⁵¹ CEO, Maria do – *Enganos...* (1736), p. 309. Esta mensagem também está presente no *Tratado del Camino de la Perfección* de Teresa de Jesus: “*sino q[eu] la q[eu] apareciere que es tenida entre todas en menos, se tenga por mas bienaventurada*”. JESÚS, Teresa de – *Los libros...* (1616), p. 422.

²⁵² Nesta comédia, é mencionado também que o amor perfeito de Deus nasce de Rosa/Maria e é atribuído a esta figura um papel na salvação da humanidade, quando se refere que “*pudo una flor aqui / a una serpiente vencer*”. CEO, Maria do – *Enganos...* (1736), p. 253. O contributo de Maria para a redenção dos homens, aludido brevemente nesta comédia, será tema fundamental nos autos do Triunfo do Rosário, como veremos em seguida.

²⁵³ *Ibidem*, p. 250.

²⁵⁴ *Ibidem*, p. 295.

²⁵⁵ *Ibidem*, p. 250.

²⁵⁶ *Ibidem*, p. 253.

masculinas poderiam desonrar a mulher, mesmo que estas não retribuíssem. A Rosa é venerada pelos seus pretendentes, que usam a mesma linguagem que um galã enamorado por uma dama, com recurso as tópicas, como vimos, do fogo, da prisão, da morte, etc.

Por outro lado, Rosa mostra-se, em geral, indiferente aos afetos e ao bem-estar dos pretendentes²⁵⁷. Rosa está “*livre de passion*”²⁵⁸, pois esses são sentimentos humanos e ela é uma divindade. Assim, a preferência que demonstrará por *Clavel* não advém de qualquer paixão, mas sim do seu entendimento²⁵⁹. Só no final do terceiro ato, Rosa utiliza alguma linguagem de amor, referindo-se a *Clavel*: “*que lugar en mi pecho, / va labrando su humildad*”²⁶⁰.

c) O casamento como restrição da liberdade da mulher

A decisão de casamento de Rosa não vem dela própria, mas sim da vontade do seu pai. Rosa não tem outra opção que não obedecer, embora não lhe agrade a ideia, “*porque al genio suena mal, / lo que a la obediencia bien*”²⁶¹. Tal significa que até a própria mulher divina está sujeita aos casamentos arranjados e à obediência. Não se permite queixar-se, pois esta é “*la ley*”²⁶². O casamento faz parte da vida da mulher e, por isso, Rosa não o espera, pois ela sempre tinha vivido “*como deidad, / sin prezunción de muger*”²⁶³. Por ser tão pura, Rosa queria seguir a sua vida no estado mais perfeito, o “*adorno del Templo*”²⁶⁴. Contudo, embora casasse, é lembrado durante a comédia que Rosa continua “*pura*”²⁶⁵ e “*izenta*”²⁶⁶, numa alegoria da imaculada conceição de Maria²⁶⁷. Assim, embora, nesta comédia, o casamento não seja considerado um estado tão perfeito como a religião, a Rosa está livre da vida de pecado que poderia advir do matrimónio.

Por fim, apesar de os pretendentes terem provado as suas finezas a Rosa, a decisão do noivo é, em última instância, do seu pai. E se se critica, na comédia, aquele amor que

²⁵⁷ Inclusive, quando Rosa começa a antever alguma preocupação por *Clavel*, ela própria afirma: “*Que tendrá el Clavel[?] / (...) tenga lo que tubiere / (...) esso no me importa a mí*”. *Ibidem*, p. 278.

²⁵⁸ *Ibidem*, p. 281.

²⁵⁹ Rosa fará a sua escolha não por “*su inclinacion, / (...) lo hará su entendimiento*”. *Ibidem*, p. 271.

²⁶⁰ *Ibidem*, p. 301.

²⁶¹ *Ibidem*, p. 250.

²⁶² *Ibidem*.

²⁶³ *Ibidem*, p. 255.

²⁶⁴ *Ibidem*, p. 250.

²⁶⁵ *Ibidem*.

²⁶⁶ *Ibidem*, p. 251.

²⁶⁷ “*en ellas conservaré / la pureza (...) / y al Hymineo la visto / sin que la disputa com el*”. *Ibidem*, p. 256.

busca prêmio, no final a união entre *Clavel* e Rosa não deixa de tomar contornos semelhantes. O casamento de Rosa é, no fundo, um prêmio que Deus dá ao melhor amante, e não a união escolhida pelos dois amantes.

5.4.2. Triunfo do Rosario (*La flor de las finezas, Rosal de Maria, Perla y Rosa, Las Rosas con Espigas, Tres Redenciones del Hombre*)

Triunfo de Rosario é um conjunto de cinco autos dedicados à Virgem Maria e de exaltação do Rosário. Através da alegoria, os vários autos representam a história e redenção da humanidade perdida que é salva através do amor do Rosário de Maria.

Em *La flor de las finezas* (FF) a humanidade é representada pelas personagens do *Hombre*, *Príncipe* e *Plebeo*. Esquecidos do amor e palavra de Deus, o seu julgamento acerca-se. O *Rey* (Deus), apoiado pela sua filha *Severa*, pretende punir o homem pelos seus pecados, mas a sua filha *Clemencia* (Maria) pede uma oportunidade à humanidade. *Luzbelo* (Diabo) procura o *Hombre* para o condenar ao inferno, enquanto *Clemencia* desce à terra para encontrar as rosas divinas que tinha plantado, sinal do seu amor, ajudada pelo *Pastor*, alegoria para São Domingos²⁶⁸. Perante a visão das rosas, o *Hombre* admite as suas culpas e rende-se ao amor divino. O *Rey* perdoa o *Hombre* por ter as provas do amor de Maria e *Luzbelo* é derrotado pelo poder das rosas.

Rosal de Maria (RM) divide-se em três momentos, símbolo dos três mistérios do Rosário: gozosos, dolorosos e gloriosos. Utilizando o recurso *a lo divino*, Maria do Céu utiliza a história da mitologia greco-romana de Adónis e Vénus para representar o amor presente na morte de Jesus. *Adonis* (Jesus) está disposto a morrer por *Almana* que, neste auto, toma o lugar de Vénus. Marte mata a *Adonis*, mas este ressuscita e une-se com *Almana*. No entanto, o enredo não termina com a paixão de Cristo. A humanidade continua pecadora, representada pelos comportamentos de *Fido* e *Damián*, o que enfurece o *Gran Mayoral* (Deus). É *Domingo* que intervém e convence-os a oferecer as rosas divinas à *Gracia* (Maria) para que esta possa interceder por eles junto do *Gran Mayoral*. Desse modo, a humanidade alcança a sua redenção.

²⁶⁸ É a São Domingos que se atribui a instauração do culto do Rosário, o que explica o seu protagonismo em todos estes autos. Ver HATHERLY, Ana – *Triunfo do Rosário*, p. 27-28.

Perla y Rosa (PR) conta a história da redenção da humanidade através da parábola do Bom Pastor²⁶⁹. Jesus é representado pela personagem do *Buen Pastor*, que cuida e ama todas as suas ovelhas. Uma delas é Perdida que, vivendo sempre sobre a alçada do *Buen Pastor*, quer conhecer o Universo. Seduzida por este, pelo *Engaño* e pelo *Chiste*, Perdida decide deixar o seu curral e viver no *Universo*. Perdida pondera voltar ao mundo do *Buen Pastor* quando presencia o poder da sua cruz, mas é novamente seduzida. A redenção de Perdida só acontece quando o *Pastor* (S. Domingos) leva-a à presença das rosas divinas de *Preciosa* (Maria). Perdida volta ao seu esposo *Buen Pastor*, que ainda salva, através das rosas, as duas damas do *Universo*, filhas da Babilónia.

Las Rosas con Espigas (RE) começa com a decisão do *Rey* (Deus) de se casar com Flor, alegoria da alma. Dá-lhe três moedas para comprar as suas vestes matrimoniais, que representam as três potências da alma: memória, entendimento e vontade. Na sua busca pelas vestes, Flor encontra três mercadores: o Mundo, a *Locura* e o Amor. Seduzida pelas suas palavras, Flor troca a memória pelas cadeias do Mundo, o entendimento pelos adornos da *Locura* e a vontade pelo arco do Amor. As suas decisões enfurecem o *Rey*. Flor foge, procurando alguém que lhe ajude. Face à inutilidade do Mundo, *Locura* e Amor, surge Gomindo (São Domingos), o qual invoca *Deya* (Maria e a Graça divina). *Deya* fabrica umas vestes através das suas rosas que repõem também as potências da alma. Flor está então pronta para casar com o *Rey*.

Tres Rendenciones del Hombre (TRH) é um auto com três partes, protagonizado pelo *Hombre*, que está dividido entre duas damas, a *Gracia* e a Culpa. Em cada parte, são adaptados a *lo divino* três mitos gregos que se associam às histórias bíblicas. Assim, tal como as sereias da história de Ulisses, a Culpa seduz o *Hombre*, que quase se afoga no seu mar²⁷⁰. É salvo pela *Gracia*, sendo essa a sua primeira redenção, à imagem da história de Noé. No entanto, o homem torna a cair na sedução da Culpa, ficando doente por ela. Todas as curas que a Culpa lhe oferece transformam-se em terra, tal como tudo o que o

²⁶⁹ Este é um auto de temática bucólica. Aproxima-se assim ao auto *El divino Narciso* de Juana Inés de la Cruz, em que a personagem de Narciso é o Bom Pastor que salva a “*ovejuela perdida*”. CRUZ, Juana Inés de la – *El Divino Narciso*, vv. 313. As narrativas bucólicas desenvolvem-se num universo pastoril, protagonizados geralmente por pastores, e caracterizam-se pelo seu idealismo e pela importância da temática amorosa. O tema bucólico facilita uma narrativa a *lo divino*, sobretudo através da parábola bíblica do Bom Pastor. Ver RAMON, Micaela – *A novela alegórica em português*, p. 239-243; *Bíblia Sagrada: Novo Testamento*, Mateus 18:10-14, Lucas 15:1-7, João 10.

²⁷⁰ O conceito do mar da culpa fazia parte do imaginário cristão da época. Ver CHAGAS, Fr. António – *Lagrimas, faiscas do Amor Divino*, p. 34; VELOZO, Joseph Pereira – *Desejos piedosos...*, p. 54-55. Contudo, é importante notar que enquanto em *Desejos piedosos* a humanidade é salva da culpa por Jesus, neste auto quem salva o *Hombre* é a personagem da *Gracia*.

rei Midas tocava se transformava em ouro. *Gracia* vem novamente em seu auxílio e cura o homem através das espigas e do pão, símbolos da paixão de Cristo. A última redenção é contada através da história do labirinto de Creta *a lo divino*. Assim, o *Hombre* assume o papel de Teseu que se perde no labirinto habitado pelo Minotauro, que, neste auto, é a Culpa. Apesar dos avisos da Rosa (Maria) para não entrar no labirinto, o homem teima em seguir a beleza da Culpa. Rosa dá-lhe então um fio de rosas para conseguir escapar ao labirinto. Através das rosas, o *Hombre* não se perde no mundo da Culpa e supera as suas seduções.

A principal temática destes autos é a redenção através do amor de Maria. Ademais, o casamento com a figura divina é representado como o pináculo do amor divino e o prémio da redenção do homem, à imagem das ideias místicas. Trataremos estes aspetos e, também, a oposição entre o verdadeiro e o falso amor, o amor das figuras divinas e das figuras humanas, e de como estes diferem de acordo com o género da personagem.

a) Maria como a representante do amor de Deus

Maria, através das várias personagens alegóricas, é apresentada como a vertente do amor divino. Em quase todos os autos Maria é a figura que, através do seu amor, consegue amenizar a ira de Deus. Assim, explicita *Domingo* em *RM*: “*a Gracia soberana, / (...) en viendola sus ojos, / por más que de justicia esten armados, / han de bolver las iras en agradados*”²⁷¹. Maria, mais do que qualquer outra figura divina, é representada como a grande amante da Humanidade, mostrando-lhe toda a sua graça e piedade. A sua prova de amor está presente através do Rosário, lembrança e prova de todo o amor de Deus²⁷².

Em todos os autos, a derradeira salvação da personagem humana é apenas conseguida através do Rosário. Quando a humanidade se vê enfrentada pelas Rosas, relembra o amor de Maria e de Jesus, e, em seguida, entrega-se finalmente a Deus²⁷³. Assim, o amor de Maria, através do Rosário, é representado como a próxima e derradeira salvação da humanidade. Deus, pela sua graça, fez-se homem para salvar a humanidade,

²⁷¹ CEO, Maria do – *Triunfo do Rosario*, p. 113.

²⁷² Como se menciona em *RM*: “*de Emmanuel las finezas retratadas / laminas son, donde su amor se muestra*”. *Ibidem*, p. 112.

²⁷³ Por exemplo, em *FF*, o *Rey* só perdoa o *Hombre* quando este lhe oferece as rosas do Rosário. Em *RE*, são as vestes feitas das rosas de *Deya* que salvam a *Flor* da ira de Deus e do Mundo, *Engaño* e Amor. Por fim, em *TRE*, a *Gracia* salva o *Hombre* duas vezes, episódios metafóricos da arca de Noé e da ressurreição de Jesus, mas o *Hombre* volta sempre à Culpa. Só com ajuda da Rosa (Maria), o *Hombre* consegue vencer por completo as tentações da Culpa.

mas esta, caída novamente em pecado, precisa de ser socorrida novamente. Será através da contemplação do Rosário, sinal do amor de Maria e lembrança do amor de Deus, que o homem poderá encontrar a sua derradeira salvação.

b) O amor cortês a lo divino

A história da redenção da humanidade é, em quase todos os autos, contada através da história de amor entre a divindade e a humanidade. No entanto, a linguagem e as tópicos amorosas utilizadas pela divindade e pelas personagens humanas diferem entre autos. Dividimo-los em dois grupos, atendendo nessas diferenças. O primeiro grupo é composto por autos 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 com las Espigas*) e o segundo grupo o reverso (*La flor de las finezas e Tres redenciones del Hombre*).

No primeiro grupo, o par de amantes (Alma e Deus) adotam características das personagens da literatura amorosa profana, ou seja, do galã e da dama. A linguagem e as tópicos de amor são cortesões e petrarquistas, à imagem da que encontramos nas comédias de Ângela de Azevedo e de Joana Teodora de Sousa²⁷⁴. A *Almana (RM)*, *Perdida (PR)* e a *Flor (TRH)* são as *hermosuras* fatais que encantam Deus. Assim se dirige o *Rey* a *Flor*, em *RE*: “*Hermosa flor (...) / lo dulce de la belleza?*”²⁷⁵ e, em *PR*, é a *Perdida* a “*más hermosa*”²⁷⁶ de todas as serranas do *Buen Pastor*. A figura divina trata a sua amada como a “*luz de mis ojos*”²⁷⁷, a “*estrella brillante*”²⁷⁸, sente o “*ardor*”²⁷⁹ e o “*deseo*”²⁸⁰ do amor, estando completamente “*enamorado / de la que Esposa desea / vive*”²⁸¹. A divindade masculina sofre pelo amor à Humanidade e suplica pelo seu amor: “*Buélvete a mi*,

²⁷⁴ Assim, em *RM*, a *Almana* fala do amor de *Adonis* como uma prisão: “*segura estoy / que atas la libertad*” (*Ibidem*, p. 80); em *RE*, *Flor* descreve o *Rey* como “*el corazón de mi pecho*” (p. 229); e em *PR*, *Perdida* descreve o *Buen Pastor* como seu dueño de: “*trato afable, soberanas / virtudes (...) no te puedo negar que es tan hermoso*” (p. 127-128).

²⁷⁵ *Ibidem*, p. 183.

²⁷⁶ *Ibidem*, p. 137.

²⁷⁷ *Ibidem*, p. 189.

²⁷⁸ *Ibidem*, p. 186.

²⁷⁹ *Ibidem*, p. 210.

²⁸⁰ *Ibidem*, p. 104.

²⁸¹ *Ibidem*, p. 58.

Pastora / que te llama mi voz / (...) quiere mi affecto oy”²⁸². À semelhança de um galã da comédia e do amor cortês, Deus sofre pelo amor à sua dama.

Tal como numa boa história de galãs e damas, também as personagens humanas são disputadas por vários galãs. O galã exemplar é a figura divina, e o galã sedutor é Marte, o Universo e o Amor (em *RM*, *PR* e *RE* respetivamente). Este cenário provoca ciúmes na figura divina, deixando o amor tomar conta de si. Há, assim, uma humanização do amor de Deus e dessa forma o expressa Adonis em *RM*: “*con zelos seré hombre / si con amor soy Dios*”²⁸³.

O uso do conceito da alma, um vocábulo feminino, para contar a história de amor entre a humanidade e Deus é, como vimos, bem comum. 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 Paulo²⁸⁴. Esta associação está presente em vários textos da época, como os *Pie Desideria* de Herman Hugo, tratados como o *Voz do Amado* de Dom Hilarão, e em autos sacramentais como *Las bodas entre el Alma y el Amor divino* de Lope de Vega e *Psiquis y Cupido* de Calderón. Contudo, o aspeto «feminino» da Alma ou da humanidade nestas obras limita-se geralmente ao género do vocábulo. Já nos autos de Maria do Céu, as personagens da alma apresentam, sim, características claramente femininas²⁸⁵. Este aspeto poderia aproximar estas personagens ao seu público, que seriam, na sua maioria, freiras e noviças. Além da exaltação da sua beleza, comum na dama do amor cortês, a figura humana é também valorizada pela sua “pureza”²⁸⁶, uma

²⁸² *Ibidem*, p. 77. Este tipo de linguagem era comum na escrita de Teresa de Jesus, inspirada pelo livro bíblico Cântico dos Cânticos: “*su Magestad (...) te habla tan regaladamente, como veras con muchas palabras que dize en los canticos a la esposa: como quando le dize, toda eres hermosa amiga mia*”. JESÚS, Teresa de – *Conceptos...*, p. 132; Esta linguagem surge também em *Despertador do Amor Divino*, obra escrita para a irmandade do Mosteiro da Esperança: “*Vem Esposa minha, amada minha, ferosa minha*”. CRUZ, D. Fernando Da – *Despertador...*, p. 174

²⁸³ CEO, Maria do – *Triunfo...*, p. 81. Esta ideia está também presente na obra *Despertador do Amor Divino*: “*Oh dulcissimo Esposo de minha alma, bem conheço quam zeloso sois desta Esposa*”. CRUZ, D. Fernando Da – *Despertador...*, p. 71.

²⁸⁴ Paulo compara a relação da Igreja e Jesus com a de marido e mulher. *Bíblia Sagrada...*, Efésios 5:24-29.

²⁸⁵ Faremos uma breve comparação com os autos de Lope e Calderón para poder ilustrar esta especificidade ao leitor, embora esta não traduza, por si só, a sua diferença. Nos autos mencionados de Calderón e Lope, a palavra «mujer» só aparece uma vez como referência à personagem feminina da humanidade. O vocábulo «dama» nunca é usado neste contexto. Já nos autos *PR* e *RE* de Maria do Céu, o vocábulo «mujer» surge quatro e três vezes respetivamente em referência a esta personagem e a palavra «dama» é utilizada, direta ou indiretamente, três e sete vezes em referência à humanidade. Esta dupla natureza da figura da alma também é identificada por Micaela Ramon nas novelas alegóricas de Maria do Céu. Ver RAMON, Micaela – *A novela...*, p. 97. CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro – *El mágico prodigioso*; VEGA, Lope de – *Las bodas entre el Alma y el Amor divino*.

²⁸⁶ CEO, Maria do – *Triunfo...*, p. 64.

característica importante sobretudo nas mulheres²⁸⁷. Em *PR*, o *Chiste* refere-se à Perdida como uma mulher, quando diz: “*Mejor una liebre fuera / que una muger*”²⁸⁸; e mais tarde como dama: “*Quando no dexó la dama / a la cruz (...) por la gala?*”²⁸⁹. A sedução do Universo é conseguida através da exaltação da sua beleza como mulher, perguntando-lhe porque queria ela “*(...) vivir de simple, / pudiendo matar de bella?*”²⁹⁰. Também em *RE*, o Mundo considera a Flor como uma mulher, já que esta gasta as moedas dadas pelo *Rey* em “*mugeriles enprezas*”²⁹¹. Gomindo refere ainda que o *Rey* escolheu a Flor “*entre las bellas Damas*”²⁹². Ademais, 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 lhe servir²⁹³. *Almana*, Perdida e Flor são, sem dúvida, metáforas da humanidade²⁹⁴, mas parecem ser especialmente construídas para um público de religiosas, com quem freiras e noviças poder-se-iam identificar e, assim, presenciar o amor de Deus. Quem sabe o efeito que teria no público a declaração de *Adonis* à sua amada: “*huye del Marte fiero, / la inimiga prision, / porque nó vale un hombre, / y mereces un Dios?*”²⁹⁵.

Comparemos estes aspetos com o segundo grupo de autos, *La flor de las finezas* e *Tres Rendiciones del Hombre*. Neste conjunto, a humanidade é personificada por um personagem masculino e a divindade amada por uma figura feminina. A figura divina apresenta diferenças no seu amor pela humanidade em relação ao outro grupo. Assim, em *FF*, embora a *Clemencia* declare o seu amor ao *Hombre*, o seu amor é sobretudo um amor misericordioso, e não propriamente romântico ou cortês. No auto *TRH*, ao contrário da dinâmica do grupo anterior, a figura da humanidade não é especialmente exaltada. Aquilo que é realçado são, sobretudo, os seus defeitos, perdoados pela piedade da *Gracia*: “*el hombre ingrato, al fin fue su querido*”²⁹⁶. Neste auto, mais do que em qualquer outro, são

²⁸⁷ Por exemplo, em *PR*, Perdida relembra que, quando abandonara o curral do Universo, despira as vestes pastoris, mas “*nó la pureza*”. *Ibidem*, p. 130.

²⁸⁸ *Ibidem*, p. 124.

²⁸⁹ *Ibidem*, p. 149.

²⁹⁰ *Ibidem*, p. 131.

²⁹¹ *Ibidem*, p. 187.

²⁹² *Ibidem*, p. 203.

²⁹³ Esta é mais uma ideia que está presente na obra *Despertador do Amor Divino*, numa oração que Fernando da Cruz escreve para as religiosas: “Vós meu Deos me amastes antes que o mundo fizesseis, (...) sómente por vossa infinita bondade me elegestes em Christo, para que fosse santa, limpa, & immaculada”. CRUZ, D. Fernando Da – *Despertador...*, p. 67/68

²⁹⁴ Como é explicado em *PR*. Ver CEO, Maria do – *Triunfo...*, p. 141.

²⁹⁵ *Ibidem*, p. 77.

²⁹⁶ *Ibidem*, p. 259.

denunciadas a ingratidão e a inconstância da personagem do *Hombre*, e, notoriamente, de todos os homens. Muitas falas do *Placer* servem como críticas. Afirma, por exemplo, que “*es palabra, y es hombre / uno tierra, y otro viento*”²⁹⁷ e chama-lhe “*un bellaco, que yá / te toma, y te dexa*”²⁹⁸. Apesar de o defender, *Gracia* também se queixa, rematando que “*este hombre, y yá le basta este renombre / todo le he dicho con dizer, «este hombre»*”²⁹⁹.

Não deixa de ser curioso que, nos dois autos em que a humanidade é representada por um personagem masculino, a figura divina seja mais crítica e sínica com a humanidade. No outro grupo de autos, o uso da linguagem do amor romântico e sensual justificava-se como meio de retratar e exaltar a união mística, à qual o público de religiosas deveria almejar. Se a personagem da humanidade perde as características que a aproximam ao mundo das religiosas, não há necessidade desse uso. Assim, neste segundo grupo, o amor da divindade à humanidade serve, apenas, para realçar o seu sofrimento, como diz *Gracia*: “*A mi grandeza realza / el sufrimiento*”³⁰⁰.

Deste modo, nestes dois autos, a linguagem e as tópicas típicas do amor cortês são exclusivas para a exaltação da divindade feminina pelo homem. Assim, a divindade feminina é descrita como detentora de uma *hermosura* semelhante às das damas³⁰¹ e é mesmo denominada, pela Culpa, como uma dama: “*tu amor las ama / de otra dama*”³⁰². Em oposição, a Culpa é descrita em *FF* como “*fea*”³⁰³ e em *TRH*, embora aparente ser bela, é, na verdade, um monstro horroroso. Assim, como é comum nos amores cortês e neoplatónico, a beleza da amada reflete o seu valor e a sua perfeição.

Outra grande diferença entre estes dois grupos de autos é a relação entre as personagens humanas e as personagens do mundo. No primeiro grupo, as personagens humanas femininas raramente se dirigem com palavras de amor às personagens do mundo. *A Almaná*, a *Flor* e *Perdida* são, sobretudo, enganadas e seduzidas pelas vaidades do mundo, e não pelo amor³⁰⁴. Em oposição, em *TRH*, a personagem humana masculina afasta-se do amor à *Gracia* por amor à personagem do mundo, a Culpa. Todo o enredo

²⁹⁷ *Ibidem*, p. 253.

²⁹⁸ *Ibidem*, p. 276.

²⁹⁹ *Ibidem*, p. 256-257.

³⁰⁰ Esta característica também está presente em *RM*, *PR* e *RE*. No entanto, nestes autos, o amor da divindade aproxima-se, também, como vimos, do amor cortês. Já em *FF* e *TRH*, o amor é, sobretudo, misericordioso.

³⁰¹ “*Clemencia bella*”; “*Tu gracia hermosa has quedado, / más bella*”. *Ibidem*, p. 29, 268.

³⁰² *Ibidem*, p. 283.

³⁰³ *Ibidem*, p. 49.

³⁰⁴ Só em *RE*, *Flor* se apaixona por uma das personagens do mundo, o *Amor*, e esta trama constitui apenas uma pequena parte do enredo.

gira à volta do homem dividido entre o amor que sente pelas duas damas, as quais igualmente exalta. Esta escolha de Maria do Céu parece-nos significativa. O público das religiosas poder-se-ia rever nas personagens *Almana*, *Perdida* e *Flor*, assim que, parece haver o cuidado para não as representar perdidas de amores pelo mundo. O único amante das esposas de Cristo era Deus e assim o é representado nestes autos.

Além do mais, as personagens femininas destes autos, humanas ou religiosas, só exaltam um homem, São Domingos. Não é, naturalmente, um homem qualquer, mas sim um santo, responsável pela instauração do culto do Rosário. Assim, este é também um amor divino e, por isso, a personagem feminina pode-se mostrar apaixonada³⁰⁵. É também o único homem digno de ser considerado o esposo da mulher mais divina, a Virgem Maria³⁰⁶.

c) O verdadeiro e o falso amor e a finalidade educativa dos autos

Nas peças em análise é frequente as seduções do mundo serem representadas através de palavras de amor. Os autos reforçam, no entanto, que este é um amor falso que não se pode comparar ao verdadeiro amor: o divino. Analisemos algumas passagens dos autos *Perla y Rosa*, *La Rosa com Espigas* e *Tres Rendenciones del Hombres* onde é clara esta mensagem.

Em *PR*, os falsos amantes são representados pela personagem do Universo, acompanhado pelo *Chiste* e pelo *Engaño*. O Universo tenta seduzir *Perdida* através do “trato amable”³⁰⁷, que o *Buen Pastor* tanto temia. O Universo exalta sobretudo a beleza de *Flor* e tenta convencê-la a ficar no mundo da Babilónia, pois lá será tratada como uma divindade por sua beleza: “que eres muger allá, / deidad aquí”³⁰⁸. De que valeria ser uma *perla* se no mundo do *Buen Pastor* “te occulta / y bruta concha te encierra”³⁰⁹. Esta passagem pode também ser uma alusão ao mundo conventual. Porque quereria uma mulher viver encerrada num convento, quando poderia ser exaltada pelo amor dos

³⁰⁵ São comuns as palavras de amor entre a personagem de S. Domingos e a de Maria. Em *RM*, por exemplo, *Gracia* exclama: “A tus voces, ó Domingo, baxo, porque amor me fuerça”. Em *RE*, *Gomindo* implora pela sua amada: “perdido vá, sin en ella nó / me hallo (...) mi pecho / roto de flechas, y de amor deshecho”. *Ibidem*, p. 117, 201.

³⁰⁶ *Ibidem*, p. 120.

³⁰⁷ *Ibidem*, p. 129.

³⁰⁸ *Ibidem*, p. 154.

³⁰⁹ *Ibidem*, p. 131.

homens? É a própria *Perdida* que responde e contra-argumenta. Perdida não quer ser venerada pela sua beleza, porque “*se oy soy hermosa, / mañana podré ser fea*”³¹⁰. Assim, não deveria ser essa a razão para qua a amassem ou venerassem. A beleza da alma no mundo terreno é efémera e, por isso, a exaltação da beleza típica do amor cortês não deve ser atendida ou correspondida pela dama³¹¹.

A crítica às palavras de amores dos galãs é ainda mais evidente numa troca de palavras entre Perdida e *Chiste*. *Chiste* mostra-se admirado pelo facto de que uma mulher modesta “*de un Pastor, venga a buscar / los enredos sin defensa / de un cortezano*”³¹². Perdida não entende a sua fala. Se o Universo é nobre, as suas palavras seriam também nobres. O diálogo termina com uma antítese contrastando a ignorância e a inocência da Perdida e as verdadeiras intenções do Universo:

“Perd. Sus veras

nó han de faltar.

Chist. Sus mentiras

nó faltarán, pues compuestas”³¹³

Assim, o amor de um homem nobre não implicaria a sua honestidade, nem as palavras de amor cortês a verdade³¹⁴. A sua paixão era, ademais, perigosa para a mulher, porque “*un hombre apasionado / es más que las fieras fiero*”³¹⁵. Neste auto, há assim também uma aproximação dos amores dos galãs ao desejo da alma sensitiva e ao mundo dos brutos. Por último, Preciosa relembra as consequências dos amores dos galãs nas damas: “*Quantas bebiendo el aire en sus olores, / dexaron tus caminos por sus flores, / y enamoradas de beldad mentida / hallaron muerte, si buscaron la vida*”³¹⁶. As seduções do mundo são assim representadas como algo que pode afastar a humanidade, e em especial as mulheres, do remédio do amor de Deus.

³¹⁰ *Ibidem*, p. 143.

³¹¹ Este é um conceito que também está presente na adaptação portuguesa da obra de Herman Hugo: “*De que te se ensoberbeces natureza / Humana, se do pó fostes formada? / Sabe que a ferosura, & gentileza/ He lodo vil, he cinza idolatrada*”. CRUZ, D. Fernando Da – *Despertador...*, p. 35.

³¹² CEO, Maria do – *Triunfo...*, p. 132.

³¹³ *Ibidem*.

³¹⁴ Assim, embora o ideal do amor cortês fosse exclusivo dos homens nobres, o estatuto da nobreza de um homem não o convertia necessariamente num bom amante, como já avisara Capelão no século XII: “*la integridad de las costumbres, la que desde un principio marcó la diferencia del linaje. Son muchos, no obstante, los que se desvían por otros caminos y se pervierten*”. CAPELLÁN, Andrés - *Libro del...*, p. 42.

³¹⁵ CEO, Maria do – *Triunfo...*, p. 170.

³¹⁶ *Ibidem*, p. 159.

Em *RE*, a crítica aos amores terrenos faz-se sobretudo através da personagem do Amor. O amor terreno não atinge aqueles que têm entendimento e vontade própria e, por isso, a Flor é atingida pela seta do amor depois de ter entregado as suas três moedas, alegorias das potências da alma. O Amor é um “*monstro de hermosura y gracias*”³¹⁷, que lhe tira a razão. Flor quer “*castigar su accion leviana*”³¹⁸, mas não consegue por estar perdida nos seus afectos. Assim, caída no amor e nas cadeias do mundo, Flor é mais “*una loca*”³¹⁹ no hospital da *Locura*. Se a Flor não conseguisse aparecer ao seu casamento com Deus (ou se a mulher se afastasse de Deus pelos amores do mundo), essa seria a sua “*pena de muerte*”, ficando do “*mundo preza, y del amor herida*”³²⁰.

Em *TRH*, a crítica aos amores terrenos é perceptível sobretudo através da sedução da Culpa ao *Hombre*³²¹. Seduzido pela Culpa, o *Hombre* tem a audácia de negar o reino de Deus: “*Adonde tu beldad / reyna, nó será bien / que otro imperio se aclame*”³²². O amor da Culpa é descrito como um feitiço e ela como uma sereia, símbolos de que este amor era falso e enganoso.

Há, então, uma clara mensagem nestes autos contra as seduições do mundo. Através da linguagem do amor, as personagens do mundo atraem a Humanidade, com exaltações e promessas. O amor do mundo é, no entanto, falso, enganoso e mentiroso. As suas palavras mancham a humanidade e afastam-na de Deus. Em especial, o amor é perigoso para a inocência das mulheres, como é referido nas passagens analisadas.

Em oposição ao amor enganoso do mundo, surge o verdadeiro amor, o de Deus. Partilhando a mesma linguagem e tópicos amorosos das personagens do mundo, o amor divino é, no entanto, distinto. Em *RM*, diz Adonis: “*no dize esclavitud / esta prision*”³²³ e, em *RE*, Flor descreve esse amor como “*tan generoso ardimento*”³²⁴. É um sofrimento prazeroso do amor verdadeiro, ao contrário do sofrimento doloroso e fatal do falso amor do mundo. Uma das cenas que mais ilustra esta adaptação das tópicos, ocorre no final do

³¹⁷ *Ibidem*, p. 209.

³¹⁸ *Ibidem*, p. 216.

³¹⁹ *Ibidem*, p. 201.

³²⁰ *Ibidem*, p. 204. A importância das potências da alma para a união com Deus é referido em alguns tratados: BRANDÃO, Hilarião – *Voz...*, fl. 164-164v, 202-204; ALVARES, P. Luis – *Amor...*, p. 9. Um exemplar desta última obra, *Amor Sagrado*, é listado num catálogo de um convento de Lisboa, assim que é possível que também tenha integrado a biblioteca do Mosteiro da Esperança. Ver SÁNCHEZ, Rosa Maria – *Literatura de espiritualidade em contexto feminino*, p. 258

³²¹ Também neste auto, o amor é descrito como uma doença, como canta a música: “*Como hade sanar, / si amores le offrece / y heridas le dá?*”. CEO, Maria do – *Triunfo...*, p. 253.

³²² *Ibidem*, p. 248.

³²³ *Ibidem*, p. 78.

³²⁴ *Ibidem*, p. 223.

auto *RE*. Depois de presenciar o cerimonial do matrimónio entre *Gran Mayoral* e Flor, a perigosa personagem do Amor converte-se em amor verdadeiro. Flor não precisa então de ter mais medo dele: “*Tus miedos / son inuteis, porque / yá soy amor verdadero, / si hasta aqui lo fui mentido*”³²⁵. Deve-se fugir do falso amor, mas não há que recear o verdadeiro amor.

d) Outros avisos

Nos autos, identificamos avisos importantes para a cristandade em geral, mas, em particular, para as freiras e noviças. Primeiramente, a escolha por cada um dos amores era livre. Maria do Céu tem o cuidado de realçar a importância do livre-arbítrio. Em *PR*, o próprio universo admite que não a “*puedo violentar / por más que mi poder sea, / (...) toda mi fuerça, y mi ley / sin su alvedrío está vana*”³²⁶. Os amores do mundo só poderiam, então, ser derrotados pela força do livre-arbítrio. O amor de Deus está sempre presente, mas cabe à humanidade, ou à mulher, aceitá-lo e segui-lo, pois Deus não pode “*violentarla / (...) que siendo mia, suya la hé dexado*”³²⁷.

Em segundo lugar, é lembrado em *PR*, através da parábola do Bom Pastor, que todas as serranas são amadas pelo *Buen Pastor*. Ademais, Deus não só chora pelas suas serranas, mas também pelas damas da Babilónia. O *Buen Pastor* salva-as e converte-as em filhas de Sião. Assim, transmite-se a mensagem de que até aquelas damas pecadoras poderiam encontrar o amor de Cristo. A adaptação desta parábola ao mundo conventual feminino está também presente numa oração às religiosas da obra *Despertador do Amor Divino*: “Oh Divino Pastor (...) já sey que sou pezada, por mulher, & por peccadora; mas para vosso Amor não há ovelha pezada para a conduzires ao rebanho”³²⁸.

Por fim, a melhor maneira de testemunhar o amor de Deus e fugir às tentações do mundo era pela contemplação do Rosário. Em *RE*, Flor fica convencida de que não sararia da doença do Amor. No entanto, as rosas divinas “*que aparecen, / pienso que mis passiones adormecen*”³²⁹, quebram as cadeias do mundo e o arco do amor e devolvem-

³²⁵ *Ibidem*, p. 225-226.

³²⁶ *Ibidem*, p. 151.

³²⁷ *Ibidem*, p. 157. O livre arbítrio é fundamental na relação amorosa com Deus porque, como referiu Frei Juan de los Angeles: “*con fuerça o violencia (...) ya no seria amor*”. ANGELES, Frei Juan de los – *Lucha espiritual...*, fl. 8v/9. Esta é uma outra obra que se encontra na biblioteca de um convento de Lisboa. Ver SANCHEZ, Rosa Maria – *Literatura de...*, p. 274.

³²⁸ CRUZ, D. Fernando Da – *Despertador...*, p. 168.

³²⁹ CEO, Maria do – *Triunfo...*, p. 220.

lhe as potências da alma. Vestida com as rosas, *Flor* “*nasciendo muger, pareces dioza*”³³⁰. Assim, o amor presente no Rosário, à imagem dos amores místicos e neoplatônicos, leva ao aperfeiçoamento da mulher e a sua aproximação ao mundo divino, que lhe permite a tão desejada união com Deus, fonte de amor sereno e eterno.

5.4.3. Autos alegóricos a Santo Aleixo (*Mayor Fineza de Amor, Las Lagrimas de Roma, Amor es Fe*)

Os Autos alegóricos a Santo Aleixo são um conjunto de três autos dedicados à figura de Santo Aleixo³³¹. Nestes autos, o Santo mostra que o seu amor é digno da união com o Divino, contrastando-o com o fraco amor de outros homens. Estes autos têm uma vertente mais cômica, introduzida pelas personagens dos *graciosos*.

Em *Mayor Fineza de Amor (MFA)*, Celia (Céu/Deus) anuncia que se casará com aquele galã que mostrar a maior fineza de amor, sem cair nas tentações de Sabina (beleza humana/vanidade). Pedro (o apóstolo) promete deixar de ser humano e converter-se em pedra. Estebán (o mártir) promete dedicar-se à guerra, sofrendo pela violência, mas não por amor a Sabina. Antonio (o confessor) promete viver isolado para evitar as sedução. Já Alexo decide viver com Sabina, mostrando que mesmo frente-a-frente com as tentações, consegue manter-se fiel ao amor de Celia. Esta é, então, a maior fineza de amor e Alexo o pretendente escolhido. São ainda personagens o Amor (Deus), Sabio (Providência divina) e os criados Lices e Dragón, as personagens cômicas do auto.

Em *Las Lagrimas de Roma*, Alexo foge da sua terra em busca da beleza divina de *Jerusalén*. Deixa para trás a sua família e a princesa que o amava, Roma. No meio da sua peregrinação, *Jerusalén*, tapada, diz a Alexo que a sua viagem não lhe faria digno do amor da princesa divina. Isto porque, fugindo da sua terra, evitava ser confrontado pelo sofrimento daqueles que deixou. Para provar a sua fineza, Alexo devia oferecer-lhe as lágrimas de Roma, sem ceder à tristeza da princesa. No final, Alexo é coroado esposo de *Jerusalén*. São ainda personagens Constantino e César, galãs de Roma; Amor (Deus); e o *gracioso* Marco.

³³⁰ *Ibidem*.

³³¹ Santo Aleixo foi um santo romano, filho do Senador Eufemiano, que deixou a sua esposa, os seus pais e a sua terra para viver na pobreza. Depois de uma larga peregrinação, viveu dezassete anos como mendigo em casa dos seus pais, sem ser reconhecido. Ver *Martyrologio Romano*, p. 176-177.

Em *Amor es Fe (AF)*, os galãs disputam a mão da mais bela dama, *Gloria*. Esta só revelará a sua beleza àquele que abdicar das suas posses e amores terrenos. Falanjes não quer deixar o seu reino e Remolo não quer esquecer o seu amor à dama Roma. Só Alexo é capaz de deixar tudo por *Gloria*. Alexo é, portanto, o melhor amante, digno do casamento com *Gloria*. São ainda personagens as damas *desdichadas* Sabina, Aglaes e Roma, apaixonadas por Alexo; Mirlina, alegoria da providência de Deus; e Guión, o elemento cómico do auto.

a) O amor divino e as tópicas do amor cortês

Mais uma vez, Maria do Céu usa a linguagem e tópicas do amor entre damas e galãs para representar a relação da humanidade com o mundo divino. Os galãs realçam, além da beleza das damas, a prisão do amor, o sofrimento, o amor como fogo, etc³³². A dama mais bela que encanta todos os galãs é a figura divina, representada nos autos pelas personagens da *Gloria (AF)*, *Celia (MFA)* e *Jerusalén (LR)*. Os príncipes buscam poder algum dia alcançar a sua beleza, um símbolo do “*Cielo, deidad, paraizo*”³³³. Está, assim, presente a tópica platónica da beleza, apercebida pela vista, que permitiria a ascensão e a perfeição dos amantes.

Não é tão comum, como vimos, as personagens divinas serem representadas por figuras femininas. Nas obras anteriores, as figuras divinas femininas geralmente representavam Maria, o que justificava esta escolha. Contudo, nestes autos, as três personagens divinas não são símbolo de Maria, mas sim claras alegorias de Deus (ou uma característica dele). Esta escolha de género serviria para representar a perfeição do amor de Santo Aleixo através de uma história de damas e galãs, recurso comum na escrita de Maria do Céu. Não era, no entanto, necessário, nem regra, a divindade tomar a forma feminina quando o amante humano era um homem. Além disso, nestes autos, a figura divina não é apenas feminina por oposição a Aleixo, mas afigura-se, comporta-se e assume um claro papel de mulher bela. Isto mesmo se torna visível em algumas falas do auto *LR*, por exemplo. Constantino descreve a figura como “*una muger, grosero (...) / una dama, aunque es flor / (...) una ninfa (...) / prodigiosa muger, hermosa dea*”³³⁴.

³³² Alguns exemplos: “*ni mis suspiros te prenden?*” (CEO, Maria do – *Enganos do Bosque, Desenganos do Rio* (1741), p. 217); “*estoy en sus ojos prezo*” (p. 297); “*assi respira el alma, / quanto su retrato veo*” (p. 298-299); “*desta pssion passavamos flechadas, todas tres bien heridas, mal curadas*” (p. 300).

³³³ *Ibidem*, p. 242.

³³⁴ *Ibidem*, p. 254, 256.

Marco, o gracioso, tem a seguinte intervenção, quando *Jerusalén* insiste em fazer perguntas a Alexo: “*Con tanta curiosidad / pensava que ereis deidad, / mas ya se que ereis muger*”³³⁵. Já em *AF*, Alexo diz: “*Me arrebaté / absorto en vuestra hermosura / (...) si os veo en tierra deidad / si os miro en Cielo muger*”³³⁶.

Em oposição à dama divina, surgem também as damas terrenas que encantam igualmente os galãs e príncipes. Representa-se, assim, também alegoricamente, a luta entre os prazeres do mundo e do amor de Deus. Outro aspeto curioso é que a dama terrena de *LR*, Roma, converte-se em dama precisamente pelo sofrimento do amor: “*la brava Roma llorando / ayer Palas, hoy muger*”³³⁷. Quando deixa o seu amor a Alexo, Roma volta a ser apenas a alegoria do império³³⁸. Na sua última fala, celebra a vitória contra a prisão do amor, ilustrando o seu monólogo com exemplos de grandes mulheres, cujo valor seria mais radiante se afastado dos amores masculinos: “*a Venus se postre Marte; / (...) a Antonio rinda Ceopatra, / tanto azero en una flor / (...) de mi triunfo en la cadena, / mas yo vencedora yo*”³³⁹.

Importa notar ainda que estes autos introduzem um outro elemento que não está tão presente noutras obras teatrais da autora: as figuras dos *graciosos*. Estes são responsáveis, além do aspeto cómico, pelas conceções de amor mais simplistas e vilãs, mostrando-se incapazes de entender o amor dos galãs pelas damas, como é costume nas *comedias nuevas*. Em *AF*, Guión não percebe porque Alexo parte em busca da beleza de *Gloria*, porque “*si andan ahí tantas mugeres sueltas / porque (...) / corres el mundo por una encantada[?]*”³⁴⁰. *Dragón* parece satirizar o papel e o protagonismo do homem nas conceções do amor cortês, quando surge a personagem de Amor e exclama: “*Basta que el amor es hombre / como los mas*”³⁴¹. Por fim em *LR*, Marco satiriza também a exaltação da beleza de *Jerusalén* por Alexo, sem ainda a ter visto, dizendo: “*que con todo esto es fea, / con galas, oro, si, piedras preciosas / hasta las fregonaças son hermosas*”³⁴². Critica igualmente a peregrinação de Alexo em busca do amor de *Jerusalén*, que considera inútil

³³⁵ *Ibidem*, p. 243-244.

³³⁶ *Ibidem*, p. 323-324.

³³⁷ *Ibidem*, p. 237.

³³⁸ No final do auto, Roma exclama que antes chorava “*como Sabina*”, mas que não choraria “*como Roma*”. *Ibidem*, p. 275.

³³⁹ *Ibidem*.

³⁴⁰ *Ibidem*, p. 286.

³⁴¹ *Ibidem*, p. 224.

³⁴² *Ibidem*, p. 266.

já “*que amor nó dá pan, ni vino*”³⁴³. A escolha destes alimentos não é por acaso e Alexo pode, assim, contradizer as palavras do seu *gracioso*, argumentando que o amor é a “*adega*”³⁴⁴ do amante. O (verdadeiro) amor satisfaria as necessidades do amante, com as maiores doçuras e prazeres³⁴⁵. Encontramos, portanto, nas falas dos *graciosos*, algumas ideias sobre o amor que eram comuns na época. Inclusive, algumas das suas críticas, como a exaltação da beleza e o excesso das finezas de amor, eram aspetos também denunciados em outras obras de Maria do Céu. É importante, no entanto, fazer sempre a distinção entre o falso amor terreno e o verdadeiro amor divino. Assim, embora as tópicas usadas e os seus efeitos sejam similares, os excessos e arrebatamentos são prazerosos no amor de Deus, e só estes levam à perfeição e divinização do amante (ou de Alexo). Os *graciosos* são personagens que, pela sua simplicidade e vilania, não conseguiam identificar as suas diferenças. Assim, tal como o amor cortês era reservado aos amantes nobres, o amor ao divino, de conotações neoplatónicas, só poderia ser entendido e alcançado por aqueles cuja alma se aproximava da perfeição e distinção de Deus.

b) O amor constante das personagens femininas

Como vimos nas outras obras teatrais de Maria do Céu, as personagens femininas, divinas ou não, raramente usam a linguagem do amor cortês para exaltar as personagens masculinas não-divinas. Nestes autos, as suas palavras de amor vão dirigidas a um único personagem, Alexo, que, mais do que um homem, é um santo³⁴⁶. As personagens femininas não divinas, em *AF* e *LR*, não caem, portanto, em amores falsos. O seu amor é um amor da alma intelectual, adquirido através do entendimento e da razão, como explica Roma, em *AF*: “*se inclinó mi altibez, no mi locura, / porque amar un sogeto quando es digno, / mas parece razon que desatino*”³⁴⁷. Alexo era um bom candidato porque, como se realça em *LR*, “*despues de nacer un hombre / le hizieron un SemiDios*”³⁴⁸. Assim, fica

³⁴³ *Ibidem*, p. 240.

³⁴⁴ *Ibidem*, p. 241.

³⁴⁵ Podemos encontrar esta ideia noutras obras de época: “que cousa posso querer vossa da terra, quando só vós satisfazeris os meus affectos, & roubais a minha vontade” (VELOZO, Joseph Pereira – *Desejos piedosos...*, p. 199); “Se tiverdes a Deos, não tendes nelle tudo? Tudo nello achava S. Agostinho, quando repetia, Deus meus, & omnia” (ALVARES, P. Luis – *Amor...*, p. 46)

³⁴⁶ Em *MFA*, embora todos os homens sejam leais a Celia, só Alexo tem algum efeito em Celia: “*Que bien esta voz me suena / porque acá en mi coraçõ / lo nuevo desta fineza / mi cariño arrebató*”. CEO, Maria do – *Enganos...* (1741), p. 227, 319.

³⁴⁷ *Ibidem*, p. 300.

³⁴⁸ *Ibidem*, p. 270.

claro que o amor a Alexo não é um amor que leva à loucura ou à desonra a mulher, mas sim um amor que aproxima a amante do divino.

Ademais, as personagens femininas, em *AF* e *LR*, são sempre constantes no seu amor a Alexo. Tal leva Mirlina a afirmar: “*porfia tan rara / a Alexo esperais haziendo, / (...) exemplo de la firmeza, / el sexo de la inconstancia*”³⁴⁹. Ao contrário da fama do «sexo» feminino, estas damas são um exemplo do verdadeiro amor, fiel e firme³⁵⁰. No entanto, apesar da sua constância, as figuras femininas terrenas nestes três autos são *desdichadas* de amor. A ideia da mulher que sofre por amor está, assim, presente neste conjunto de autos, mas é realçada sobretudo em *LR*, onde Roma, como vimos, se transforma em mulher por sofrimento de amor. É, no entanto, através do sofrimento amoroso que Roma ganha alguma importância no enredo. Roma não espera as suas desfortunas, como as damas em *AF*, e decide que “*a pesar de su hado / ha de buscarle mi amor*”³⁵¹. Os *caballeros* Constantino e César mostram-se indignados com a rejeição de Alexo: “*Quien (...) / que pudo ultrajar sin fe / el sexo que tantas vezes / tuvo el amor a sus pies? / (...) Quién en una dama huye?*”³⁵². Estão dispostos a matá-lo porque não há que ter piedade “*ál que hasta con su esposa fue cruel*”³⁵³. A generalização da situação de Roma, usando termos como *dama*, *esposa* e *sexo*, leva à sua defesa para além da alegoria do império, contendo também a defesa da dama na relação amorosa. Por último, cumpre referir que os autos também apresentam a solução para este sofrimento. Em *AF*, Mirlina (a Providência) salva as damas feridas de amor, tornando-as em cidras até que tivessem “*mas templadas / sus pasiones*”³⁵⁴. A solução está, portanto, em Deus, o único capaz de curar os amores *desdichados* das mulheres.

c) O amor inconstante

Vimos como a Roma de *LR* e as damas de *AF* eram bons exemplos de mulheres, “*ilustres, sabias, honestas*”³⁵⁵. Não é, no entanto, o caso de Sabina, a protagonista de

³⁴⁹ *Ibidem*, p. 328.

³⁵⁰ Um exemplo é o de Roma que, em *AF*, tem dificuldade em aceitar o amor de Remolo: “*Ni a mi, ni a vos está bien / (...) que compre vuestra fortuna / a cuesta de mi constancia: / mi primer empleo ha sido / Alexo*”. *Ibidem*, p. 325-326. A dama só aceita a união com Remolo depois do decreto da providência de Deus.

³⁵¹ *Ibidem*, p. 240.

³⁵² *Ibidem*, p. 234.

³⁵³ *Ibidem*, p. 239.

³⁵⁴ *Ibidem*, p. 330. Também em *LR*, Roma cura-se do amor porque, além de não ser digno do seu brío, é o “*decreto de tu padre*”. *Ibidem*, p. 274.

³⁵⁵ *Ibidem*, p. 280.

MFA. Sabina aparece como a típica personagem feminina sedutora, que tenta o homem e que o afasta do amor de Deus. É uma “*sirena que encanta, / tanto al fuerte, que confia / como al floxo, que desmaya*”³⁵⁶. Sabina não é uma alegoria apenas das tentações do mundo, simboliza, também, “*otras hermoxas Damas / (...) son delas almas piratas*”³⁵⁷. Deste modo, se nos outros autos há uma defesa da honestidade das damas em relação ao amor, em MFA a dama humana segue os preceitos bíblicos e é a fonte de sedução e pecado do homem. Sabina, e a mulher bela, é “*un Diabron, / en forma de un angelito*”³⁵⁸. No entanto, nestes autos, há também uma crítica aos homens na sua relação com o amor. Em AF, Gloria denota a dificuldade de encontrar um homem que não seja egoísta no amor: “*Parabien me de la tierra / viendo que en ella encontré / un mortal sin inconstancia / un hombre sin interez*”³⁵⁹. Neste auto, também se refere que um “*leño sin vida*” tem mais compaixão às damas que um “*hombre com alma*”³⁶⁰. Já em MFA, Celia tem dificuldade em confiar nas palavras de Pedro porque “*Es fé de hombre, y algun dia / me faltó*”³⁶¹. A ideia da inconstância está, portanto, também ligada ao homem. Por isso, Alexo afasta-se dessa designação: “*Yo no soy diamante oy / para ser hombre mañana*”³⁶².

d) A mulher como prémio das finezas

Neste conjunto de autos, a divindade feminina é descrita como indigna do homem, a qual nenhum pode chegar a ser suficiente para acompanhá-la no seu trono divino. Por isso, Roma, em LR, mostra-se surpreendida que *Jerusalén* ande à procura do seu esposo, “*porque a tanta deidad, no miro hombre*”³⁶³. Estes autos diferem, assim, das histórias da Alma Perdida e do Bom Pastor, mais presentes no *Triunfo do Rosario*. O homem não é escolhido *a priori* por Deus, nem perdoado só pelo arrependimento. Desse modo, para conseguirem ser escolhidos pela divindade, os homens têm de mostrar as sus finezas e provar o seu amor³⁶⁴. Assim “*siendo tantos llamados / pocos seran encogidos*”³⁶⁵. Se

³⁵⁶ *Ibidem*, p. 178-179.

³⁵⁷ *Ibidem*, p. 185.

³⁵⁸ *Ibidem*, p. 200.

³⁵⁹ *Ibidem*, p. 324.

³⁶⁰ *Ibidem*, p. 302. O homem é ainda descrito como um perigo para a mulher quando Mirlina vê Remolo aproximar-se das cidras: “*brutos hombres / salvages fieros (...) / en riego estan las Cidras*”. *Ibidem*, p. 289.

³⁶¹ *Ibidem*, p. 180..

³⁶² *Ibidem*, p. 203.

³⁶³ *Ibidem*, p. 267.

³⁶⁴ Em MFA, Celia relembra: “*se jusgue aquí, qual ha sido / entre finezas mayor: / para que el laurel invicto / (...) sean mis nupcias*”. Em AF, Gloria diz que quem “*quisiera ver mi belleza / no lo alcancé, sin que antes / a precio de sus finezas*”. *Ibidem*, p. 220, 310.

³⁶⁵ *Ibidem*, p. 306.

concedido, o prémio das finezas dos homens era a dama divina. Assim o diz *Gloria* em *AF*: “*del triunfo que a mi hermosura / ha consagrado tu fê*”³⁶⁶. Esta dinâmica aproxima esta relação às tópicas do amor cortês, no qual o melhor amante se mede pelas suas finezas ao passo que o sentimento da dama é desconsiderado.

Tal como nos outros autos de Maria do Céu, o casamento da divindade feminina é determinado pelo seu pai ou por alguma outra figura masculina. Em *LR*, por exemplo, é o *Gran rei* que decreta o casamento da sua filha *Jerusalén*. Esta decisão é comunicada pela própria *Jerusalén*, a qual realça que a escolha de casar não fora dela: “*a su preceto rendido, / no digo a mi inclinacion, / que adonde está su preceto, / solo el está*”³⁶⁷.

e) Amor divino vs o mundo

Nestes dois autos confrontam-se o amor divino e terreno. Os dois são descritos, como vimos, através das tópicas de amor cortês e petrarquista. Há, no entanto, um contraste intencional entre os dois. Os dois amores são associados à ideia do fogo, mas o amor terreno “*despues que en las llamas vive / en las cenizas acaba*”³⁶⁸. Por outro lado, se uma das grandes características do amor cortês era a constante inalcançabilidade, isso não aconteceria com o amor divino. Quando *Dragón*, em *MFA*, avisa Alexo que “*finezas verdaderas, / siempre fueron desdichadas*”, Alexo responde-lhe que “*Essas son de amor terreno*”³⁶⁹. Por outro lado, os dois amores eram sempre causa de sofrimento do amante. No entanto, só o amor divino poderia curar essa dor, como em *LR*, só *Jerusalén* cura a dor de Alexo³⁷⁰. Assim, à imagem do amor místico, a dor do amor a Deus era necessária, mas a desejada união traria a harmonia e serenidade que justificava esse sofrimento³⁷¹.

Outro aspeto importante, presente nos três autos, é a incompatibilidade do amor terreno e do amor divino. É essa a mensagem transmitida em *AF*: “*por seguir un amor*

³⁶⁶ *Ibidem*, p. 324.

³⁶⁷ *Ibidem*, p. 271. Em *MFA*, é o Amor quem decide o vencedor do prémio do casamento com Celia, dando-a a Alexo: “*aquí te doy de mi mano / (...) a Celia hermosa te doy*”. Em *AF*, quem decide apelar a que os homens busquem a *Gloria* divina é “*su ilustre padre*”. No entanto, ao contrário de outros autos, a escolha do pretendente cabe à própria *Gloria*. *Ibidem*, p. 228, 281.

³⁶⁸ *Ibidem*, p. 177.

³⁶⁹ *Ibidem*, p. 192.

³⁷⁰ *Ibidem*, p. 241.

³⁷¹ “Quando o Espirito está purificado, vão estas chamas (...) como a seu cêtro, & setemse humas como mais brandas, & delicadas, que docemente namoraõ, & saborosamente abrazaõ; naõ já como o fogo”. CRUZ, D. Fernando Da – *Despertador...*, p. 110.

loco, / la gloria quieren perder”³⁷². A maior prova de amor a Deus é, então, negar os prazeres e bens terrenos³⁷³. Ademais, além das grandezas e das amadas, o homem deveria deixar-se também a si próprio. Essa é a lei e a maior fineza de Amor em *MFA*: “*el que me tubiere a mi / ni aun a si se ha de tener*”³⁷⁴. É um amor que se aproxima, assim, aos preceitos do amor místico. Como escreveu Teresa de Jesus, o amante de Deus “*no hay que deteneros en nada, sino olvidaros de vos*”³⁷⁵. Outros ecos das tópicas místicas estão presentes ao longo dos autos. Por exemplo, em *AF*, Alexo descreve o verdadeiro amor como um ardor intenso e, portanto, agir com cautela “*es prudencia, y no es ardor*”³⁷⁶. Nota-se nesta passagem a influência dos escritos místicos que defendiam que “*el alma que està abrasada de amor, que la desatina, no quiere ninguno [entendimiento]*”³⁷⁷.

A recusa dos amores do mundo deve ser, no entanto, consciente e respeitosa. Em *AF*, Alexo rejeita os amores das três damas, alegorias da pátria, mãe e esposa, mas mostra-se “*agradecido*”, apenas “*no amante*”³⁷⁸. Assim, a escolha pelo amor de Deus nunca deveria ser disruptora da ordem amorosa, base dos laços sociais. O amor divino era verdadeiro, “*no puede haver agrabio*”³⁷⁹ nele e, por isso, não poderia ser razão de engano, traição ou desrespeito. Também neste aspeto notamos um paralelo com a obra *Despertador Divino*, onde se recomenda às religiosas “desprezar-se a si, desprezar ao mundo, & não desprezar a ninguém”³⁸⁰.

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 haze paso al Amor*”³⁸¹.

³⁷² CEO, Maria do – *Enganos...* (1741), p. 317.

³⁷³ O abandono dos bens terrenos era essencial na união mística: “saõ necessarias duas cousas: hũa, desatar e do mundo, & a outra, atarte com Christo”. VELOZO, Joseph Pereira – *Desejos piedosos...*, p. 157.

³⁷⁴ *Ibidem*.

³⁷⁵ JESÚS, Teresa de – *Conceptos...*, p. 67.

³⁷⁶ CEO, Maria do – *Enganos...* (1741), p. 223.

³⁷⁷ JESÚS, Teresa de – *Conceptos...*, p. 18.

³⁷⁸ *Ibidem*, p. 280. Do mesmo modo, em *LR*, Alexo rejeita Roma, mas chora com ela e mostra-se empático com a sua dor. *Ibidem*, p. 203, 258.

³⁷⁹ *Ibidem*, p. 272.

³⁸⁰ CRUZ, D. Fernando Da – *Despertador...*, p. 188.

³⁸¹ CEO, Maria do – *Enganos...* (1741), p. 312. Escreveu Padre António da Fonseca: “Senaõ tiver fee, não se poderá tratar do amor divino, porque o amor nam procede â fee, mas a fee ao amor”. D’AFONSECA, António Pereira – *Poderes...*, p. 358.

6. Quatro mulheres a escrever sobre o amor

Ao longo da nossa análise, pudemos comprovar como estas mulheres conheciam e usaram vários conceitos e tópicos de amor comuns na literatura e tratadística da época. Cabe agora refletir e comparar os amores utilizados e a sua relação com os papéis de género, identificando lugares-comuns, mas também especificidades de cada mulher.

Será importante relembrar que as ações e pensamentos das várias personagens face ao amor não podem ser considerados, automaticamente, um reflexo do pensamento destas mulheres. No entanto, será imprudente negar o constante recurso a algumas temáticas ou negar as mensagens transmitidas em algumas destas obras. A escrita de uma obra de teatro implicava escrever para um público, real ou imaginário. Assim, estas mulheres quando escreveram e optaram por certas tópicos de amor, fizeram-no pensando na sua projeção a um público. As atitudes das personagens face às tramas de amor eram escritas e pensadas para serem vistas, comentadas e para mover o público

Estas obras teatrais diferem em género, nos seus enredos e nos seus temas. No entanto, todas elas versam sobre e distinguem os verdadeiros e falsos amores. Todas apresentam personagens femininas fortes, muitas vezes exemplares, que sofrem ou são desonradas pelas ações dos falsos amores das personagens masculinas. Vejamos mais sobre estes aspetos.

6. 1. O verdadeiro e falso amor – lugares-comuns e especificidades

Através da análise das suas obras, fica claro que as autoras conhecem e usam a linguagem e as tópicos do amor cortês, petrarquista e místico, tirando partido das suas antíteses, hipérboles e outros recursos de linguagem. Estão, também, a par da discussão e da distinção entre os verdadeiros e falsos amores. O verdadeiro amor é representado, em quase todas as obras analisadas, como aquele que enobrece ou aperfeiçoa o amante. É o amor que sempre respeita o amado e é esta a união que é quase sempre consagrada no final de cada peça. Assim, à imagem dos ideais da época, o verdadeiro amor corresponde à ordem divina. Isso vemos, claramente, nas obras de Maria do Céu, mas também em *Dicha y desdicha* de Ângela de Azevedo e no *Baile* de Madalena da Glória.

Em oposição, os falsos amores são aqueles motivados pela cobiça ou pelo egoísmo, que geralmente levam a desonra da amada e à desordem social. Estes, quer pelas

falas das personagens ou pelo desenrolar do enredo, são denunciados, reclamando-se um regresso à verdadeira ordem amorosa que garante a felicidade e as uniões perfeitas. No conjunto das obras em estudo, os falsos amores e os falsos amantes geralmente são protagonizados por personagens masculinas. À imagem dos conceitos da época, as tópicas empregues para descrever o verdadeiro e o falso amor são, muitas vezes, semelhantes. A diferença relaciona-se, em todas estas obras, com o respeito pela ordem natural e o respeito à amada e aos amigos. Assim, a título de exemplo, os ciúmes são sentidos tanto pelos verdadeiros como pelos falsos amantes. No entanto, os ciúmes do falso amante resultam na desordem, no desrespeito da amada e na traição, enquanto que o verdadeiro amante prova a veracidade do seu amor através desses ciúmes. Assim acontece, por exemplo, em *Clavel y Rosa*, e em *El Muerto Disimulado*.

No entanto, os conceitos de verdadeiro e falso amor não são tratados de forma igual por todas as quatro mulheres, apresentando cada uma as suas especificidades. Assim, nas obras de Ângela de Azevedo, tanto o verdadeiro amor como o falso amor estão presentes na relação entre um galã e uma dama, numa amizade e até na relação com Deus. A natureza do amante e do amado não define a perfeição do seu amor, mas sim as suas atitudes. Na comédia de Joana Teodora de Sousa, o amor cortês entre damas e galãs nunca é retratado como um verdadeiro amor, muito pelo contrário. Esta comédia só termina com um casamento, ditado pelas estrelas divinas. Teodora de Sousa introduz assim um outro amor, o amor matrimonial, oposto ao amor cortês. No entanto, embora o amor matrimonial acabe consagrado no final da comédia, nunca se aproxima dos ideais do amor verdadeiro, aquele que é constante e verdadeiro. Deste modo, é o amor divino o afeto mais autêntico. Contudo, o próprio amor divino surge como um amor punitivo e de rendição dos pecados. Afasta-se, assim, em parte, das concepções do verdadeiro amor místico ou a Deus, que culminavam na união prazerosa com Deus e cujo sofrimento era mais uma prova de amor do que uma punição dos pecados. Já o amor tematizado na obra de Maria do Céu aproxima-se das ideias da Igreja que recusavam e consideravam todo o amor terreno como um falso amor. Verdadeiro amor só existia um e era aquele dedicado à divindade e desapegado dos prazeres do mundo. Maria do Céu utiliza ainda a linguagem e as tópicas cortesias e petrarquistas para descrever a relação da humanidade com a divindade. Contrasta assim com a comédia de Teodora de Sousa. Em *Madalena da Glória*, o amor *al uso* é associado ao falso amor. Embora não seja referido o amor divino, a

incompatibilidade da personagem do (falso) Amor com características como o recato, o temor e o rendimento valoriza a perfeição do amor divino.

As especificidades de cada mulher podem ser explicadas se tivermos em conta os géneros escolhidos, o seu contexto social e o público-alvo das obras. É natural que o verdadeiro amor seja tratado de maneira distinta em comédias de capa e espada, em comédias hagiográficas e em autos. Ângela de Azevedo, mulher nobre, escreve comédias com tramas amorosas à imagem e gosto do seu entorno social. Joana Teodora de Sousa, religiosa recolhida, escreve uma comédia hagiográfica, muito provavelmente para um público de religiosas ou para ser representada numa festa religiosa. O estatuto de recolhida de Teodora de Sousa ou o provável ambiente festivo onde seria representada a sua obra teatral poderiam justificar a integração de tramas amorosas entre damas e galãs, como um divertimento para o público. Há, no entanto, o cuidado para representar estes amores como lascivos e perigosos. Maria do Céu e Madalena da Glória eram duas religiosas professoras que escreveriam teatro para ser representado no convento. Era, portanto, importante transmitir uma clara mensagem da perfeição do amor divino e dos enganos do amor terreno.

6. 2. O amor e as mulheres

a) A atitude feminina face ao amor

Outro aspeto que se destaca em todas as obras é a relação das personagens femininas com o amor. Em algumas obras teatrais, a posição assumida pela personagem feminina alinha-se com as expectativas de género impostas nas relações amorosas, noutras apresentam-se personagens mais rebeldes. Assim, nas comédias de Ângela de Azevedo, há vários modelos de mulher amante, desde a devota a Deus até àquela disposta a pegar nas armas para vingar o seu amado. Muitas damas são, portanto, ativas na sua relação de amor. Nenhuma, é, no entanto, egoísta nas suas pretensões. Como vimos, no teatro daquele tempo era comum surgirem personagens femininas rebeldes, mas nem sempre estas mantêm a sua honra. Em Ângela de Azevedo todas são exemplares. Assim, ao contrário das ideias das concepções da época, são as personagens masculinas as que são impulsivas e inconsequentes no amor e aquelas que acabam por ficar mais longe do verdadeiro amor. As personagens femininas são constantes no amor, enquanto as personagens masculinas são constantes na sua inconstância.

Em Joana Teodora de Sousa, a mulher protagoniza, sem dúvida, o falso amor, como também o fazem os galãs, à exceção de São Pedro. O mais interessante seja, talvez, que a história de redenção comum nas comédias de temática hagiográfica mais do que girar em torno de São Pedro, prende-se, sobretudo, com Belisa. Assim, se os falsos amores dos galãs servem sobretudo para alimentar o enredo secundário da história e demonstrar as suas fraquezas, o falso amor de Belisa serve para contar a história da sua redenção. Os falsos amores de Belisa são absolvidos e transformados, enquanto as personagens de Lisauro e Felicio são esquecidos do enredo quando os seus ciúmes não são mais necessários. Por outro lado, a única personagem que é constante no amor terreno, de acordo com a ordem de Deus, é Leonor. A perfeição da união do casamento é quebrada pela figura masculina, Lidoro.

Em Madalena da Glória, destacamos sobretudo a diferença entre as damas e os galãs, em que só estes últimos usam palavras de amor. As damas fogem, esquecem-se do amor e não são amantes ativas. Já nas obras de Maria do Céu, as personagens femininas são amantes, mas são amantes a Deus e raramente proferem palavras de amor ao homem. As personagens femininas que representam a humanidade, embora caíam na tentação do mundo, raramente se apaixonam, ao contrário das personagens masculinas, que mais facilmente usam a linguagem do amor cortês para exaltar a amada do mundo terreno. Ademais, a maioria das personagens femininas são descritas de uma forma, diríamos, «conservadora». As personagens femininas são exaltadas não só pela sua beleza, mas também pela sua pureza e castidade, características não tão importantes nos escritos de Azevedo e até mesmo na obra Teodora de Sousa, onde a perda da virgindade de Belisa não a impede de ingressar na vida religiosa. Apesar de tudo, as personagens femininas não deixam de mostrar um grande protagonismo nos autos de Maria do Céu, como vimos. As personagens femininas destacam-se na sua relação de amor com Deus, são as eleitas pela divindade, ou no seu caráter como figura divina, apresentada como inatingível para os homens comuns. Característica que não está tão presente quando os papéis são invertidos.

Em todas as autoras, inclusive, a personagem feminina ganha um estatuto modelar ou exemplar na sua relação com o amor. Esta característica é mais difícil de apontar para os amantes masculinos, à exceção do teatro breve de Madalena Glória e os Santos e figuras divinas das outras três autoras. Identificamos aqui, então, a «posição sexuada»

abordada por Lewandowska¹. Há uma maior valorização, presença e exemplaridade das figuras femininas nas tramas de amor destas mulheres. A exemplaridade das figuras femininas de Maria do Céu, Madalena da Glória e até de Teodora de Sousa pode ser explicada se tivermos em consideração o público que assistiria as suas representações. O teatro serve assim não só como meio de entreter, mas também para transmitir um modelo de mulher que procura o amor e a salvação em Deus e foge dos enganos do amor do mundo. Nas comédias de Azevedo, esta exemplaridade não pode ser explicada nestes contornos, já que o seu público (real ou imaginado) seria mais heterogéneo. Azevedo parece aproveitar a sua escrita teatral para denunciar alguma fragilidade da condição feminina e a inconsequência masculina face ao amor, tal como já fizera Ana Caro Mallén. Assim, esta «posição sexuada» não implica uma homogeneidade da escrita teatral feminina. O modelo da mulher amante não é único, podendo tomar várias formas, dependendo da mulher que o abordava, do seu motivo e ambiente cultural.

b) Desafio ou reforço dos papéis de género

No início deste trabalho colocámos a hipótese de estes amores retratados nas peças que analisámos desafiarem os papéis de género daquela época. Por um lado, não há dúvida de que as personagens femininas não são submissas ou invisíveis na sua relação com o amor, ao contrário do que era comum. Em Azevedo, aparecem, sem dúvida, mais vocais e reivindicativas da sua posição no mundo e reclamam contra certas injustiças, como a decisão do casamento. Na sua obra, as mulheres amam e protagonizam o amor, os homens o falso amor. As personagens de Azevedo mostram-se mais desafiadoras da ordem de géneros, mas não num sentido de corromper a sociedade, mas sim de garantir a ordem, felicidade e moralidade divina.

Este aspeto não é tão comum em Maria do Céu, onde há uma maior harmonia com os papéis de género impostos. Assim, as obras de Maria do Céu, as personagens femininas seguem os modelos de recato feminino face ao amor, pouco participativas na linguagem do amor, à exceção se este for dedicado a Deus. Essa ideia pode se identificar também, em parte, do *Baile* de Madalena Glória. Quanto a Teodora de Sousa, apresenta uma posição intermédia. As personagens femininas protagonizam os enredos amorosos

¹ LEWANDOWSKA, Julia. *Escritoras monjas*, subcap. 1.2.3.

terrenos e são os seus interesses e tramas que fazem mover o enredo. No entanto, devem ser recatadas nesse amor e não ser influenciadas por esses excessos.

A característica que se distingue, sim, em quase todas estas obras, das formulações amorosas comuns da época, é um maior protagonismo e dignificação da posição feminina e da sua subjetividade no amor. As personagens femininas não são, como em vários textos literários e também teatrais, submissas ou apenas um recurso para exaltar o amante ou ajudar o enredo. São amadas e amantes e, quase sempre, modelares, como vimos.

Ademais, se muitos homens de letras daquele tempo não consideravam ou se esqueciam da posição da mulher e os moralistas preocupavam-se sobretudo com a manutenção da moralidade cristã, em muitas destas obras teatrais a defesa da ordem amorosa está diretamente interligada com a proteção da honra e dos interesses das personagens femininas, as primeiras que sofrem quando se desrespeita as suas convenções. Por outro lado, a mulher não é tão representada como o «sexo fraco», ironizando-se até com essa expressão em alguns textos. Este papel é reservado, pelas suas ações, ao homem. Esta reversão não procura, necessariamente, uma inversão das normas e imposições da ordem social, mas sim demonstrar as fragilidades dos homens, que não seguem as leis da sua nobreza, criando distúrbios na ordem divina e social.

Assim, se há uma reclamação quanto ao comportamento masculino, tal jamais leva a que se defenda uma subversão da ordem social. Em Azevedo, as personagens femininas nunca chegam a tomar decisões que manchem a sua honra. As comédias de capa e espada terminam com casamentos, aprovados pelo céu e aceites pelos familiares masculinos. Em Teodora de Sousa, Belisa tem de se redimir dos seus pecados. Apesar das inconstâncias de Lidoro, o casamento com Leonor nunca é posto em causa. E, sobretudo em Maria do Céu, o casamento é sempre determinado e decidido pela figura do pai ou por uma outra personagem masculina. Nos autos de Santo Aleixo e em *Clavel y Rosa*, a mulher é vista como um prémio às finezas dos amantes, à imagem dos amores dos galãs, na qual o amor da mulher é inexistente. Assim, várias conceções relativamente aos papéis de género determinados pelos diferentes amores da época continuam presentes nestas obras, procurando-se mais um regresso aos princípios das relações amorosas – seja um amor mais humanista, patristico, cortês ou místico – do que uma nova ordem de amor onde a mulher é protagonista.

c) O sofrimento feminino face ao amor

É essa, talvez, a característica mais presente em todas estas obras: o sofrimento e desonra feminina face aos falsos amores dos homens. São claras as consequências das ações dos homens nas comédias de Ângela de Azevedo, seja ofensa à honra de Maria ou a morte de Irene. Esta ideia está também patente em pequenas falas, presentes nas várias obras analisadas, que realçam que as simples galanterias de amor são, por si só, um perigo à honra e dignidade da mulher, mesmo sendo elas exemplares. Por isso, no *Baile*, as damas se apresentem como fugitivas do amor. Em vários autos de Maria do Céu, sobretudo nos do *Triunfo do Rosario*, os amores do mundo são considerados perigosos e, por isso, a personagem feminina é aconselhada a não se aproximar deles. A mulher, quer lhe corresponda ou não, sai ferida e desonrada dos amores dos homens.

Os falsos amores são perigosos para todos, mas são-no, sobretudo, para as mulheres, porque saem desonradas e enganadas. As suas ações não podem, por isso, ser tão arriscadas como as personagens masculinas, e, por isso, as religiosas do Convento da Esperança não as colocam como amantes cortesãs do mundo terreno. No entanto, por muito modelares que sejam as figuras femininas, as personagens masculinas constantemente ignoram as suas vontades e as suas atitudes acabam por levar ao pecado ou desonra da personagem feminina. Há um cuidado para representar estas mulheres com honra e nobreza, mas é, também, recorrente a ideia que a maior ameaça para as mulheres são mesmo os amores dos homens. A ideia que o amor era perigoso para a mulher não era nova na sociedade daquele tempo, como referimos no capítulo 3. É precisamente por isso que tanto se insistia no facto de a mulher dever evitar os contactos com os homens. No entanto, neste teatro, este perigo não advinha de uma maior fragilidade ou incapacidade da mulher de compreender e participar no verdadeiro amor. Muito pelo contrário, muitas destas obras assinalam a incapacidade das personagens masculinas (alegóricas ou não) para corresponder à perfeição pedida pelo verdadeiro amor. Deste modo, são os homens que se aproximam do mundo sensível dos brutos e são eles que seduzem e corrompem a figura feminina. A mulher está condenada então a ficar “*del mundo preza, y del amor herida*”².

² CEO, Maria do – *Triunfo do Rosario*, p. 204.

7. Um ponto de partida

Este trabalho abordou uma pequena parte do que foi a produção cultural feminina nos séculos XVII e XVIII. Este constitui o primeiro trabalho que comparou a obra teatral feminina da época, identificando lugares-comuns e especificidades. São necessários, no entanto, mais trabalhos comparativos, alargando também a outras temáticas, integrando-as ainda no âmbito geral da cultura portuguesa e ibérica. É também fundamental continuar a aprofundar a inserção destas obras no mundo cultural e social da época, não separando ou considerando a produção feminina como um artefacto à parte, mas sim como um importante elemento desse mundo social e cultural.

Ao longo do nosso trabalho, identificámos semelhanças na relação da temática amorosa com a definição das personagens femininas, mas também diferenças que demarcam a particularidade do mundo cultural de cada uma das autoras. Seria importante continuar este tipo de trabalho e alargá-lo a outras tipologias de textos, como novelas, poesia ou até correspondência. Só desse modo poderemos verdadeiramente entender como as mulheres tematizavam o amor e os seus modelos, como os adaptavam e como relacionavam o mundo feminino com essas convenções, que tanto negavam a participação da mulher.

Por fim, cabe lembrar que, neste trabalho, conseguimos desvendar influências e até algumas possíveis leituras destas mulheres. Ficou notório, na análise, que estas mulheres mobilizaram os conceitos de amor e tinham presente as discussões a eles associadas. Conheciam também vários autos e comédias de autores como Calderón ou Juana Inés de la Cruz. Foram, portanto, mulheres educadas e cultas. Apesar de continuarem várias interrogações sobre a vida e educação destas mulheres, este trabalho demonstrou que a partir da análise dos seus escritos, podem-se desvendar não só alguns aspetos sociais e culturais destas mulheres, mas, também, abrir várias janelas de investigação sobre o mundo cultural português. Assim, por exemplo, a obra de Ângela de Azevedo é uma prova da dinamização e presença cultural nos círculos fora da corte, onde manuscritos circulavam, as convenções e ideias sobre o amor e do teatro chegavam a lugares da província e eram, muito provavelmente, representados. O que aqui apresentámos é, assim, um contributo para avanço do estudo sobre a cultura e a circulação de conhecimento em Portugal, desde Lisboa à diocese de Lamego, mas também da sua integração nas redes ibero-americanas. Um intercâmbio em que também participavam ativamente as mulheres, como demonstrámos.

Fontes e bibliografia

Manuscritos

«Carta por títulos de comédias vinda da cidade de São Paulo sobre o levantamento das minas». ANTT: Manuscrito da Livraria, n.º 2073 (64), fls. 374v-375º.

«Papel acerca da licitude de um cabido assistir a uma comédia. Lamego, 27 de agosto de 1683». ANTT: Miscelâneas Manuscritas, nº 1187, fólhos 1 segs.

«Rozal de Maria Pastores da clemencia Creaturas por condição Primás do ermo, S. Paulo erimita Ave peregrina em cuja muzica esteve extatico 70 annos o S.to Abb.e Pedro». BPMP: Ms. 1411.

Fontes impressas

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

ALVARES, P. Luis – *Amor sagrado*. Evora: Na Officina da Universidade, 1673.

AQUINO, São Tomás - *Suma de teología*. Tradução de José Martorell Capó. 4a ed. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2001. ISBN 978-84-7914-131-8.

ARISTÓTELES - *Acerca del alma*. Tradução de Tomás Calvo Martínez. Barcelona: Cremos, 1978.

ARISTÓTELES – *Ética a Nicómaco*. Tradução de António de Castro Caeiro. 6. ed. Lisboa: Quetzal Editores, 2018. ISBN 978-972-564-803-2.

AZEVEDO, Angela – *Dicha, y Desdicha del Juego, y devocion de la Virgen*. [S.l.: S.n.], [16?-17?].

AZEVEDO, Angela – *El Muerto Dissimulado*. [S.l.: S.n.], [16?-17?].

AZEVEDO, Angela – *La Margarita del Tajo, que dio nombre a Santaren*. [S.l.: S.n.], [16?-17?].

BARROS, João de – *Espelho de casados*. Porto: Vasco Diaz Tanco d[e] Frexenal, 1540.

Bíblia Sagrada: Novo Testamento. Tradução de Padres Matos Soares. Porto: Grandes oficinas gráficas da sociedade de papelaria, 1954.

BRAÑANOVA GONZÁLEZ, Pablo (ed. crít.); SILVA, Félix Machado da – *La tercera parte de Guzmán de Alfarache*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2017. Tese de doutoramento.

BRANDÃO, Hilário – *Voz do Amado*. Lisboa: Per João Fernandez impressor de livros, 1579.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro – *Casa con dos puertas mala es de guardar*. [Em linha] Edición a cargo de Luis Iglesias Feijoo. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000. [Consult. 1 mar 2024]. Disponível em WWW:<<https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/casa-don-dos-puertas-mala-es-de-guardar--come-dia-famosa/html/>>.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro – *La dama duende*. [Em linha] Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000. [Consult. 1 mar 2024]. Disponível em WWW:<<https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-dama-duende--0/html/>>.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro – *El mágico prodigioso*. [Em linha] Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001. [Consult. 1 mar 2024]. Disponível em WWW:<<https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/psiquis-y-cupido-que-escribio-para-esta-villa-de-madrid--0/html/>>.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro – *Psiquis y Cupido*. [Em linha] Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005. [Consult. 1 mar 2024]. Disponível em WWW:<<https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-dama-duende--0/html/>>.

CAPELLÁN, Andrés – *Libro del amor cortés*. Tradução de Pedro Rodríguez Santidrián. Madrid: Alianza Editorial, 2006. ISBN 978-84-206-5993-0.

CARO DE MALLEN, Ana – *Valor, Agravio, y Muger*. Sevilla: Por Francisco de Leefdael, en la Casa del Correo Viejo, [16?].

CARVALHO, Iacome – *Peróla preciosa, e arte pera servir a Deos, cõ o exercicio de muitas virtudes, que neste liuro se ensinão a obrar por hum estilo suaue, & deuoto*. Lisboa: por Pedro Crasbeck, 1616.

CEO, Maria do – *Aves ilustradas em avisos para as Religiosas servirem os officios dos seus Mosteiros*. Lisboa Occidental: Na Officina de Miguel Rodrigues, 1734.

CEO, Maria do – *Enganos do Bosque, Dezenganos do Rio. Em que a Alma entra perdida, e sahe deenganada. Com outras muitas obras varias, e admiraveis*. Lisboa Occidental: Na Officina de Manoel Fernandes da Costa, 1736.

CÉU, Maria do – *Rozario dos Atributos Divinos*. Lisboa: Na Officina Joaquiniana da Música, [173-].

CEO, Maria do – *Triunfo do Rosario*. Lisboa Occidental: Officina de Miguel Manescal da Costa, 1740.

CEO, Maria do – *Enganos do Bosque, Desenganos do Rio. Primeira, e Segunda Parte*. Lisboa Occidental: Na Officina de Antonio Isidoro da Fonseca, 1741.

CEO, Maria do – *Obras Varias, y Admirables*. Madrid: Antonio Marin, 1744. tomo II.

CHAGAS, P. Fr. Antonio Das – *Lgrimas, faiscas do Amor Divino. Offerecidas a Christo Crucificado*. Lisboa: Domingos Carneiro, 1683.

CORTARELO Y MORI, Don Emilio – *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*. Madrid: Est. Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904.

CRUZ, D. Fernando da – *Despertador do Amor Divino, em huma irmandade entre Religiosas, consagrada ao dulcissimo incendio das almas, à deliciosa prenda dos coraçoes, à Divina Pessoa do Espirito Santo, vida dos Justos, & premio dos Bemaventurados*. Lisboa: Na Officina de Miguel Deslandes, 1695.

CRUZ, Juan de la – *Obras espirituales, que encaminan vn alma à la mas perfecta vnion con Dios, en transformacion de Amor*. Barcelona: a costa de Vicente Surià, 1693.

CRUZ, Juana Inés de la; ALATORRE, Antonio – *Enigmas ofrecidos a la casa del placer*. México: El Colegio del Mexico, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 1994. ISBN 978-968-12-0590-4.

CRUZ, Juana Inés de la – *El Divino Narciso*. [Em linha] Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999. [Consult. 1 mar 2024]. Disponível em WWW:<<https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-divino-narciso--0/html/>>.

CRUZ, Juana Inés de la – *Los empeños de una casa*. [Em linha] Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005. [Consult. 1 mar 2024]. Disponível em WWW:<<https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/los-empenos-de-una-casa--0/html/>>.

CRUZ, Juana Inés de la – *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz. I Lírica personal*. Edición, introducción y notas de Antonio Alatorre. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2012. ISBN 978-607-16-1146-8.

CUNHA, Frei Francisco da – *Oração academica, panegyrica, historica, encomiastica, profano-sacra. Que pelos felices succesos, e victoriosas armas da Augustissima, e Serenissima Rainha da Hungria, e Bohemia*. Lisboa: Officina Alvarense, 1743.

D'AFONSECA, P. António Pereira – *Poderes de amor em geral, e oras de conversação particular, etc*. Lisboa: Na Officina Craesbeeckiana, 1657.

FLÓREZ, Enrique – *España Sagrada. Theatro Geographico-Historico de la Iglesia de España*. Madrid: En la Oficina de Antonio Marín, 1756. Tomo IV.

GAMA, Leonarda Gil da – *Brados do Desengano contra o profundo sono do esquecimento. II parte*. Lisboa Occidental: Na Officina da Musica, e da Sagrada Religião de Malta, 1739.

GAMA, Leonarda Gil da – *Orbe celeste, adornado de brilhantes estrelas e dois ramilhetes: hum colhido pela consideração, outro pelo divertimento*. Lisboa: Na oficina de Pedro Ferreira, 1742

HIPONA, Agostinho de – *Confissões*. Tradução de Arnaldo Espírito Santo, João Beato e Maria Cristina Pimentel. 2a ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004. ISBN 978-972-27-1326-9.

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.

JESÚS, Teresa De – *Los libros de la madre Teresa de Iesus fundadora de los monesterios de monjas y frayles Carmelitas descalços de la primera regla*. Salamanca: por Guillelmo Foquel, 1588.

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

JESÚS, Teresa De – *Los libros de la B. Madre Teresa de Iesus, Fundadora de los Monasterios de Monjas, y Frayles Carmelitas Descalços de la primera Regla*. Lisboa: por Antonio Alvarez, 1616.

LEÃO, Hebreu – *Diálogos de amor*. Tradução de Giacinto Manuppella. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2001. ISBN 978-972-27-1092-3.

LOBO, Francisco Rodrigues – *Cortes na Aldeia e noites de Inverno*. Lisboa: Companhia Nacional Editora, 1890.

MACHADO, Diogo Barbosa – *Bibliotheca Lusitana*. Lisboa Occidental: Na Officina de Antonio Isidoro da Fonseca, 1741-1759. 4 tomos.

Martyrologio Romano. Lisboa: na Regia Officina Sylviana, e da Avademia Real, 1748.

MOLINA, Tirso de – *El burlador de Sevilla*. [Em linha] Edición a cargo de Ignacio Arellano. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2016. [Consult. 1 mar 2024]. Disponível em WWW:<URL:<https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-burlador-de-sevilla-0/html/>>.

PERYM, Damião de Froes – *Theatro heroino, abcedario historico e catalogo das mulheres illustres em armas, letras, acçoens heroicas e artes liberaes*. Lisboa Occidental: Na Officina de Theotonio Antunes Lima, 1736-1740. 2 tomos.

PLATÃO – *O Banquete; Fedro; Apologia de Sócrates/Critón*. Tradução de Maria Teresa Shiappa de Azevedo, José Ribeiro Ferreira e Manuel de Oliveira Pulquério. Lisboa: Edições 70, 2008. ISBN 978-84-92482-00-9.

SOLÍS Y RIVADENEYRA, Antonio de – El amor al uso. Em *Comedias de Don Antonio de Solis*. Madrid: por Melchor Alvarez, 1681. p, 107-147.

SOSA, Manuel de Faria y – *Noches claras divinas y humanas flores*. Lisboa: En la Officina de Antonio Craesbeeck, 1674.

SOUZA, Fernando Joaquim de – *Christiados ou Vida de Christo*. Lisboa: Officina de Pedro Ferreira, 1754.

SOUZA, Joanna Theodora – *El Gran Prodigio de España, y lealtad de un Amigo*. [S.l.: S.n.], [17?].

VEGA, Lope de – *Arte nuevo de hacer Comedias en este tiempo*. Madrid: por la Viuda de Alonso Martin, 1621.

VEGA, Lope de – *Las bodas entre el Alma y el Amor divino*. Texto crítico preparado por J. Enrique Duarte. Kassel: Reichenberger, 2017. ISBN: 978-3-944244-61-7.

VEGA, Lope de – La discreta enamorada. Em *Parte tercera de comedias de los mejores ingenios de España*. Madrid: por Melchor Sanchez, 1653. fl. 59v.-83.

VELOZO, Joseph 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 Cõmunhão*. Lisboa: Na Officina de Miguel Deslandes, 1688

ZAYAS Y SOTOMAYOR, Maria de – *Novelas exemplares, y amorosas de doña María de Zayas y Sotomayor, natural de Madrid: primera y segunda parte*. Madrid: por la Viuda de Barco Lopez, 1814.

Bibliografia

ACEVEDO, Angela De; HEGSTROM, Valerie; LARSON, Catherine – *El muerto disimulado / Presumed dead*. Liverpool: Liverpool University Press, 2018. ISBN 978-1-78694-072-8.

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. ISBN 978-1-317-04362-1. p. 103-114.

ALBIAC LOPIZ, Gabriel Pedro – Del poeta como envenenador: la escena jansenista. In GONZÁLEZ, Moisés; CASTIGNANI, Hugo – *Filosofías del barroco* [Livro eletrônico]. Madrid: Tecnos, 2020. Cap. 3. ISBN 978-84-309-7878-6.

ALMEIDA, Dimitri; ANASTÁCIO, Vanda; MARTOS PEREZ, María Dolores– *Mulheres em rede: convergências lusófonas / Mujeres en red*. Berlin: LIT, 2018. ISBN 978-3-643-13899-6.

AMELANG, David J. – Explorando la presencia de personajes femeninos en la comedia en tiempos de Lope de Vega desde las Humanidades Digitales. *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*. ISSN 2328-1308. 11:1 (2023) 39–54.

ANASTÁCIO, Vanda – *Uma antologia improvável: a escrita das mulheres: séculos XVI a XVIII*. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 2013. ISBN 978-989-641-358-3.

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. ISBN 978-84-8489-788-0. p. 89–98.

ANASTÁCIO, Vanda – El “feminismo” en Portugal antes de 1800. In BERMÚDEZ, Silvia; JOHNSON, Roberta L. – *Una nueva historia de los feminismos ibéricos*. Valencia: Tirant Humanidades, 2021. ISBN 978-84-18656-22-4. p. 113–130.

ANASTÁCIO, Vanda – Onde estão as mulheres? Um percurso didático pela história da literatura portuguesa. *Convergência Lusíada*. ISSN 2316-6134. 33:48 (2022) 12–38.

ARAÚJO, Filipa Medeiros – “Brados do desengano”: a escrita conventual feminina no século XVIII e o caso de Leonarda Gil da Gama. [Em linha]. Trabalho apresentado em Colóquio *Por prisão o Infinito*, Porto, 2011. [Consult. 1 mar. 2024]. Disponível em WWW:<URL:https://www.academia.edu/10625995/_Brados_do_desengano_a_escrita_conventual_feminina_no_s%C3%A9culo_XVIII_e_o_caso_de_Leonarda_Gil_da_Gama>.

ARELLANO, Ignacio – *Historia del teatro español del siglo XVII*. Madrid: Cátedra, 1995. ISBN 978-84-376-1368-0.

ARELLANO, Ignacio – Mujeres perversas y perversiones femeninas en Calderón. Cuestiones de género («Genders y Genres»). *Hispanófila: Literatura – Ensayos*. ISSN 0018-2206. 175 (2015) 33–48.

ARELLANO, Ignacio – *Autos sacramentales del Siglo de Oro*. [Livro eletrónico]. Madrid: Cátedra, 2018. ISBN 978-84-376-3865-2.

ARES MONTES, José – Ecos de Calderón en el teatro portugués (Sóror 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. ISBN 978-84-00-05491-5. p. 1343-1358.

ARMAS, Frederick A. De – The Invisible Mistress: Orígenes y fundamentos. 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. ISBN 978-84-7392-985-1. p. 381–397.

AUGUSTO, Sara – Os desagravos de Floriteia e a história de Gambo e Tupinda. *Máthesis*. ISSN 0872-0215. 9 (2000) 85-103.

AUGUSTO, Sara – A multiplicação das fábulas na ficção narrativa de Soror Maria do Céu. *Forma Breve*. ISSN 2183-4709. 3 (2005) 121–134.

AUGUSTO, Sara – O papagaio ilustrado: lição e exemplo na ficção barroca. *Máthesis*. ISSN 0872-0215. 14 (2005) 137–148.

AUGUSTO, Sara – A predestinada peregrina: dos enganos do bosque aos desenganos do rio. *Máthesis*. ISSN 0872-0215. 17 (2008) 157–174.

AUGUSTO, Sara – *A alegoria na ficção romanesca do Maneirismo e do Barroco*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011. ISBN 978-972-31-1353-2.

AZEVEDO, Angela de – *Dicha y desdicha del juego y devoción de la virgen. Estudio y edición crítica de Serena Provenzano*. Kassel: Reichenberger, 2022. ISBN 978-3-96728-038-8.

BALBUENA TOREZANO, M. Del Carmen – Amor cortés y discurso sobre el amor: análisis de algunos «Lieder» de Der von Kürenberg y Dietmar von Eist. *Revista de Literatura Medieval*. ISSN 1130-3611. 32 (2020) p. 39-53.

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. ISBN 978-84-8489-788-0.

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. ISBN 978-84-8489-788-0. p. 11-45.

BARANDA, Nieves; CRUZ, Anne J. – *The Routledge Research Companion to Early Modern Spanish Women Writers*. London [etc.]: Routledge, 2018. ISBN 978-1-317-04362-1.

BELO, Filomena Valente – O Mosteiro da Esperança de Lisboa (Séc. XVII). Espaço de difusão e sociabilidade. In CONGRESO INTERNACIONAL DEL MONACATO FEMENINO EN ESPAÑA, PORTUGAL Y AMÉRICA, 1492-1992, 1, León, 1992 – *I Congreso Internacional del Monacato Femenino en España, Portugal y América 1492-1992*. León: Universidad de León, 1993. ISBN 978-84-7719-348-7. tomo 2. p. 713-718.

BELO, Filomena; CÉU, Soror Maria Do – *Relação da vida e morte da serva de Deus a venerável Madre Elenna da Cruz por Sórora Maria do Céu. Transcrição do Códice 87 da Biblioteca Nacional precedida de um estudo histórico*. Lisboa: Quimera, 1993. ISBN 972-589-036-1.

BRAGA, Isabel Drumond – Vaidades nos conventos femininos ou das dificuldades em deixar a vida mundana (séculos XVII-XVIII). *Revista de História da Sociedade e da Cultura*. ISSN 1645-2259. 10:1 (2010) 305-322.

BRAGA, Isabel Drumond – Do Trabalho e dos Patrimónios das Cristãs-Novas nos séculos XVII e XVIII. *Revista Digital do Núcleo de Estudos Judaicos (UFRJ)*. ISSN 1982-3053. 4:7 (2013) 10-23.

BRAGA, Isabel Drumond – As Mulheres e o Lúdico na Época Moderna: Algumas Perspectivas de Abordagem. *Caderno Espaço Feminino*. ISSN 1981-3082. 28:1 (2015) 378-401.

BRAGA, Isabel Drumond; TORREMOCHA HERNÁNDEZ, Margarita – *As Mulheres perante os Tribunais do Antigo Regime na Península Ibérica*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015. ISBN 978-989-26-1032-0.

BRAGA, Isabel Drumond; BRAGA, Paulo Drumond – *Rainhas, princesas e infantas: quotidiano, ritos e cerimónias na Península ibérica (XVI-XX)*. Lisboa: Temas e debates, 2022. ISBN 978-989-644-727-4.

BRAGA, Paulo Drumond – *D. Maria (1521-1577), uma Infanta no Portugal de Quinhentos*. Lisboa: Colibri, 2013.

BRAGA, Paulo Drumond – Palácios para uma rainha: D. Mariana Vitória de Bourbon (1718-1781) entre Espanha e Portugal. *Los Libros de la corte.es*. ISSN 1989-6425. 17 (2018) 87–105.

BUESCU, Ana Isabel – *Catarina de Áustria (1507-1578): infanta de Tordesilhas, rainha de Portugal*. Lisboa: A esfera dos livros, 2007. ISBN 978-989-626-080-4.

BUESCU, Ana Isabel – *D. Beatriz de Portugal. A infanta esquecida (1504-1538)*. Lisboa: Manuscrito, 2019. ISBN 978-989-8871-73-2.

CABELLO PINO, Manuel – El tópico de la enfermedad de amor en la literatura griega de época helenística. *Revista Esfera*. 3 (2012) 38–57.

CALDEIRA, Arlindo Manuel – *Mulheres enclausuradas: as ordens religiosas femininas em Portugal durante os séculos XVI a XVIII*. Alfragide: Casa das Letras, 2021. ISBN 978-989-661-248-1.

CALLE GONZÁLEZ, Sonsoles – Calderón y Ovidio: la enfermedad del amor y sus remedios en una comedia escrita en colaboración. Em CONGRESO DE LA ASOCIACIÓN INTERNACIONAL DE TEATRO ESPAÑOL Y NOVOHISPANO DE LOS SIGLOS DE ORO, IX, Pamplona – *Calderón: innovación y legado*. New York: P. Lang, 2001. ISBN 978-0-8204-5583-9.

CAMINO MAROTO, Mercedes – Transvestism, Translation and Transgression: Angela De Azevedo's *El Muerto Disimulado*. *Forum for Modern Language Studies*. ISSN 0015-8518. 37:3 (2001) 314–325.

CAMÕES, José; SOUSA, José Pedro – *Teatro de autores portugueses do século XVII: lugares (in)comuns de um teatro restaurado*. Lisboa: Centro de Estudos de Teatro, 2016. ISBN 978-989-20-6642-4.

CAMÕES, José – Monjas portuguesas entremesiles: desvíos a la norma. Em CONGRESO DE LA ASOCIACIÓN INTERNACIONAL SIGLO DE ORO, X, Venezia, 2014 - *Serenísima palabra*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari-Digital Publishing, 2017. ISBN 978-88-6969-164-5. p. 417-425.

CAMPBELL, Ysla – El amor al uso en «Mañanas de abril y mayo». *Anuario Calderoniano*. ISSN 1888-8046. 6 (2013) 49-60.

CÁÑAS MURILLO, Jesús – Los recursos del amor en las comedias de Sor Juana Inés de la Cruz. *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*. ISSN 0210-0061. 28 (2003) 329–353.

CARDIM, Pedro – *O Poder dos afectos. Ordem amorosa e dinâmica política no Portugal do Antigo Regime*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 2000. Tese de doutoramento.

CARDOSO, Paula Filipa Freire – *Art, Reform and Female Agency in the Portuguese Dominican Nunneries: Nuns as Producers and Patrons of Illuminated Manuscripts (c. 1460-1560)*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 2019. Tese de doutoramento.

CARVALHO, José Adriano de Freitas – As lágrimas e as setas Os Pia Desideria de Herman Hugo, S.J., em Portugal. *Via Spiritus: Revista de História da Espiritualidade e do Sentimento Religioso*. ISSN 0873-1233. 2 (1995) 169–202.

CARVALHO, Maria Helena Antunes de – *Alguns aspectos da obra de Soror Maria do Céu*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1954. Tese de licenciatura.

CEREZO SOLER, Juan – Creación teatral desde la celda: elementos conventuales y mundanos en el teatro de Sor Marcela de San Félix. *Revista Cálamo FASPE*. ISSN 1136-9493. 63 (2014) 10–16.

CÉU, Sórora Maria Do; HATHERLY, Ana – *A Preciosa de Sórora Maria do Céu: edição actualizada do Códice 3773 da Biblioteca Nacional, precedida dum estudo histórico*. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1990. ISBN 978-972-667-148-0.

CÉU, Soror Maria Do; HATHERLY, Ana – *Triunfo do Rosário. Repartido em Cinco Autos*. Lisboa: Quimera, 1992. ISBN 972-589-035-3.

CÉU, Maria do; COUTO, Anabela Galhardo – *Histórias Breves e Admiráveis*. Perugia: Edizioni dell'Urogallo, 2012.

CÉU, Violante Do; MENDES, Margarida Vieira – *Rimas várias*. Lisboa: Editorial Presença, 1994. ISBN 978-972-23-1685-9.

CHAMBERS, Donna M. – Ultimate Reality and Meaning in the Works of Angela de Azevedo. *Ultimate Reality and Meaning*. ISSN 0709-549X. 32:1 (2009) 51-74.

CHAMBERS, Samuel A. – Telepistemology of the Closet; or, The Queer Politics of Six Feet Under. *The Journal of American Culture*. ISSN 1542-734X. 26:1 (2003) 24–41.

CHAUVIN, Jean Pierre – A Tópica do Arrebatamento: (em Poemas do Século XVI). *Cadernos Acadêmicos*. ISSN 2764-8192. 4 (2023) 2–16.

CHAVES, Albano; BRAZ, João; PINTO, Óscar Caeiro – *Famílias de São João da Pesqueira. Sousa/Távora/Telo*. Lisboa: [s.n.], 2015. ISBN 978-972-98868-6-7.

CONDE, Antónia Fialho; LALANDA, Margarida Sá Nogueira – Vida monástica feminina e expressões de criatividade e cultura em Évora no período pós-tridentino. In CONDE, Antónia Fialho; MAGALHÃES, Olga; GOUVEIA, António Camões – *O Claustro e o Século: Espaços, Fronteiras e Identidades* [Livro eletrónico]. Évora: Publicações do Cidehus, 2020. ISBN 979-10-365-5792-7.

CONDE, Antónia Fialho – Da influência dos laços familiares no quotidiano claustral feminino em Évora no período moderno: O caso do mosteiro de S. Bento de Cástris. *Via Spiritus: Revista de História da Espiritualidade e do Sentimento Religioso*. ISSN 0873-1233. 30 (2023) 5-31.

COOLIDGE, Grace E. – Aristocracy and the Urban Elite. In BARANDA, Nieves; CRUZ, Anne J. – *The Routledge Research Companion to Early Modern Spanish Women Writers*. London [etc.]: Routledge, 2018. ISBN 978-1-317-04362-1. p. 15–26.

CORREIA, Maria João – *Sóror Maria do Céu à luz da Teodramática*. [Em linha] 2022. [Consult. 1 mar 2024]. Acesso no Repositório Aberto da Universidade do Porto. Disponível em WWW:<URL: <https://hdl.handle.net/10216/147418>>

COUTO, Anabela Galhardo – *Dualismo e reversibilidade em Enganos do Bosque, Desenganos do Rio de Sóror Maria do Céu*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 1990. Tese de mestrado.

COUTO, Anabela Galhardo – *Uma arte de amar: ensaio para uma cartografia amorosa*. Lisboa: 101 Noites, 2006. ISBN 978-972-8494-57-5.

COUTO, Anabela Galhardo – Aspectos do imaginário floral e vegetal na poesia de Soror Maria do Céu. In CUNHA, Rodrigo – *Que Coisa é o Design?*. Lisboa: Edições IADE, 2016. ISBN 978-989-847-319-6. p. 177-188.

COUTO, Anabela Galhardo – Desenganos do Bosque, Desenganos do Rio de Sóror Maria do Céu: uma estética do deslumbramento. In SOBREIRA, Moizeis; SILVA, Fabio Mario; SILVA, Ezilda Maciel – *Narrativas de Mulheres em Língua Portuguesa*. Lisboa: CLEPUL, 2018.

COWLY, Cristina Adriano – *Uma edição de Enganos do bosque, desenganos do Rio, de Sóror Maria do Céu*. Provo: Brigham Young University, 2014. Tese de mestrado.

CRUZ, Dídia Lurdes; GAMA, Leonarda Gil – *A conquista do Reino dos Céus segundo Madalena da Glória ou Reyno de Babylonia pelas armas do Empyreo; discurso moral escrito por Leonarda Gil da Gama*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 1993. Tese de mestrado.

DÉODAT-KESSEDJIAN, Marie-Françoise – «La Margarita del Tajo que dio nombre a Santarén», de Angela de Acevedo. *Acotaciones: revista de investigación teatral*. ISSN 1130-7269. 10 (2003) 25–36.

DODMAN, Maria João – Notions of Man and Manhood in Seventeenth-century Iberia: the Nobleman of «La margarita del Tajo que dio nombre a Santaren» of Ángela de Azevedo. *Moenia*. ISSN 2340-003X. 18 (2012) 401-415.

DOMÉNECH RICO, Fernando – Autoras en el teatro español. Siglos XVI-XVIII. In HORMIGÓN, Juan Antonio – *Autoras en la historia del Teatro Español (1500-1994)*. Madrid: ADE, 1996. ISBN 978-84-87591-57-0. vol. 1. p. 391-604.

DOMÉNECH RICO, Fernando; AZEVEDO, Ângela De – *La Margarita del Tajo que dio nombre a Santarén; El Muerto disimulado*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 1999. ISBN 978-84-87591-79-2.

DOMÍNGUEZ-SULLIVAN, María José – El hábito no hace al monje: la utilización del lenguaje como atuendo en “El muerto disimulado” de Angela de Azevedo. *Dionisio: Revista de investigación, creación y crítica teatral*. ISSN 1886-3426. 5 (2009) 41-49.

ESCABIAS, Juana – *Dramaturgas del Siglo de Oro. Guía completa*. Madrid: Ediciones Antígona, 2022. ISBN 978-84-18119-71-2.

Escritoras doutros tempos. Extratos das obras de Violante do Ceo, Maria do Ceo e Madalena da Gloria. Revisão e prefácio de Mendes dos Remédios. Coimbra: França Amado – Editor, 1914.

ESCUADERO BAZTÁN, Juan Manuel – *Amor, honor y poder o el universo dramático de Calderón*. Madrid: Iberoamericana, 2021. ISBN 978-84-9192-194-3.

FERNANDES, Maria de Lurdes Correia – *Espelhos, cartas e guias: casamento e espiritualidade na Península Ibérica, 1450-1700*. Porto: Instituto de Cultura Portuguesa, 1995. ISBN 978-972-9350-17-7.

FERNANDES, Maria Eugénia Matos – *O Mosteiro de Santa Clara do Porto em meados do séc. XVIII: (1730-80)*. Porto: Arquivo Histórico, Câmara Municipal do Porto, 1992. ISBN 978-972-605-028-5.

FERNÁNDEZ ULLOA, Teresa; DILLINGHAM, Maria; SOLER GALLO, Miguel – Devotion and Roles of Women (Wife and Nun) in Two Plays by Ángela de Azevedo (17th Century). In FERNÁNDEZ ULLOA, Teresa; MORAZZANI, Joanne Schmidt – *Images of Women in Hispanic Cultural*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2016. ISBN 978-1-4438-9114-1. p. 1-22.

FERNÁNDEZ, Jaime – El amor y sus definiciones en la obra de Lope de Vega. In CONGRESO INTERNACIONAL DE LA ASOCIACIÓN INTERNACIONAL SIGLO DE ORO, V, Münster, 1999 – *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2001. ISBN 978-84-8489-019-5. p. 531-539.

FERREIRA, Maria do Céu Sousa – «Desde el Parnaso os escribo»: *Cartas de uma Monja Escritora*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2012. Dissertação de mestrado.

FERRER VALLS, Teresa – Mujer y escritura dramática en el Siglo de Oro: del acatamiento a la réplica de la convención teatral. In FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO CLÁSICO, Almagro, 1998 – *La presencia de la mujer en el teatro barroco*. Almagro: Consejería de Cultura, Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía, 1998. ISBN 84-8266-017-9. p. 11-32.

FERRER VALLS, Teresa – La incorporación de la mujer a la empresa teatral: actrices, autoras y compañías en el Siglo de Oro. Em BRAVO VEGA, Julián, ed. lit. – *Calderón entre veras y burlas. Actas de la II y III Jornadas de Teatro Clásico de Universidad de La Rioja*. Logroño: Universidad de La Rioja, 2002. p. 139-160.

FERRER VALLS, Teresa – Decir entre versos: Ángela de Acevedo y la escritura femenina en el Siglo de Oro. In GIL-ALBARELLOS PÉREZ-PEDRERO, Susana; RODRÍGUEZ PEQUEÑO Mercedes – *Ecos silenciados. La mujer en la literatura española. Siglos XII al XVIII*. Burgos: Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2006. ISBN 978-84-935240-0-5. p. 213-241

FERRER VALLS, Teresa – La «Fábula de Dafne» de Lupercio Leonardo de Argensola: educando a la mujer desde la ficción teatral. *Anuario calderoniano*. ISSN 1888-8046. 15 (2022) 151–167.

FRANCOMANO, Emily C. – The Early Modern Foundations of the Querella de las Mujeres. In BARANDA, Nieves; CRUZ, Anne J. – *The Routledge Research Companion to Early Modern Spanish Women Writers*. London [etc.]: Routledge, 2018. ISBN 978-1-317-04362-1. p. 41–60.

GABRIELE, John – Engendering Narrative Equality in Ángela de Azevedo's *El muerto disimulado*. *Bulletin of the Comediantes*. ISSN 1944-0928. 60 (2008) 127–138.

GASCÓN, Christopher – Female and Male Mediation in the Plays of Ángela de Azevedo. *Bulletin of the Comediantes*. ISSN 1944-0928. 57 (2005) 125–145.

GINZBURG, Carlo – *El hilo y las huellas: lo verdadero, lo falso, lo ficticio*. Buenos Aires: FCE – Fondo de Cultura Económica, 2018. ISBN 978-607-16-5727-5.

GÓMEZ SÁNCHEZ-FERRER, Guillermo – El teatro de autores portugueses en las prensas castellanas y aragonesas: algunos datos sobre la transmisión del teatro de Jacinto Cordeiro, Manuel Freire de Andrade y Juan de Matos Fragoso. In CAMÕES, José; SOUSA, José Pedro – *Teatro de autores portugueses do século XVII: lugares (in)comuns de um teatro restaurado*. Lisboa: Centro de Estudos de Teatro, 2016. ISBN 978-989-20-6642-4. p. 111–129.

HALLING, Anna-Lisa – Upending Hegemonic Masculinity in Soror Maria do Céu's Clavel, y Rosa. *Journal of Lusophone Studies*. ISSN 2469-4800. 3:1 (2018) 50-69.

HALLING, Anna-Lisa – Soror Maria do Céu's Virgin Mary and the male gaze. *Via Spiritus: Revista de História da Espiritualidade e do Sentimento Religioso*. ISSN 0873-1233. 26 (2019) 165–183.

HALLING, Anna-Lisa – Soror Maria do Céu's Aves Ilustradas: A Conduct Manual Legitimizing Female Authority for Early Modern Nuns through Storytelling. *Early Modern Women: An Interdisciplinary Journal*. ISSN 1933-0065. 16:2 (2022) 289–308.

HATHERLY, Ana – Três esboços para um retrato: 1) Sor Juana entre a coroa e a cruz; 2) Uma breve visita aos retratos de Sor Juana; 3) Sor Juana e Sórora Madalena da Glória. *Cadernos de Literatura*. 11 (1985) 57–71.

HATHERLY, Ana – As misteriosas portas da ilusão. A propósito do imaginário piedoso em Sórora Maria do Céu e Josefa de Óbidos. In *Josefa de Óbidos e o tempo barroco*. 2ª ed. Lisboa: G.P.R.D.L, 1993.

HEGSTROM, Valerie; WILLIAMSEN, Amy R. – *Engendering the Early Modern Stage: Women Playwrights in the Spanish Empire*. [Nova Orleans]: University Press of the South, 1999. ISBN 978-1-889431-47-5.

HEGSTROM, Valerie – El convento como espacio escénico y la monja como actriz: montajes teatrales en tres conventos de Valladolid, Madrid y Lisboa. 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. ISBN 978-84-8489-788-0. p. 363–376.

HERRERA, Josefa Badía – Nuevas consideraciones sobre las «autoras de comedias» a la luz de la integración de DICAT en ASODAT. *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*. ISSN 2328-1308. 11:1 (2023) 69–83.

HOWELL, Martha - The Problem of Women's Agency in Late Medieval and Early Modern Europe. Em MORAN, Sarah Joan; PIPKIN, Amanda – *Women and Gender in the Early Modern Low Countries*. Leiden [etc.]: Brill, 2019. ISBN 978-90-04-36972-6. p. 21–31.

HUARINGA NIÑO, Sandra – El rol femenino en los discursos amorosos de «La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén» de Ángela de Azevedo. *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*. ISSN 2328-1308. 9:2 (2021) 911–925.

JAFFE, Catherine M. – De las trampas del amor y el yugo del matrimonio a los ideales de la amistad: Las escritoras del Siglo XVIII. In BERMÚDEZ, Silvia; JOHNSON, Roberta L. – *Una nueva historia de los feminismos ibéricos*. Valencia: Tirant Humanidades, 2021. ISBN 978-84-18656-22-4. p. 101–112.

LEWANDOWSKA, Julia – *Escritoras monjas: autoridad y autoría en la escritura conventual femenina de los Siglos de Oro* [Livro eletrônico]. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2019. ISBN 978-84-9192-046-5.

LI, Wen-Chin – *El alma y el amor. Estudio del espiritualismo de Petrarca y su influencia en dos poetas españoles del siglo XVI: Garcilaso de la Vega y Fernando de Herrera*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2015. Tese de doutoramento.

LOPES, Maria Antónia – O Espelho de casados (1540) do Dr. João de Barros: concepções sobre as mulheres, o casamento e a relação conjugal na obra e na época. EM FLECK, Eliane Deckmann e DILLMANN, Mauro, ed. lit. – *O universo letrado da Idade Moderna: escritoras e escritores portugueses e luso-brasileiros, séculos XVI-XIX*. São Leopoldo: Oikos/Editoras Unisinos, 2019. p. 29-62.

LOPES, Maria Antónia – Mujeres urbanas y trabajo autónomo en la Edad moderna portuguesa (Coimbra, 1500-1834). *Ohm: Obradoiro de Historia Moderna*. ISSN 2340-0013. 32 (2023).

LOPES, Maria Antónia – Mulheres contratadoras de rendas, bens e serviços na Idade Moderna: Câmara Municipal e Universidade de Coimbra. *Revista Portuguesa de História*. ISSN 2183-3796. 54 (2023) 123–143.

LÓPEZ ESTRADA, Francisco – Poética barroca. Edición y estudio de los preliminares de El Pastor Fido de Guarini, traducido por Isabel Correa (1694). In *Hommage à Robert Jammes* [Em linha]. Toulouse: Presses universitaires du Midi, 1994. [Consult. 1 mar 2024]. Disponível em WWW:<URL:http://books.openedition.org/pumi/924>. ISBN: 978-2-8107-0814-7.

LOUREIRO, José Pinto (1959) – *O teatro em Coimbra. Elementos para a sua História 1526-1910*. Coimbra, Câmara Municipal, 1959.

MACHADO, Cyrillo Volkmar; CARVALHO, Joaquim Martins Teixeira De; CORREIA, Vergílio – *Collecção de memorias relativas ás vidas dos pintores, e escultores, architetos, e gravadores portuguezes, e dos estrangeiros, que estiverão em Portugal, recolhidas e ordenadas*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1922.

MARAVALL, José Antonio – *La cultura del barroco: análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Ed. Ariel, 2012. ISBN 978-84-344-0538-7.

MARCHANTE URGÑA, Cristina – *Estudio del auto “Rosal de María” de Sor María do Ceo*. [S.l.]: Facultad de Filología Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2018. Trabajo Fin de Máster.

MARÍN PINA, María Carmen – «Damas y galanes», texto y contexto de un juego cortesano de sor María do Ceo (1658-1753) para la duquesa de Medinaceli. In *«La razón es Aurora»: estudios en homenaje a la profesora Aurora Egido*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2017. ISBN 978-84-9911-433-0. p. 363-374.

MARÍN PINA, María Carmen – La difusión de la obra de sor María do Ceo en España a través de Teresa de Moncada, duquesa de Medinaceli: redes femeninas y transferencia cultural en el siglo XVIII. In ALMEIDA, Dimitri; ANASTÁCIO, Vanda; MARTOS PEREZ, María Dolores– *Mulheres em rede: convergências lusófonas / Mujeres en red*. Berlin: LIT, 2018. ISBN 978-3-643-13899-6.

MARISCA HAY, Beatriz – Sor Juana, décima musa novohispana y la publicación de su obra dramática en España. 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. ISBN 978-84-7392-985-1. p. 339-346.

MARNOTO, Rita – *O petrarquismo português do Cancioneiro Geral a Camões*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2015. ISBN 978-972-27-2326-8.

MARQUES, Cinthia Elizabet Otto Rolla – *Ao Senhor Louvemos: as frutas espirituais de Sórora Maria do Céu*. In DIAS, Paula Barata – *Das culturas da alimentação ao culto dos alimentos*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2022. ISBN 978-989-26-2361-0. p. 235-255.

MARTI, Melisa Laura – *El discurso sobre el amor y la condición de la mujer en las canciones de Florencia Pinar*. *Lemir: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*. ISSN 1579-735X. 22 (2018) 23–32.

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. ISBN 978-84-362-7713-5. p. 111–134.

MATTZA, Carmela V. – *Amor y curiosidad en la comedia áurea. Hacia una lectura humanística de La dama duende*. 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. ISBN 978-84-7392-985-1. p. 351–366.

MAYORAL, Marina – *El «fingimiento» en la poesía amorosa de sor Juana Inés de la Cruz*. In *Et amicitia et magisterio: Estudios en honor de José Manuel González Herrán*. [Em linha] Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes; Santander: Real Sociedad Menéndez Pelayo, 2021. [Consult. 1 mar. 2023]. Disponível em WWW:<URL: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/et-amicitia-et-magisterio-estudios-en-honor-de-jose-manuel-gonzalez-herran-1052117/>>. ISBN 978-84-17422-81-3. págs. 368-375.

MIER PÉREZ, Laura – *Motivos amorosos del teatro renacentista: la «Égloga de Plácida y Vitoriano» de Juan del Encina y la anónima «Comedia serafina»*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2017. ISBN 978-84-16187-69-0.

MIER PÉREZ, Laura – *El amor a escena (1520-1535): la comedia aquilana de Bartolomé de Torres Naharro, la tragicomedia de Don Duardos de Gil Vicente y La Farsa de la Costanza de Cristóbal de Castillejo*. Kassel: Edition Reichenberger, 2019. ISBN 978-3-944244-88-4.

MORERA DE GUIJARRO, Juan Ignacio – Barroco Novohispano: Los poderes del yo lírico en sor Juana Inés de la Cruz. In GONZÁLEZ, Moisés; CASTIGNANI, Hugo – *Filosofías del barroco* [Livro eletrónico]. Madrid: Tecnos, 2020. Cap. 11. ISBN 978-84-309-7878-6.

MORUJÃO, Isabel – Verdades do tempo e máximas do século: dois manuscritos inéditos de Soror Maria do Céu. *Revista da Faculdade de Letras: Línguas e Literaturas*. ISSN 0871-1682. 9 (1992) 299-307.

MORUJÃO, Isabel – Contributo para uma bibliografia cronológica da literatura monástica feminina portuguesa dos séculos XVII e XVIII (impressos). *Lusitania Sacra*. ISSN 0076-1508. 7 (1995) 253-338.

MORUJÃO, Isabel – Livros e leituras na clausura feminina de setecentos. *Revista da Faculdade de Letras: Línguas e Literaturas*. ISSN 0871-1682. 19 (2002) 111–170.

MORUJÃO, Isabel – O tema do eremitismo na literatura conventual feminina: S. Paulo Eremita em «A Preciosa» de Soror Maria do Céu: dos relatos em prosa à narrativa épica. *Via Spiritus: Revista de História da Espiritualidade e do Sentimento Religioso*. ISSN 0873-1233. 9 (2002) 255–286.

MORUJÃO, Isabel – «A César o que é de César»: acerca da atribuição ao padre Simão Vaz de Camões, S.J. de dois textos editados em A Preciosa de Soror Maria do Céu. *Revista da Faculdade de Letras – Línguas e Literaturas*. ISSN 0871-1682. 20:1 (2003) 297-303.

MORUJÃO, Isabel – Emblemas e Problemas em "Aves Ilustradas em Avisos (...)" de Soror Maria do Céu. In ARELLANO, Ignacio; MARINEZ PEREIRA, Ana -*Emblemática y Religión en la Península Ibérica (Siglo de Oro)*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2010. p. 283-301.

MORUJÃO, Isabel – Images de la femme-auteur dans les paratextes des Œuvres Narratives Féminines Portugaises. *Via Spiritus: Revista de História da Espiritualidade e do Sentimento Religioso*. ISSN 0873-1233. 19 (2012) 145–168.

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. ISBN 978-84-8489-788-0. p. 327–344.

MORUJÃO, Isabel – Uma tipologia de quase silêncio. Um sermão de clarissa: texto e contexto. In FONTES, João Luís; ANDRADE, Maria Filomena; MARQUES, Tiago Pires – *Vozes da vida religiosa feminina: experiências, textualidades e silêncios séculos XV-XXI*. Lisboa: Centro de Estudos de História Religiosa, Universidade Católica Portuguesa, 2015. ISBN 978-972-8361-61-7. p. 63-89.

MÚZQUIZ-GUERREIRO, Darlene – Symbolic Inversions in Ángela de Azevedo's El muerto disimulado. *Bulletin of the Comediantes*. ISSN 1944-0928. 57:1 (2005) 147–163.

NIETO MORENO DE DIEZMAS, Raquel Carmen – *La funcionalidad dramática del soneto en las comedias de Lope de Vega*. Logroño: Universidad de La Rioja, 2019. Tese de doutoramento.

NUNES, Ariadne; SOUSA, José Pedro - «Que el odio y amor compitan»: para uma releitura da querela do teatro espanhol e do teatro francês em Portugal no século XVIII. *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*. ISSN 2173-0687. 28 (2022) 87–100.

PARKER, Alexander – *La filosofía del amor en la literatura española 1480-1680*. Madrid: Cátedra, 1986. ISBN 84-376-0616-0.

PASCUA SÁNCHEZ, María José de la – Amor / desamor a comienzos de la Edad Moderna: ¿universo de emociones femeninas o política emocional? In BARTOLOMÉ BARTOLOMÉ, Juan Manuel; GARCÍA FERNÁNDEZ, Máximo; SOBALER SECO, María De Los Ángeles – *Modelos culturales en femenino (siglos XVI-XVIII)*. Sílex universidad. Madrid: Sílex Ediciones, 2019. ISBN 978-84-7737-687-3. p. 133–183.

PASCUA SÁNCHEZ, María José de la – Acerca del amor en el Carmelo descalzo: Diálogo entre Teresa de Jesús y María de San José. *Trocadero: Revista de Historia Moderna y Contemporánea*. ISSN 0214-4212. 1 (2020) 9–30.

PAULO, Maria Manuela Carneiro Tavares; CÉU, Maria do – *Aves Ilustradas, De Sórora Maria Do Céu: Edição Atualizada Precedida De Um Comentário*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 1994. Tese de mestrado.

PAULO, Maria Manuela Carneiro Tavares – Formas do sentido nas Aves ilustradas de Sórora Maria do Céu. In HATHERLY, Ana; COELHO, Jacinto Do Prado – *Os sentidos e o sentido: literatura e cultura portuguesas em debate*. Lisboa: Edições Cosmos, 1997. ISBN 978-972-762-083-8. p. 313–318.

PINTO, José Lima de Sousa – *Paredes da Beira. Uma casa, uma capela*. Carcavelos: Moinho Velho, 1997. ISBN 972-97319-0-X.

POLÓNIA, Amélia – Mulheres que partem e mulheres que ficam. O protagonismo feminino na expansão ultramarina. *Estudo da História* 4 (2001) 79-98.

POUTRIN, Isabelle – Autobiographies. In BARANDA, Nieves; CRUZ, Anne J. – *The Routledge Research Companion to Early Modern Spanish Women Writers*. London [etc.]: Routledge, 2018. ISBN 978-1-317-04362-1. p. 63–73.

PROVENZANO, Serena – La carrera vital de Ángela de Azevedo. Estado de la cuestión y nuevas aportaciones. *Anagnórisis: Revista de investigación teatral*. ISSN 2013-6986. 19 (2019) 78–100.

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.

RAMON, Micaela – *Educação e recreação nos mosteiros femininos no contexto da Contra-Reforma católica: as narrativas de ficção em prosa de Sórora M^a do Céu e de Sórora Madalena da Glória* [Em linha]. Prior Velho: Paulinas, 2014. [Consul. 1 mar 2024]. Disponível em WWW: <URL: <https://hdl.handle.net/1822/54211>>. p. 735-74.

RAMON, Micaela – A produção narrativa de ficção do período barroco no quadro do movimento editorial pós-tridentino. In FRANCO, José Eduardo – *Concilio de Trento: innovar en la tradición = Concílio de Trento: inovar na tradição*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 2016. ISBN 978-84-16978-03-8. p. 735-741-

REIS, Ana Luísa Pêgo – *Reino de Babilónia, de Sórora Madalena da Glória: textos e paratextos (reedição e leitura)*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2010. Dissertação de mestrado.

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.

REYES PEÑA, Mercedes De Los; BOLAÑOS DONOSO, Piedad – Presencia de comediantes en Lisboa (1580-1605). In *Teatro del Siglo de Oro. Homenaje a Alberto Navarro González*. Kassel, Edition Reichenberger, 1990. p. 63-86.

REYES PEÑA, Mercedes De Los; BOLAÑOS DONOSO, Piedad – El Patio de las Arcas de Lisboa. *Cuadernos de teatro clásico*. ISSN 0214-1388. 6 (1991) 265–315.

REYES PEÑA, Mercedes De Los; BOLAÑOS DONOSO, Piedad – Presencia de comediantes españoles en el Patio de las Arcas de Lisboa (1700-1755). In CAMPBELL, Ysla – *El escritor y la escena*. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma, 1993. p. 229-273.

REYES PEÑA, Mercedes De Los; BOLAÑOS DONOSO, Piedad – La presencia del teatro barroco español en Lisboa a través del estudio del Patio de las Arcas. In VENTURA, Maria da Graça – *O Barroco e o Mundo Ibero Atlântico*. Lisboa: Colibri, 1998. p. 135-149.

REYES PEÑA, Mercedes De Los – Presencia del teatro español en Lisboa a través del Patio de las Arcas. In CAMÕES, José; SOUSA, José Pedro – *Teatro de autores portugueses do século XVII: lugares (in)comuns de um teatro restaurado*. Lisboa: Centro de Estudos de Teatro, 2016. ISBN 978-989-20-6642-4. p. 31–39.

RIVERO MACHINA, Antonio – El alférez Jacinto Cordeiro: identidad literaria y compromiso nacional. In CAMÕES, José; SOUSA, José Pedro – *Teatro de autores portugueses do século XVII: lugares (in)comuns de um teatro restaurado*. Lisboa: Centro de Estudos de Teatro, 2016. ISBN 978-989-20-6642-4. p. 41–54.

ROCHA, Shienna Motta – Explosão Sensorial Em Reino De Babilônia: Figurativização Como persuasão. *Cadernos de Pós-Graduação em Letras*. ISSN 1809-4161. 21:2 (2021) 112-127.

ROMANOS, Melchora – Del llanto a la risa: modos de construir los personajes femeninos en la comedia áurea. In JORNADAS DE TEATRO CLÁSICO, XXXI, Almagro, 2008 – *Damas en el tablado*. [Cuenca]: Universidad de Castilla-La Mancha, 2009. ISBN 978-84-8427-702-6. p. 113–132.

ROMERO-DÍAZ, Nieves; VOLLENDORF, Lisa – *Feliciano 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. ISBN 978-0-86698-556-7.

ROSALES, Jacinto Rivera de – Sueño, realidad y poder en Calderón. In GONZÁLEZ, Moisés; CASTIGNANI, Hugo – *Filosofías del barroco* [Livro eletrónico]. Madrid: Tecnos, 2020. Cap. 10. ISBN 978-84-309-7878-6.

ROUANE SOUPAULT, Isabelle – Les jeux de l'Amour et de la Providence dans Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen de Ángela de Azevedo. In GIMBERT, Anne; LORENZO-MARTÍN, Lorenzo – *Le jeu: ordre et liberté*. Le Mans: Éditions Cénomane, 2014. ISBN 978-2-916329-64-2. p. 283-294.

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 mar. 2024]. Disponível em WWW:<URL: https://www.intratext.com/IXT/ESL0014/_INDEX.HTM>. ISBN 978-84-7665-268-8.

SANCHÉZ IBÁÑEZ, Francisco – Una hermana vengativa en la Corte de Lisboa: El Muerto Disimulado de Ángela de Azevedo. In JORNADAS DE TEATRO CLÁSICO, XLIII, Almagro, 2020 – *La mujer, protagonista del teatro español del Siglo de Oro*. [Cuenca]: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2021. ISBN 978-84-9044-487-0. p. 193-202.

SÁNCHEZ, Rosa Maria Sánchez – *Literatura de espiritualidade em contexto feminino. A livraria do convento das carmelitas descalças de Sto. Alberto* (Séculos XVII – XVIII). Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2021. Tese de doutoramento.

SANTOS ALCAIDE, María Gracia – Evolución e interpretación del mito clásico en la comedia Ni amor se libra de amor en el auto sacramental Psiquis y Cupido. In JORNADAS INTERNACIONALES DE LITERATURA COMPARADA, 1, Madrid, 2000 – *Calderón de la Barca y su aportación a los valores de la cultura europea*. [Em linha]. [s.l.]: Centro Virtual Cervantes, 2001. [Consult. 1 mar 2024]. Disponível em WWW:<URL:https://cvc.cervantes.es/literatura/calderon_europa/default.htm>. ISBN 84-690-1657-1.

SANTOS, António Mário Lopes dos – *O Convento do Espírito Santo de Torres Novas (1536-1799)*. Torres Novas: Município de Torres Novas, 2009. ISBN 978-972-915-174-3.

SERAFIM, Paula Leal; LOURIDO, Rui De Ávila – *De convento da esperança a quartel de bombeiros: a transformação de um edifício emblemático*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa – Regimento de Sapadores Bombeiros, 2020. ISBN 978-989-54-9222-0.

SERÉS, Guillermo – *La transformación de los amantes: imágenes del amor de la antigüedad al Siglo de Oro*. Barcelona: Crítica Grijalbo Mondadori, 1996. ISBN 978-84-7423-777-1.

SERÉS, Guillermo – Amor y mujer en el teatro áureo. In JORNADAS DE TEATRO CLÁSICO, XXXI, Almagro, 2008 – *Damas en el tablado*. [Cuenca]: Universidad de Castilla-La Mancha, 2009. ISBN 978-84-8427-702-6. p. 153–187.

SERRANO Y SANZ, Manuel – *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas: desde el año 1401 al 1833*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1903.

SILVA, Fábio Mário da – A literatura como instrução. Uma leitura de Metáforas das Flores de Soror Maria do Céu. *Revista e-scrita*. ISSN 2177-6288. 5:3 (2015) 142–150.

SILVA, Joaquim Orlando da; Céu, Maria do – *Os Flos Sanctorum de Sórora Maria do Céu: Histórico Enigmático, Flos Sanctorum Pequeno, Flos Sanctorum Geral*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 1996. Tese de mestrado.

SILVA, Maria Dulce Lousada Ribeiro da; GAMA, Leonarda Gil da – *Brados do desengano: Uma novela Barroca*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 1996. Tese de mestrado.

SOUFAS, Teresa Scott – *Dramas of distinction: a study of plays by Golden Age women*. Lexington: University Press of Kentucky, 1997. ISBN 978-0-8131-2010-2.

SOUFAS, Teresa Scott – *Women's Acts: Plays by Women Dramatists of Spain's Golden Age*. Lexington: The University Press of Kentucky, 2014. ISBN 978-0-8131-4929-5.

SOUSA, Joana Teodora de; TORRES MARTÍN, Verónica – *El gran prodigio de España, y lealtad de un amigo*. Barcelona: Edicions Universitat Barcelona, 2021. ISBN 978-84-9168-657-6.

SOUSA, José Pedro – O teatro de autores portugueses do século XVII. In CAMÕES, José; SOUSA, José Pedro – *Teatro de autores portugueses do século XVII: lugares (in)comuns de um teatro restaurado*. Lisboa: Centro de Estudos de Teatro, 2016. ISBN 978-989-20-6642-4. p. 183–194.

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.

SOUSA, José Pedro – The plague of comedies: praise and criticism of spanish theatre in Oporto at the end of the seventeenth century. *International Journal of Iberian Studies*. ISSN 1364-971X. 32:1–2 (2019) 33–45.

SUÁREZ MIRAMÓN, Ana – La correspondencia de las esferas en el universo de Calderón de la Barca. In JORNADAS INTERNACIONALES DE LITERATURA COMPARADA, 1, Madrid, 2000 – *Calderón de la Barca y su aportación a los valores de la cultura europea*. [Em linha]. [S.l.]: Centro Virtual Cervantes, 2001. [Consult. 1 mar 2024]. Disponível em WWW:<URL:https://cvc.cervantes.es/literatura/calderon_europa/default.htm>. ISBN 84-690-1657-1.

TACÓN GARCÍA, Antía – La criada en las comedias de Ángela de Acevedo. *Arte Nuevo. Revista de Estudios Áureos*. ISSN: 2297-2692. 7 (2020) 135-158.

TACÓN GARCÍA, Antía – Nuevas hipótesis sobre una escritora casi desconocida: Joana Teodora de Sousa. *eHumanista: Journal of Iberian Studies*. ISSN 1540-5877. 45 (2020) 1–12.

TACÓN GARCÍA, Antía – Un manuscrito de La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén, de Ángela de Acevedo. *Janus: estudios sobre el Siglo de Oro*. ISSN 2254-7290. 10 (2021) 277–295.

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, 2022. ISBN 978-84-9044-529-7. p. 193-204.

TACÓN GARCÍA, Antía – Nuevas autoras y poemas en el Portugal setecentista: adendas para una bibliografía. *Revista de escritoras ibéricas*. ISSN 2340-9029. 10 (2022) 111–133.

THOMAS, George Antony – Transatlantic Portraits: Sor Juana Inés de la Cruz and Sor Madalena da Glória (Leonarda Gil da Gama). *Letras Femeninas*. ISSN 0277-4356. 40:1 (2014) 39-53.

TOLEDANO MOLINA, Juana – Simbolismo floral y mitológico en Rosal de María, un auto castellano de Sor María de Ceo (1740). *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*. ISSN 0034-060X. 91:161 (2012) 241–248.

URBAN BAÑOS, Alba – Damas por damas. In JORNADAS DE TEATRO CLÁSICO, XXXI, Almagro, 2008 – *Damas en el tablado*. [Cuenca]: Universidad de Castilla-La Mancha, 2009. ISBN 978-84-8427-702-6. p. 251–265.

URBAN BAÑOS, Alba – *Dramaturgas seglares en la España del Siglo de Oro*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2014. Tese de doutoramento.

URBAN BAÑOS, Alba – «La empresa más lucida y más hermosa» de Portugal: clave histórica para la datación de El muerto disimulado de Ángela de Acevedo. In ROUANE SOUPAULT, Isabelle; MEUNIER, Philippe, ed. lit.– *Tiempo e historia en el teatro del Siglo de Oro: Actas selectas del XVI Congreso Internacional*. Aix-en-Provence: Presses universitaires de Provence, 2015. ISBN: 978-2-8218-5869-5.

VAQUINHAS, Irene – Estudos sobre a história das mulheres em Portugal: as grandes linhas de força no início do século XXI. *Revista Internacional Interdisciplinar INTERthesis*. ISSN 1807-1384. 6:1 (2009) 241-253

VARELA ALVARÉZ, Violeta – La mujer en el teatro de Cervantes. Una crítica de la cuestión feminista en el teatro. In JORNADAS DE TEATRO CLÁSICO, XXXI, Almagro, 2008 – *Damas en el tablado*. [Cuenca]: Universidad de Castilla-La Mancha, 2009. ISBN 978-84-8427-702-6. p. 189–213.

VILLENA, Luis Antonio de – *El amor: Siglo de Oro, amores santos, decibles, indecibles y sesgados*. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico, Teatro de la Comedia, 2022. ISBN 978-84-9041-442-2.

WEBER, Alison – *Teresa of Avila and the Rhetoric of Femininity*. Princeton: Princeton University Press, 1996. ISBN 978-0-691-02744-9.

WILLDEN, Bailey – *Rosal de María by Soror Maria do Céu: A Pedagogical Edition and Literary Analysis*. Provo: Brigham Young University, 2022. Undergraduate Honors Theses.

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. ISBN 978-1-317-04362-1. p. 187–200.

Bases de dados

BIESES – *Bibliografía de escritoras españolas*. [Em linha] Madrid: BIESES, 2013-. [Consult. 1 mar. 2024]. Disponível em WWW:<URL: <http://www.bieses.net>>.

CENTRO DE ESTUDOS DE TEATRO – *Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVII – uma biblioteca digital*. [Em linha]. Lisboa: CET, 2010– . [Consult. 1 mar. 2024]. Disponível em WWW:<URL: <http://www.cet-e-seiscentos.com>>.

Anexo – Exemplares conhecidos das obras teatrais

Ângela de Azevedo

Dicha, y Desdicha del Juego, y devocion de la Virgen. [S.l.: S.n.], [16?-17?].

Biblioteca	Cota	Outras informações
Biblioteca Nacional de España	T/21435	Proveniente da biblioteca de Agustín Durán
Biblioteca Nacional de España	T/32920	
Biblioteca de la Universitat de València	BH T/0102(03)	
Biblioteca del Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques	VIT-146	Proveniente da coleção de Artur Sedó
Biblioteca de Castilla-La Mancha	1-905(7)	
British Library	11728.a.27	Disponível em WWW:<URL: https://books.google.pt/books?id=MUFoAAAACAAJ >

El Muerto Dissimulado. [S.l.: S.n.], [16?-17?].

Biblioteca	Cota	Outras informações
Biblioteca Nacional de España	T/19049	Disponível em WWW:<URL: https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000172016 >
Biblioteca del Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques	57062	Proveniente da coleção de Artur Sedó

Biblioteca del Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques	VIT-146	Proveniente da coleção de Artur Sedó
Biblioteca Central de Cantabria	XVII 278(12)	
British Library	11728.a.28	Disponível em WWW:<URL: https://books.google.pt/books?id=OkFoAAAACAAJ >
Staatsbibliothek zu Berlin	Xk 7305	

La Margarita del Tajo, que dio nombre a Santaren. [S.l.: S.n.], [16?-17?].

Biblioteca	Cota	Outras informações
Biblioteca Nacional de España	T/55292/33	Proveniente da biblioteca de Agustín Durán Disponível em WWW:<URL: https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000270619 >
Biblioteca Nacional de España	T/33142	Proveniente da biblioteca do duque de Osuna
Biblioteca Fons Antic de la Universitat de Barcelona	07 XVII-9252-6	Proveniente da biblioteca mariana do Convento de São Francisco de Barcelona
Biblioteca del Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques	VIT-146	Proveniente da coleção de Artur Sedó

Joana Teodora de Sousa

El Gran Prodigio de España, y lealtad de un Amigo. [S.l.: S.n.], [17?].

Biblioteca	Cota	Outras informações
Biblioteca Nacional de España	R/12199	Proveniente da biblioteca de Gayangos
Biblioteca Menéndez Pelayo	30778	Disponível em WWW:<URL: https://www.cervantesvirtual.com/obra/el-gran-prodigio-de-espana-y-lealtad-de-un-amigo/ >

Madalena da Glória

Brados do Desengano contra o profundo sono do esquecimento. II parte. Lisboa Occidental: Officina da Musica, e da Sagrada Religião de Malta, 1739. (inclui *Baile*)

Biblioteca	Cota	Outras informações
Biblioteca Nacional de Portugal	TR. 6315//2 P.	
Biblioteca da Academia das Ciências de Lisboa	11 566 4	
Biblioteca Pública Municipal do Porto	L-10-119	
Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra	RB-18-11 c.3	Pertenceu a Manoel Cordeiro Calão, que era “desta cidade lente, e homem de Letras”
Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra	4-11-3-11 c.2	Pertenceu ao Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra

Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra	4 A-2-12-12	
Biblioteca Nacional de España	2/42689 V.2	Disponível em WWW:<URL: https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000252668 >
British Library	RB.23.a.36813	
Widener Library – Harvard University	HW09Y1	Disponível em WWW:<URL: https://books.google.pt/books?id=lxgUAAAAYAAJ >
Harold B. Lee Library - Brigham Young University	PQ 9261 .M34 B7 1749	

Maria do Céu

Enganos do Bosque, Dezenganos do Rio. Em que a Alma entra perdida, e sahe deenganada. Com outras muitas obras varias, e admiraveis. Lisboa Occidental: Officina de Manoel Fernandes da Costa, 1736. (inclui *Clavel y Rosa*)

Biblioteca	Cota	Outras informações
Biblioteca Nacional de Portugal	L-179557P	
Biblioteca Pública Municipal do Porto	K-5-113	Encadernado junto com <i>Triunfo do Rosario e Obras varias e Admiraveis</i> . A folha de rosto e as licenças da inquisição estão trocadas com as das <i>Obras Varias e Admiraveis</i>

Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra	4-26-2-28	
Biblioteca de Arte - Fundação Calouste Gulbenkian	AP 5838	Proveniente da coleção Alfredo Pimenta
Real Academia de la Historia	14/4267	
Taylor Institution Library – University of Oxford	VET.PORT.II.A .25	Comprado a Rosenthal Antiquarian Bookseller Disponível em WWW:<URL: https://books.google.pt/books?id=zbkGAAAAQAAJ > e em WWW:<URL: https://archive.org/details/enganosdobosque00ceogooq/ >
Thomas Fisher Rare Book Library – University of Toronto	port CEO 26 A105 1736	

Triunfo do Rosario. Lisboa Occidental: Officina de Miguel Manescal da Costa, 1740.

Biblioteca	Cota	Outras informações
Biblioteca Nacional de Portugal	FA-1363	
Biblioteca da Ajuda	57-I-28	
Biblioteca Pública Municipal do Porto	K-5-113	Encadernado com <i>Enganos do Bosque, Dezenganos do Rio</i> (1736) e <i>Obras varias e Admiraveis</i>
Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra	2-6-17-4	Pertenceu a Maria Joaquina e Maurícia Cardena[?]

Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra	4-1-5-9 c.2	
Thomas Fisher Rare Book Library – University of Toronto	port CEO26 T75 1740	Disponível em WWW:<URL: https://archive.org/details/triunfodorosario00mariuoft/ >
University of Michigan Library		Proveniente da coleção de Edward Glaser

Enganos do Bosque, Desenganos do Rio. Primeira, e Segunda Parte. Lisboa Occidental: Officina de Antonio Isidoro da Fonseca, 1741. (incluí autos *Amor es Fe, Mayor Fineza Amor e Las Lágrimas de Roma*)

Biblioteca	Cota	Outras informações
Biblioteca Nacional de Portugal	R-22563P	
Biblioteca da Ajuda	57-I-26	
Biblioteca Pública Municipal do Porto	K-5-64	Proveniente do Convento de São Francisco do Porto
Biblioteca del Monestir de Poblet	R229-10	
British Library	1509/3188	Proveniente de Rosenthal Antiquarian Bookseller Disponível em WWW:<URL: https://books.google.pt/books?id=X1T4WErc8u4C >
Thomas Fisher Rare Book Library – University of Toronto	port CEO 26 A105 1741	Disponível em WWW:<URL: https://archive.org/details/enganosdobosqued00mariuoft/ >

University of Michigan Library	PQ 9231 .M4 E6 1741	
University of California Santa Barbara Library	PQ 9231 .M454 E6 1741	
Harold B. Lee Library - Brigham Young University	PQ 9231 .M4 E6 1741	

Obras Varias, y Admirables. Madrid: Antonio Marin, 1744. tomo II. (incluí autos *Amor es Fe*, *Mayor Fineza Amor* e *Las Lágrimas de Roma*)

Biblioteca	Cota	Outras informações
Biblioteca Pública de Braga	R-5106 A	
Biblioteca Nacional de España	3/48642	Disponível em WWW:<URL: https://bdh-rd.bne.es/viewer.v m?id=0000253002 >
Biblioteca Nacional de España	3/52418	
Biblioteca de Montserrat	DXIX12°*1487	Disponível em WWW:<URL: https://books.google.es/books ?id=AQLh3ivv3g0C >
Biblioteca del Monestir de Poblet	R243-27	
Biblioteca Xeral da Universidad de Santiago de Compostela	15489	
Biblioteca de Castilla-La Mancha	13967	Ex-libris ms. dos Carmelitas Descalzos de Toledo
Biblioteca de Castilla-La Mancha	1-743	

Biblioteca de Castilla-La Mancha	1-739	
Archivo y Biblioteca Capitulares de la Catedral de Toledo	81-12	
Biblioteca General de Ciudad Real	E 5211	
Real Seminario Sacerdotal de San Carlos	49-9-5 -- R. 6701	
Biblioteca Pública del Estado "Fernando de Loazes" Orihuela	R. 8881 (t.2)	
Biblioteca Capitular de Pamplona	52-3/8 -- R. 3947	
British Library	12230.a.16.	
National Library of Scotland	G.22.g.17	
Princeton University Library	PQ9231.M4 A57	