

# Narrativas do Poder Feminino

*Organizadores*

Maria José Ferreira Lopes  
Ana Paula Pinto  
António Melo  
Armanda Gonçalves  
João Amadeu Silva  
Miguel Gonçalves



24/05/2013



Publicações da Faculdade de Filosofia  
Universidade Católica Portuguesa  
BRAGA 2012

Car.  
31  
5  
34

outro lado, a lírica ficaria excluída, pois, segundo Aristóteles, este género da poesia não consiste na imitação e, por isso, não aparece entre as espécies ou formas de poesia enumeradas no primeiro capítulo da *Poética*: a epopeia, a tragédia, o ditirambo (1447a 13-14) e, no fim deste capítulo, o estagirita acrescenta o momo (1447b 26). Isso assim acontecia porque o lirismo, na verdade, entraria mais na parte da arte musical. “El fin de la poesía – conclui Sánchez Marín – queda entonces identificado com el *docere cum delectatione*, a través del cual el hombre es conducido a la acción perfecta, denominado *beatitudo*.”

Emerge, assim, uma orientação marcada naturalmente pelo ambiente da Contra-Reforma, de tónica moralista, ao serviço do ideal da *perfectio christiana*, que se inscreve na função ética e civil da poesia, um ideal tão caro à primeira geração de humanistas italianos, inspirados pela tradição aristotélico-tomista (Soares 1994: 231).

## PERSONAGENS FEMININAS NO TEATRO JESUÍTICO: A FÚRIA DE JEZABEL

**Maria Margarida Lopes de Miranda**

Universidade de Coimbra – Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos  
mmiranda@fl.uc.pt

### Abstract

Queen Jezebel, created in 1562 by Miguel Venegas for the *Tragédia de Acab*, was the first and perhaps the most powerful female character of the sixteenth-century Jesuit theater. In a drama produced by and for male actors, in front of a preferably male audience, Jezebel ends up being the most odious character of the play, not just to match the biblical character that inspired her character, but also because she conveys express a misogyny that is somewhat something unique within Jesuit theater. From haughty and seductive, Jezebel becomes the personification of rage and dementia, to portray the female condition that, deprived of reason, is dragged up to the most extreme situations by the blindness of passions.

The characterization of Jezebel is based not only on her own words and actions, but especially in the words the other characters say about her. A careful reading of the play reveals the multiplicity of meanings of this character: the historical meaning of Queen Jezebel, wife of Ahab, who persecuted the prophets of Yahweh, hides another contemporary allegorical-historical sense. She evokes the figure of Elizabeth I of England, the protagonist of religious persecution, who came to be called the “second Jezebel.” But beyond those two senses, the figure of Jezebel wins timeless sense as well. Identified with Eve herself, the mother of all mankind, in the end Jezebel symbolizes the feminine nature, not only unable to master the passions, but even totally dominated by them and therefore the author of the worst crimes.

The greatness of this character derives not only from the zeal of the preacher. The figure of Jezebel builds on the ethos of other characters from antiquity. The wrath of Jezebel evokes the wrath of Queen Dido, the ambition and cruelty of Clytemnestra, the deep desire for vengeance of Medea. Being one of the few female characters that can be found in the scholar dramatic repertoire of the 16th century, her dramatic power made her the possible model for two characters of the famous French classical theater. The Queen Agrippina, from the play *Britannicus* (1669) and *Atalia* (1691), both by Racine, seem to be inspired by Queen Jezebel of Miguel Venegas.

Indeed, although the *Ratio Studiorum* of 1599 totally prohibited female roles, the wife of Ahab knew in Europe a number of representations, which have their archetype in this tragedy, which marked the first generation of Jesuit playwrights.

*Keywords*: colleges, Counter-Reformation, education, heresy, Jesuit theatre, passions, Reform, theater humanistic

### 0. O teatro nos colégios

O ensino da *eloquentia perfecta* foi a razão que fundamentou, entre os deveres de mestres e de alunos dos colégios da Companhia de Jesus, práticas escolares como as declamações e as representações teatrais.

Leitura e análise dos discursos de Cícero, imitação dos modelos e exercícios de composição individual (desde os *progymnasmata* aos discursos completos) satisfaziam simultaneamente a pedagogia diária da *inuentio*, da *dispositio* e da *elocutio*. A pedagogia da *memoria*

e da *actio* cabia às declamações e às representações, que podiam ser quinzenais, mensais, ou podiam ainda ter lugar nos momentos mais altos da vida do colégio – quando os oradores/actores podiam tirar maior proveito da sua actuação. Só assim era possível o *orador* exercitar o mais possível a sua indissociável condição de *actor*. O êxito destas práticas dramáticas foi tão grande que os professores de Humanidades e Retórica compunham as suas próprias tragédias e comédias para serem representadas nas festas do colégio, com grande solenidade, vindo estas a desempenhar um papel de relevo na história da educação da Companhia de Jesus.

As palavras de moderação e até de proibição que a *Ratio Studiorum* consagra a este teatro (nas Regras para o Reitor, II.13), mais não exprimem do que a verdadeira paixão que as representações dramáticas despertavam nos colégios e na sociedade:

O tema das tragédias e comédias – as quais deverão ser em latim e muito raras – será sacro e piedoso. Não haverá interlúdios que não sejam em latim e decorosos. Não haverá vestes nem personagens femininas. (*Ratio* II.13)

Na realidade, as representações não foram raras, nem foram exclusivamente em latim, nem sempre sobre matéria sacra, nem baniram de todo as personagens femininas.

## 1. Jezabel (1562)

A peça de que vou falar é um testemunho disso mesmo: estreada em Coimbra em 1562, a *Tragédia de Acab*, toda em língua latina e com grande variedade métrica, foi a primeira a ser representada em Roma, em 1565, no Colégio Germânico,<sup>1</sup> instituição que, juntamente com o Colégio Romano, se pretendia fosse modelo universal da actividade escolar da Companhia, em todo o mundo.

À representação de 1565, em Roma, seguiu-se ainda, em diversos pontos da Europa, mesmo depois do século XVI, uma longa série de representações dramático-musicais inspiradas nas mesmas fontes bíblicas, em que Jezabel, a rainha idólatra esposa de Acab, contrariando as prescrições da *Ratio*, desempenha um papel de grande protagonismo. Francesco Benci (1542-594) foi autor de dois dramas inspirados no destino trágico da casa de Acab: um *Hiaeus*<sup>2</sup> em que intervêm Acab, Jezabel e Jorão, que se encontra em Roma (BNCVE, *Ges* 24 do *Fondo Gesuitico*), e ainda um *Baal euersus*, que foi representado cerca de 1590 em Ingolstadt e de novo em 1599, em Dillingen. Fora da Companhia, o mesmo material bíblico inspirou ainda a *David Combattant*, *David Triomphant*, *David fugitif*, de Les Masures (1566), a *Saul Furieux*, de Jean de la Taille (1572), bem como, de Racine, a *Athalie* (1669) e a personagem Agripina da peça *Britannicus*, de 1691 (Frêches 1964: 206), para não falar das inúmeras oratórias e óperas que se lhes seguiram, sobre as figuras de Elias, de Acab, de Jezabel e de todos os seus descendentes sobre quem se estendia a punição de Acab.

1. Logo seguida da *Tragédia de Saul* em 1566.

2. Jeú era o nome do rei ungido por Elias para exterminar Jezabel e toda a descendência de Acab.

O papel original de Miguel Venegas traduziu-se assim no que poderíamos chamar a criação de uma espécie de 'ciclo trágico', à imagem dos ciclos trágicos que uniam a produção dramática antiga, como as peças do ciclo tebano, ou do ciclo troiano.

Na verdade, embora a *Ratio Studiorum* de 1599 proibisse totalmente os papéis femininos, a esposa de Acab conheceu na Europa uma série de representações que têm o seu arquétipo nesta tragédia, que marcou a primeira geração de dramaturgos jesuítas.

Graças ao casamento do monarca com a filha do rei e sumo sacerdote de Sidon (contra as disposições da lei mosaica), no reinado de Acab em Israel, o culto idólatra de Baal atingira o seu apogeu. A religião de Baal tornara-se então a religião de estado, e os sacerdotes de Javé foram perseguidos e massacrados. Sem olhar às crenças religiosas do povo de quem se tornara rainha, Jezabel empenhava-se em fazer prevalecer as divindades fenícias sobre o verdadeiro Deus de Israel, enquanto Acab, fraco de carácter e cego de paixão, era totalmente submisso à rainha estrangeira.

### 1.1. Actualidade do argumento

O argumento, colhido do *Livro dos Reis* era duplamente actual. Em primeiro lugar porque os temas políticos recebiam a predilecção dos tragediógrafos humanistas, e em segundo porque a heresia, que havia causado então, na Europa, as maiores cisões religiosas e sociais, estava no centro das principais controvérsias intelectuais.<sup>3</sup> Além de a reflexão política ser uma das vocações essenciais da tragédia do Renascimento, para o homem do século XVI, a temática política da Bíblia revestia-se de natural actualidade. Os livros históricos ofereciam um interessante paralelo às circunstâncias vividas no século XVI, e permitiam reflectir sobre assuntos extremamente actuais, como as querelas religiosas e a luta contra os hereges. Por isso, no teatro escolar jesuítico de quinhentos e de seiscentos, foi moda compor sobre Acab e sobre outras personagens bíblicas. A idolatria de Acab e Jezabel e a luta de Elias contra os reis idólatras representavam a luta do papado e da Igreja militante contra os hereges (particularmente o protestantismo), no momento em que a Igreja começara a desintegrar-se.<sup>4</sup> E essa luta era uma missão particularmente cara à Companhia de Jesus. Entre os jesuítas do século XVI, a alegoria seria tão natural que eles a usavam

3. A recorrência dos temas políticos na tragédia do Renascimento foi tema já tratado por Gillian Jondorf (1969) e por Georges Couton (1984) e também entre nós por Nair de Nazaré Castro Soares (1999 *maxime* 181). Soares (1994: 306) realça justamente o valor da poesia trágica, particularmente da tragédia de Séneca, no magistério moral e filosófico de príncipes, nomeadamente na obra de D. Jerónimo Osório.

4. O primeiro Sínodo nacional em Paris, em 1559, e a assinatura da *Confessio Gallicana*, redigida por Calvino, perpetuariam durante cerca de trinta anos (1562-1594) um estado de guerra civil quase contínua em França, a qual culminaria com o terrível massacre da noite de S. Bartolomeu, em 1572. As célebres guerras de religião em França, por um lado, e por outro a ruptura de Inglaterra com Papado – se bem que temporariamente interrompida pelo reinado de Maria Tudor entre 1553 e 1558 – davam portanto à *Achabus* de Miguel Venegas um acréscimo de significado, e uma dimensão quase profética.

explicitamente, na correspondência e na pregação. É frequente, por exemplo, nomearem luteranos e huguenotes como “os que se prostram a Baal”. E de forma ainda mais sugestiva, os próprios jesuítas são abertamente exortados a imitar Elias na luta contra a heresia. Num sermão jesuítico proferido em Madrid em 1588 (mais de 20 anos depois da estreia da peça em Coimbra) a rainha Isabel de Inglaterra, que moveu forte perseguição à Igreja Católica levando ao martírio sete padres jesuítas, viria a ser caracterizada como uma “segunda Jezabel” (Griffin 1976: 7-12).

O imaginário da Igreja da Contra-Reforma estava, portanto, povoado de imagens bíblicas cujo significado, reelaborado em múltiplas representações discursivas, ia muito além do texto das Sagradas Escrituras.

### 1.2. Domínio das paixões e misoginia

A vocação política do teatro humanístico fazia do retrato de Jezabel uma variante de um tema típico da tragédia: a caracterização do Tirano, que era também a caracterização do bom rei e do mau rei. A maldade de Jezabel é portanto um desenvolvimento da caracterização do Tirano, que incidia principalmente sobre os seus defeitos morais.

Ao longo da *Tragédia de Acab*, são frequentes os apelos sucessivos à virtude, próprios do pensamento estoíco e de Séneca em particular. Não é por acaso que os dois primeiros grandes discursos homiléticos de Elias ao servo terminam justamente com um forte apelo ao exercício da vontade, na obediência a Deus (vv. 234-244 e 416-422). O domínio das paixões é exaltado a um grau heróico, muito além das forças da natureza humana, com a coragem própria do sábio do ideal estoíco que governa os seus sentimentos com constância e firmeza de ânimo (vv. 747-751). Enquanto Elias e Abdias constituem o paradigma moral daqueles que sabem dominar as suas paixões, por meio da razão e da vontade, Acab e Jezabel são, pelo contrário, os exemplos daqueles que não dominam as paixões, antes são escravos dos seus vícios, e por isso autores dos piores crimes (v. 1475). A comparação entre um e outro paradigma é, aliás, o tema de todo um discurso de Elias (vv. 375-422), mas exprime-se principalmente nos vv. 380-388. Na visão paradoxal do poeta, Abdias, o súbdito, é rei das suas paixões, e Acab, o rei, é afinal o escravo de uma mulher. A fraqueza de carácter de Acab, sintetiza-a Elias numa só ideia: submisso a Jezabel, ele serve a sua esposa como um escravo serve o seu dono.<sup>5</sup> E assim, é maior a indignação do profeta pela perfídia de Jezabel do que pelas culpas do próprio Acab, que mais não faz do que submeter-se aos caprichos femininos (vv. 142-190).

Dos maridos, mais dotados por natureza, pregava Elias, esperar-se-ia que dominassem a rebeldia das mulheres, e sujeitassem, pela força, a sua arrogância e as suas paixões (vv. 184-186 e 1378). Mas não pensava assim o rei Acab, que louvava os vícios da sua esposa

5. Os termos usados são justamente *seruire* (v. 482) e *domina* (v. 472).

como se fossem as maiores das virtudes. Ao causar a morte de Nabot, Jezabel impedira, afinal, que a sua honra de soberano ficasse por vingar. *Oh, três vezes feliz de mim, companheiro de tal esposa/que rico me torna, e poderoso!* (vv.1380-1381), exclama Acab.

É assim que o poeta representa o perigo da proximidade do poder feminino junto do rei, como fizera o próprio Séneca. Qual Clitemnestra do teatro antigo, Jezabel representa também os perigos da intervenção feminina junto do poder político.

Num teatro produzido por e para actores masculinos, diante de um público preferencialmente masculino, Jezabel acaba por ser a personagem mais odiosa desta peça. Ela incarna todos os perigos que a mulher tradicionalmente representa para o homem, mas o que mais a caracteriza é o domínio que sobre ela exercem as paixões: *Dos maridos é dever coibir a fúria do ânimo feminino (Cohibenda mentis ira feminae est uiris)* pregava Elias a Acab (v. 1378). *Quem procura outros governar, a si mesmo primeiro se governe* (v. 164).

### 1.3. A fúria de Jezabel

Indiferente às sentenças de Elias, a rainha estrangeira representa os extremos a que o ser humano é arrastado, sob a cegueira da emoção. Uma das cenas mais poderosas da tragédia é a cena da fúria de Jezabel, ao saber da morte dos profetas de Baal (vv. 761-932).

Mandarei percorrer as paragens mais remotas da terra imensa,  
onde quer que ele se encontre, e que o tragam acorrentado.  
Vê-lo-ei em pessoa. E depois virá o guarda,  
830 zeloso da vossa honra, e virei eu vingadora,  
como leoa que a seus pés encontra o algoz da sua tenra cria,  
e assim que o apanha em flagrante, nos cimos montanhosos dos bosques,  
aguça com os dentes terríveis as suas garras famintas,  
e num trago raivoso, assanhada, numa dentada feroz,  
835 devora com ar sófrego, furibunda,  
as entranhas do macho semimorto ainda.<sup>6</sup>  
Do mesmo modo, de mãos aduncas  
eu o desmembrarei em mil pedaços, sem parar.

6. Símbolos de animais selvagens eram frequentes nos autores clássicos. *Vd. Ovidio Ars Amatoria* 2.375.

A ferocidade do leão, do tigre ou do javali sobre as suas vítimas, sobretudo tratando-se da defesa instintiva dos filhos, ilustra quase sempre a cegueira e obsessão das paixões humanas exacerbadas.

Em Séneca esses exemplos são numerosos: a cólera de Medeia é comparada à de um tigre a quem roubaram as crias, pois Medeia não sabe moderar o ódio nem o amor (*Medea* 861-865). O mensageiro de *Thyestes* descreve a violência do crime de Atreu comparando-a à avidez com que o tigre e o leão encaram as suas presas e as devoram *Thyestes* 707-713; 732-737). *Vd. ainda Octavia* 86-90. O *topos* teve grande fortuna na nossa literatura humanista. Lopo Serrão usa-o frequentemente no seu *De Senectute* (Pinho 1987: 788; 1995: 499-530), assim como Digo de Teive na sua *Ioannes Princeps* (vv. 213-219). Mas nenhuma descrição é tão poderosa como a que nos legou Miguel Venegas. O período sintáctico é tão longo e complexo que o sujeito perde-se de vista.

- Lançar-me-ei às faces desse iníquo profeta  
 840 e com minhas unhas arrancarei os seus cabelos brancos, de velho.  
 Das fundas órbitas vazarei seus olhos ambos.  
 Eu mesma hei-de pendurar, entre os enfeites do templo,  
 as suas mãos decepadas, manchadas do sangue dos melhores profetas.  
 Aos santos portais hei-de amarrar seus pés ligeiros,  
 845 não vá ele escapar-se para os longínquos bosques.  
 A sua cabeça, à terra, ao mar e aos céus odiosa,  
 ficará suspensa no ponto mais alto da Samaria,  
 horror imenso da cidade, castigo de tão ousada malvadeza.  
 Será alimento para as aves, ele que se alimentou de sangue humano.  
 850 Possa eu ter o prazer de lambe-lo seu sangue odioso,  
 se ele não for agradável aos vossos altares!

O gosto pela descrição das paixões violentas como o ódio, o rancor, a raiva, o orgulho ressentido, é para o poeta uma herança de Séneca.<sup>7</sup> Na verdade, a rainha não quer apenas a morte de Elias; espera com regozijo o momento de o ver cair na sua presença, de o desmembrar com as suas próprias mãos, de vazar seus olhos, arrancar os seus cabelos brancos e lambe-lo seu próprio sangue!

O prazer sanguinário com que Jezabel descreve o seu desejo louco de vingança ultrapassa os limites da repugnância, em palavras que traduzem uma crueldade voluptuosa (vv. 825-851). Para isso, o poeta serviu-se de um expediente com fortes ressonâncias clássicas e senequianas: o símile do animal selvagem. Também Séneca identificara o tirano com os animais predadores, que vivem da carnificina (*Octavia*, 86-90; *Thyestes*, 707 e 732-737).

É evidente que a cena da fúria e do delírio de Jezabel (vv. 761-932) – que ocupa um lugar proeminente na obra – nada tem de bíblico. Pelo contrário, a rainha Jezabel é uma personagem quase ausente do texto bíblico. A sua poderosa construção psicológica inspira-se em Séneca e nos textos clássicos – não nas fontes bíblicas. Os soberanos Acab e Jezabel reflectem mais a figura do tirano, extraída das tragédias de Séneca, do que a figura dos reis bíblicos de Israel. As personagens do drama são reelaboradas sob o *ethos* das personagens clássicas (Soares 2000: 94). Jezabel exprime-se ora como Dido, ora como Clitemnestra, ora como Medeia. O par constituído por Acab e Jezabel é a réplica de Egisto e Clitemnestra — eles, homens de carácter brando, efeminados, manipuláveis; elas de carácter viril, pérfido e irredutível.

Em Séneca e nos autores latinos, não eram raras as comparações entre o *furor* humano e o *furor* selvagem, mas nenhuma descrição desenhara com tanto movimento e dramaticidade a avidez do animal que se abate cruelmente sobre a sua presa.<sup>8</sup> A cólera de Jezabel evoca a cólera da Medeia de Séneca, que o dramaturgo comparara à de um tigre a quem

7 Cf. *Thyestes*, vv. 176-335 e 491-504.

8 Vd. nota 6.

havia roubado as suas crias (vv. 861-865). Jezabel é a soberana despótica, altiva, arrogante, que tudo empreende para alcançar seus fins, ditados estes pelas paixões e não pela razão (vv. 825-826). Possuída de loucura, Jezabel prostra-se em terra, grita, gesticula por Elias ter ferido o seu orgulho. As ameaças finais de Jezabel (vv. 863-864 e 897) lembram o monólogo de Dido, a outra rainha fenícia que ardera em desejo de vingança, ao descobrir que Eneias a abandonara (*Aeneis* 4, 384-387 e 590-630). Noutros passos, a linguagem da rainha evoca antes os másculos desígnios de Clitemnestra, a rainha dotada de uma coragem viril, capaz de sujeitar o carácter brando do homem que tivera por companheiro (vv. 900-912 e 1271-1272, mas também 821 e 823). Jezabel é igual a Clitemnestra na perfídia e no prazer sanguinário; é igual a Medeia na crueldade, e é igual a Dido no desejo de vingança.

O traço mais dominante da sua caracterização é, porém, a exacerbação das paixões, muito além dos limites humanos. O carácter irracional da rainha faz dela a personificação do *furor* e da *dementia* (Soares 2000: 75) que transparece de modo particular nas escolhas lexicais: as personagens usam o termo *furens* (719, 750, 348-351); o Coro alude à revolta de Jezabel contra o profeta por meio do termo *bacchatur* (v. 686), próprio do delírio dos fiéis de Baco; por fim, a própria Jezabel confessa que a razão a abandonou (v. 784).

#### 1.4. Jezabel e Eva

Profundamente misógino é o primeiro longo discurso de Elias, com que começa o Acto I, principalmente os vv. 150-186. Na acumulação de invectivas contra Jezabel estão representados os vícios tradicionais de todas as mulheres: a falsidade, as artes ardilosas (vv. 154-158 e 183), a ambição e a ganância, que levam a rainha a reinar não só sobre o marido, como também sobre o reino do marido e sobre o próprio poder de Deus (vv. 166-168). Até a vaidade e a sensualidade da mulher aparecem satirizadas na maquiagem com que Jezabel se adornava, e à qual o poeta chama imunda, repelente e desonrosa: “Limpa dessa boca imunda a pintura repelente/ e, honrada então, cessa de esmagar com pesados jugos os teus reinos!” (v. 162)!<sup>9</sup>

A indignação de Elias pela maldade da mulher atinge um ponto alto quando identifica Jezabel com a própria serpente venenosa, o inimigo de Deus, que levara o primeiro homem a pecar, no Paraíso. O público tem certamente presente a narração do *Genesis* 3. 1-13 e reconhece, nas críticas, não já a esposa de Acab, mas a própria Eva, a mãe de todo o género humano, e portanto todo o sexo feminino.

A simbologia de Eva reaparece no monólogo que Acab profere, no final do Acto III: arrependido, o rei já não invoca Jezabel como esposa mas antes como inimiga, perdição da sua linhagem, praga primeira das desgraças de todos, primeira origem dos males, e enfim,

9. No v. 1594 Acab também alude à cor dos lábios de Jezabel: *Vanescet oris ille purpureus decor?* (Há-de então desvanecer-se a graça purpúrea de sua boca?)

nada menos que uma pública calamidade (vv. 1680-1683): “Ó animal ferido, indómito e insolente/vário e aleivoso, instável, hipócrita e arrogante, ó mulher /nascida unicamente para ruína do varão e da sua fortaleza!” (vv. 1700-1702) exclama o próprio Acab.

Ironicamente, o culminar do pensamento depreciativo acerca da mulher exprime-se pela boca da própria Jezabel (vv. 900-909). É a rainha revoltada que acaba por proferir as mais claras palavras de desprezo pela inferioridade da sua condição feminina, quando compara o homem e a mulher e declara as respectivas atribuições sociais, como se a natureza fosse o fundamento de todas as desigualdades.

- 900 Ó corações brandos de mulheres sem audácia,  
a quem a escassa mão da natureza quis privar dos ofícios vigorosos,  
dos dardos, da couraça e da tuba militar,  
e a quem deixou a lâ mesquinha e a inábil peneira!  
Madrasta cruel e dura, cobiçosa e inimiga,  
905 com que desigualdade tu repartes entre todos os teus dons!  
Tão caro te foi criares invencível o homem,  
e a mim, Jezabel, me criaste mulher?  
Talvez eu pudesse ao menos ir na companhia dos meus servos,  
e eles me seguissem como seu guia,  
já que em casa fica um homem assim tão fraco.

Para a rainha impotente, foi a mãe natureza que criou o homem tão audaz e invencível quanto frágil a mulher. Foi essa *dura madrasta*, exclama, que confiou aos homens os trabalhos da guerra e os ofícios vigorosos, ao passo que à mulher confiou apenas o trabalho da lâ mesquinha e da inábil peneira (v. 903), os símbolos tradicionais da sujeição feminina.

### 1.5. *Um topos clássico e actual*

Entre as fontes clássicas daquela simbologia podemos citar, por exemplo, Ovídio (*Metamorphoseon* XII,474-476), cuja fonte por sua vez seria Xenofonte (*Oiconomicos* VII, 16-30).<sup>10</sup> Todavia, não podemos ignorar que, dada a real condição da mulher na economia doméstica da Europa do século XVI, o *topos* não seria raro na literatura. O *Poema da Velhice*, de Lopo Serão, glosa aquele mesmo passo de Ovídio (Pinho 1987: 840), estabelecendo entre o homem e a mulher uma oposição semelhante à que o dramaturgo concebeu. Além disso, sendo o ideal da educação das mulheres a diligência no trabalho doméstico, para algumas mulheres que receberam uma educação mais intelectual, as agulhas, os fusos, o cesto, o fio e a lançadeira e outros utensílios do género, converteram-se efectivamente no

10. Um ateniense conversava com a mulher sobre as suas tarefas no lar. Nas suas palavras, a natureza menos resistente da mulher tornava-a mais adequada aos trabalhos do interior do lar, como fiar a lâ e preparar com os cereais a farinha.

símbolo da sujeição da sua condição de mulher. Dessa simbologia apontou Margaret King (1991: 204-205) numerosos testemunhos.

A misoginia era, aliás, um expediente cómico do teatro antigo, comum a Plauto e a Terêncio. Os avisos sobre a maldade natural das mulheres eram igualmente tema recorrente na literatura clássica antiga. *Varium et mutabile / Semper femina!*... escrevera Virgílio (*Aeneis* IV 569-570), muito antes de Giuseppe Verdi compor o seu *Rigoletto*. Ovídio afirmara que a mulher furiosa devia ser domada como cavalo desenfreado (*Amores* III,1-16); pela boca de Hipólito da tragédia *Phaedra*, Séneca apresentara a mulher como *rainha do mal*, e o sexo feminino como *abominável* (vv. 559-564). Conteúdo semelhante pode ler-se em Catulo, *Carmina* 70; Propércio III,19; Ovídio, *Ars Amandi*,II,372-382.

Não obstante o sentido de dignidade que o Cristianismo viera conferir ao matrimónio e à mulher, introduzindo uma ideia de igualdade negada pelo Direito romano, a mulher continuou a representar, por muitos anos, a perdição do género humano, a porta do pecado. Até nos *Exercícios Espirituais*, na 12.<sup>a</sup> Regra para conhecer os Espíritos, Santo Inácio descreve o comportamento do inimigo “como o de uma mulher”: fraca por força mas forte por vontade, de tal modo que, se o homem começa a fugir e não a enfrentar, a ira, a vingança e a ferocidade da mulher pode tronar-se grande e sem medida.

No século XVI, uma mentalidade como a de Miguel Venegas não era privilégio da Companhia de Jesus, nem sequer da Igreja. Os *Adagia* e os *Colloquia* de Erasmo revelam uma mentalidade semelhante e representam os pontos de vista mais comuns na época do Humanismo. A literatura misógina não era rara. Lembremos, por exemplo, a *Silua Nuptialis* de João Nevizano (1516) proibida pela Inquisição, ou entre nós, o poema *De Senectute*, de Lopo Serrão (1579).

Feita por um jurista italiano, a *Silua Nuptialis* pode ser considerada uma das obras mais representativas da literatura misógina do século XVI, e o facto de ter sido proibida pela Inquisição não impediu que ela fosse fonte de outros humanistas, como Lopo Serrão (*Poema da Velhice*, principalmente Cantos VIII e XIII), João de Barros (*Espelho de Casados*, de 1540), Rui Gonçalves (*Dos priuilegios e praerogatiuas que o genero feminino tem por direito comum e ordenações do Reyno mais que o genero masculino*, 1557). Se as obras de João de Barros e de Rui Gonçalves não possuem o mesmo tom de dura sátira antifeminista da *Silua Nuptialis* e do *De Senectute*, elas reflectem no entanto, os mesmos preconceitos sociais acerca da mulher (Pinho 1987: 220-225).

## 2. Conclusões

Quando pela primeira vez a *Ratio* de 1586 veio a legislar sobre a presença de personagens femininas em palco, não escondia já o desagrado com que elas eram toleradas:

Evitar-se-á que entrem em cena rapazes vestidos com vestes femininas. Se tal for necessário, sejam as vestes decentes e honestas. Os dramas serão representados em lugar ao qual não

tenham acesso as mulheres, excepto nas províncias transalpinas, ou se o exigirem os costumes locais, de acordo com o que achar o Superior local.<sup>11</sup>

Se a primeira versão da *Ratio* era totalmente omissa em matéria de personagens femininas e em matéria de público, nesta outra versão correspondente à chamada *Ratio Retractata*, isto é, à *Ratio Studiorum* 1586/B, estava traçado o destino de rejeição das personagens femininas, mesmo admitindo determinadas excepções. No entanto, a verdade é que, apesar de mal tolerados, os papéis femininos persistiam no teatro dos colégios, sendo o de Jezabel um dos mais duradoiros, com inúmeras representações em toda a Europa. Não admira, pois, que a *Ratio* acabasse por proibi-los categoricamente. Como poderia Roma aceitar que um jovem estudante incarnasse o papel de Jezabel sedutora e altiva, coberta de jóias, em vestes régias, de lábios pintados, a realçar as graças femininas condenadas abertamente por Elias? No entanto, a força dramática de Jezabel fez dela um dos papéis mais disputados pelos jovens actores, e um retrato poderoso da mentalidade dominante do seu tempo.

Conhecendo a realidade da produção dramática, a estatura de personagens como Jezabel, a qualidade dos seus discursos e as emoções que elas podiam despertar, as palavras da *Ratio* ganham novo sentido. Não foram porventura as vestes a única razão que fundamentou as proibições canónicas em relação aos papéis femininos no teatro da Companhia. Com dramaturgos como Venegas e discursos como os de Elias, Acab e Jezabel, até nós leitores actuais compreendemos quão justificada era aquela proibição, ainda que ineficaz.

11. O original latino encontra-se no volume 5 dos *Monumenta Paedagogica Societatis Iesu* (Lukács 1986: 205).

## O PODER DE ISABEL, RAINHA E SANTA NUM DISCURSO LATINO DO *VIRIDARIVM* DO PADRE FRANCISCO MENDOÇA SJ (1632)

Carlota Miranda Urbano

Universidade de Coimbra – Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos  
camirurb@ci.uc.pt

### Abstract

Every year, a reputed orator from the University of Coimbra was appointed to deliver in Latin a speech in honour of Holy Queen Elizabeth of Portugal. The one proffered by Francisco de Mendonça SJ (1573?-1626) was published in his *Viridarium Sacrae ac Profanae eruditionis* (1632). Our purpose is one of assessing to what extent the Latin text meets the rhetorical purposes of *docere*, *delectare* and *mouere* in the context of the devotional worship rendered to Holy Queen Elizabeth. At the same time, we set out to examine the construction of Holy Queen's image as a historical character and hagiographic model in whom royal *munus*, i.e. her exercise of power, clearly stands out.

*Keywords*: Francisco de Mendonça, hagiographic model, neo-latin Literature, politics and hagiography, Portuguese Restoration of 1640, St. Elisabeth, Queen of Portugal

A figura feminina que aqui nos propomos apresentar muito brevemente sob a perspectiva proposta 'narrativas do poder feminino', não é uma figura mítica, não é uma ficção literária mas também não é a figura real e histórica de D. Isabel de Aragão, Rainha de Portugal que viveu entre os séculos XIII e XIV. É a figura da Rainha Santa Isabel, objecto de devoção desde praticamente a sua morte, beatificada no século XVI e canonizada no século XVII. É portanto no contexto hagiográfico e da 'narrativa hagiográfica' que a tomamos.

Como indicamos no título, tomamos como *corpus* para o nosso estudo, um discurso latino da autoria do célebre pregador jesuíta, o Padre Francisco de Mendonça, publicado no seu mais célebre ainda *Viridarium sacrae ac profanae eruditionis* ou 'Jardim de erudição sagrada e profana'. Trata-se de uma obra de rara riqueza e grande interesse para o estudo do século XVII português, não só da sua cultura, em geral, como para o estudo da história do ensino, das ciências, e das *artes humaniores* em particular. Publicada pela primeira vez em 1631, esta edição póstuma recolhe a obra latina do mestre de retórica, organizada em nove livros.

Como o título denuncia, e muito ao gosto maneirista, esta obra apresenta-se sob o signo da metáfora do jardim como forma de interpretação do mundo e de organização dos saberes coerentemente estruturados como o próprio mundo, criação de Deus. Os seus capítulos recolhem orações latinas, poemas, teorizações, comentários e exegeses de textos bíblicos, pequenos tratados, questões e problemas desenvolvidos nas aulas de Filosofia do mestre. Este *Viridarium* ou 'jardim' desenha numa espécie de mapa conceptual, a organi-