

Maria Madalena: lágrimas, amor e culpa

1. A fortuna literária de um motivo espiritual

1.1. Integrado no primeiro conjunto de obras poéticas que Sá de Miranda enviou ao príncipe D. João, em resposta ao que terá sido um pedido deste, encontra-se um soneto consagrado a Santa Maria Madalena¹. Este é o único texto do poeta em que a santa é referida; no entanto, quer as rubricas que introduzem este soneto nos diversos manuscritos em que se encontra transcrito, quer o próprio conteúdo fornecem-nos pistas que apontam para a fecundidade da figura de Maria Madalena como fonte inspiradora de alguns poetas da corte portuguesa de meados do século XVI e permitem, mesmo, pôr a hipótese de que alguma polémica poderá ter rodeado a questão da sua identificação, se é que não se tratou de algum eco de polémicas importadas...

¹ O texto de Sá de Miranda que nos servirá de ponto de partida para as considerações que exporemos acerca da presença de Maria Madalena na poesia portuguesa dos séculos XVI a XVIII é o do soneto XXI da edição de Carolina Michaëlis de Vasconcelos:

*À vossa verdadeira penitente
Quam bem que lhe guardais pontos devidos:
Do sepulcro os apóstolos partidos,
Ela não parte: vede o que ali sente!
E assi mereceu ver primeiramente
Quem viu que fosse em hábitos fingidos.
Tudo amor vence! Altísimos sentidos
De a quem tal hortelão sempre é presente!
Gregorio a faz sempre ùa, outros doutores
A fazem tres; apos Gregorio vão
Despois os mais com todos os pintores.
Aqueles, diria eu, senhor, que são
Aqueles, (outra vez,) que são amores:
Tantos sospiros! um só nunca em vão!*

Cf. Francisco de Sá de MIRANDA, *Poesias*, edição de Carolina Michaëlis de Vasconcelos, reprodução em fac-símile do exemplar com data de 1885 da Biblioteca Nacional, Lisboa, 1989, 81-82.

No manuscrito utilizado por Carolina Michaëlis de Vasconcelos para a sua edição das *Poesias* de F. Sá de Miranda, podia ler-se a seguinte rubrica:

"A ãa Elegia ou Capitulo de Francisco de Sã de Menezes que lhe mandou a mostrar seu irmão Antonio de Sã; e era o capitulo sobre a "Madanela", a maneira de Italia."²

A mesma rubrica pode encontrar-se no manuscrito da B. N. de Paris e, com variantes, no manuscrito do Visconde de Juromenha e na edição *princeps* das obras do poeta do Neiva.

O texto de Francisco de Sá de Menezes, considerado "perdido" pela benemérita editora de Sá de Miranda³, encontra-se publicado entre as obras de Jorge da Silva, provavelmente desde 1552⁴. Nesta edição, tal como nas de 1574 e 1589, são impressas duas elegias consagradas à Madalena, uma de Jorge da Silva e outra "de outro Autor". Confrontando o texto deste segundo poema com o do soneto mirandino, constatamos que o primeiro verso deste último retoma, quase textualmente, o da elegia (soneto: "À vossa verdadeira penitente"; elegia: "Aquella verdadeira penitente"), o que nos permite concluir que esta última obra é aquela "Elegia ou Capitulo de Francisco de Sã de Menezes" que António de Sá fez chegar às mãos do poeta do Neiva. Se continuarmos a procurar ecos do texto de Menezes no soneto de Miranda, poderemos verificar que as duas quadras são um resumo do conteúdo da elegia, cujo tema é referido no sétimo verso, por meio da fórmula clássica "Tudo amor vence". No primeiro terceto, contudo, Sá de Miranda afasta-se do texto de Menezes, para aludir à controvérsia que envolveu, no início do século XVI, a problemática da unicidade e/ou multiplicidade da figura evangélica de Maria Madalena. Significará esta alusão que a obra do futuro conde de Matosinhos teve na sua génese algum reflexo dessa polémica em torno da Madalena? Nada, no texto da elegia, nos permite responder afirmativamente a esta interrogação, mas as referências de Miranda deixam no ar a hipótese de que, pelo menos, a questão foi conhecida no nosso país, por esta altura.

² F. Sá de MIRANDA, *Poesias*, ed. cit., 81.

³ F. Sá de MIRANDA, *Poesias*, ed. cit., 760.

⁴ A elegia de Sá de Menezes é a segunda das "elegias a Madanela" publicadas provavelmente em 1552, com a obra *A Paixão de Jesu Christo nosso deos e señor assi como a escreuem os quatro euangelistas: e como a decraram os santos: e doctores catholicos* (Évora, por André de Burgos, 1552?). Esta obra, com as duas elegias, foi reeditada pelo mesmo impressor em 1574 e pelo seu filho, Martim de Burgos, em 1589. Foi a esta terceira edição que tivemos acesso e é o texto aí publicado (fo. cxiii-cxvbis) que utilizamos. Cf. António Joaquim Anselmo, *Bibliografia das obras impressas em Portugal no século XVI*, Lisboa, 1977 (reedição da de 1926), 103, 110 e 114-115.

Em clima de controvérsia, de emulação ou de simples moda, a verdade é que a santa pecadora inspirou, muito provavelmente pela segunda metade dos anos quarenta do século XVI, mais do que um poeta nacional. Para além dessa "Elegia ou Capitulo" do futuro conde de Matosinhos, temos notícia de mais três ou quatro – dependendo este número da solução de sempre complicados problemas de autoria –, que autores deste período consagraram à citada figura evangélica. No *Cancioneiro do P. Pedro Ribeiro*, de que actualmente apenas resta o índice, transcreve-se o primeiro verso de uma "Elegia sobre a Madanela"⁵, que Barbosa Machado atribuiu erradamente a Sá de Miranda⁶ e que parece ser, com um altíssimo grau de probabilidade, a de Jorge da Silva; com efeito, o verso transcrito no referido índice – "A Magdalena o seu esposo buscava" – coincide exactamente com o primeiro verso da "Omília feita a Madalena, tirada de origine", que se conserva no manuscrito CXIV/1-17 da Biblioteca Pública de Évora, onde é explicitamente atribuída a Jorge da Silva⁷ e com o texto publicado juntamente com a *Paixão de Jesu Christo nosso deos e señor...* Também o duque de Aveiro, D. João de Lencastre, parece ter escrito a sua elegia dedicada a Santa Maria Madalena. Pelo menos, esta é a notícia que se pode colher numa anedota reportada nos *Ditos portugueses dignos de memória*, onde se referem, igualmente, os poemas de Silva e Menezes:

"O cardeal D. Henrique fez uma exposição sobre a oração do *pater noster* tão copiosa e com tantas alegorias que em muitos lugares se desviou do propósito; e nesse tempo fizeram Francisco de Sá de Meneses e Jorge da Silva duas homilias em tercetos ao modo italiano. Mostraram-nas a el-rei e ele gabou-as ao duque de Aveiro; e o duque pediu-lhe licença para fazer outra e depois, trazendo-lha, el-rei gabou-lha muito. E o duque, olhando-a,

⁵ Carolina Michaëlis de VASCONCELOS, *Estudos camonianos. II O Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro*, Coimbra, 1924, 78.

⁶ Diogo Barbosa MACHADO, *Bibliotheca Lusitana*, Lisboa, 1741-1759 (aliás, Coimbra, 1967), II, 254-255. No verbete consagrado a Sá de Miranda, o erudito abade de Sever informa: "No *Cancioneiro* de que foy Collector Pedro Ribeiro no anno de 1577. e se conserva na Bibliotheca do Cardeal de Sousa, que hoje possui o Excellentissimo Duque de Lafocns, estão duas Elegias. Huma começa.

Ó bom Jesu, e por que me não vejo.

Outra

A Magdalena o seu esposo busca."

A atribuição é considerada errada por Carolina Michaëlis de VASCONCELOS (cf. F. Sá de MIRANDA, *Poesias*, ed. cit., 760.

⁷ O texto do referido manuscrito foi editado por Arthur Leo-Francis ASKINS sob o título *The Cancioneiro de Évora* (Berkeley and Los Angeles, 1965). O texto de Jorge da Silva ocupa as páginas 56-58. Em nota crítica ao texto, o editor faz referência a estes problemas de autoria, não tomando, contudo, uma posição sobre o assunto (cf. 125-126).

disse-lhe que em Sua Alteza lhe não emendar ou riscar alguma cousa não ia satisfeito. E el-rei tornou-lhe:

- Ela está muito boa; e, quando houvera de riscar, aí estava o *pater noster* do cardeal meu irmão..."⁸

Tanto quanto podemos saber, o texto que o duque de Aveiro produziu encontra-se desaparecido, se é que o duque o preservou... Aos quatro textos já referenciados – todos eles, como vimos, relacionados entre si – há ainda que acrescentar a Elegia IX que António Ferreira dedicou "A Santa Maria Madalena"⁹.

1.2. A coincidência temática e de tratamento¹⁰ entre os diversos textos que apontamos permite a suposição de que terá existido uma qualquer circunstância particular que estaria na origem do aparecimento, mais ou menos simultâneo, de todos estes poemas.

António Ferreira elabora, na sua elegia, um retrato de Maria Madalena que constitui uma síntese de três figuras evangélicas: a pecadora que, no evangelho de S. Lucas, entra na casa de Simão para lavar os pés de Cristo com as suas lágrimas e enxugá-los com os cabelos, Maria de Betânia, a irmã de Marta e de Lázaro e, por último, Maria Madalena ou de Magdala. Embora não o faça em termos polémicos, a verdade é que Ferreira se coloca, deste modo, num dos campos explicitamente referidos por Sá de Miranda, no primeiro terceto do soneto que referimos inicialmente:

"Gregorio a faz sempre ùa, outros doutores
A fazem tres; (...)"¹¹

⁸ *Ditos portugueses dignos de memória. História íntima do século XVI*, anotada e comentada por José Hermano Saraiva, Lisboa, s/d, 40.

⁹ António FERREIRA, *Poemas Lusitanos*, Lisboa, 1957, I, 174-178.

¹⁰ Para quem leia as composições de Jorge da Silva e de Francisco de Sá de Menezes resulta evidente a sua relação. Não apenas o ponto de vista adoptado é o mesmo, mas há mesmo certas coincidências textuais que deixam suspeitar que terá existido uma condicionante externa que terá estado na origem dos dois textos e que os terá influenciado. Vejamos, a título exemplificativo, estes tercetos:

F. Sá de Menezes: «De noite ao sepulchro veo
apressadamente que o vosso amor
puro lhe fez perder todo o receo.»

Jorge da Silva: «O forsa de amor, quanto es forte,
que a huma molher fraca e delicada
fazes que despreze a dura morte!»

Como transparece no soneto de F. Sá de Miranda atrás citado, parece que o assunto da ida de Maria Madalena ao sepulcro deveria ser tratado no âmbito do tema *Omnia amor uncit...*

¹¹ F. Sá de MIRANDA, *Poesias*, ed. cit., 82.

Jorge da Silva e Francisco de Sá de Menezes fixaram, nas suas Elegias, uma única imagem da Madalena: a que se dirige, na manhã do domingo de Páscoa, ao túmulo de Cristo e acaba por ser a primeira testemunha da ressurreição¹². Significará isto que Jorge da Silva e Sá de Menezes se encontram do lado dos que, como "outros doutores", fazem a distinção das três figuras evangélicas que S. Gregório Magno unificou¹³? Poderá ver-se, nestes textos, algum ténue eco de uma polémica que, a seu tempo, tinha agitado as hostes do humanismo francês, opondo-as à faculdade de teologia de Paris¹⁴? Será que as posições críticas de Lefèbvre d'Étaples, primeiro, e de Josse Clichtove, depois, tiveram alguma repercussão, ainda que tardia, em Portugal?

No campo das meras hipóteses, talvez não repugne admitir que os meios mais ligados ao então incipiente humanismo português e, particularmente, os nobres da corte de D. João III mais sensíveis a estas questões, tenham sido atingidos pelas ondas de choque dessa controvérsia que o texto de Lefèbvre d'Étaples, aparecido no início de 1518 sob o título *De Maia Magdalena disceptatio*¹⁵, despoletara em França.

O que Lefèbvre d'Étaples punha em causa, nesse texto, era justamente a identificação das três figuras evangélicas que António Ferreira evoca como sendo uma só, identificação essa que era aceite de modo pacífico - ou talvez devesse antes dizer-se passivo - desde que, na última década do século VI, o papa Gregório Magno afirmara, na sua *Homilia XXXIII in evangelia*, a unicidade das "Madalenas":

«Hanc vero quam Lucas peccatricem mulierem, Joannes Mariam nominat, illam esse Mariam credimus de qua Marcus septem daemonia

¹² A figura de Maria Madalena dirigindo-se ao sepulcro para ungi o corpo de Cristo é a mais antiga de todas as representações plásticas da santa, remontando a c. 240. Cf. Susan HASKINS, *Mary Magdalen. Myth and Metaphor*, New York - San Diego - London, 1993, 58-59. Como se terá notado, esta é igualmente a representação que Sá de Miranda, no soneto transcrito na nota 1, evoca e será igualmente o ponto de partida para a Elegia de António Ferreira de que trataremos de seguida. Um retorno às origens, num tempo que tanto as valorizava?...

¹³ Cf. S. GREGÓRIO MAGNO, *Homilia XXXIII. Habita ad populum in basilica sancti Clementis, feria sexta Quatuor temporum Septembris*, in MIGNE, *Patrologiae cursus completus omnium ss. patrum doctorum scriptorumque ecclesiasticorum sive latinorum sive graecorum. Patrologiae Latinae tomus 76*, Turnholti (Belgium), s/d, n° 1592-1594.

¹⁴ As peripécias desta polémica são sumariamente evocadas no trabalho de Susan HASKINS acima citado (*Mary Magdalen*, ed. cit., 250-251). No entanto, sobre este tema é particularmente útil e elucidativa a consulta dos trabalhos de Jen-Pierre MASSAUT, em particular a obra *Critique et tradition à la veille de la réforme en France. Étude suivie de textes inédits traduits et annotés*, Paris, 1974, onde o autor, fundamentando o seu trabalho numa leitura fiel dos textos a que a controvérsia deu origem, traça, de modo claro e aprofundado, não só a cronologia, mas também as circunstâncias condicionantes dos acontecimentos e das personagens envolvidas.

¹⁵ Cf. J.-P. MASSAUT, *Critique et tradition...*, ed. cit., 67-70, 81-96 e 115-119.

ejecta fuisse testatur. Et quid per septem daemonia, nisi universa vitia designantur? (...) Septem ergo daemonia Maria habuit, quae universis vitiis plena fuit. (...)

Attulit alabastrum unguenti, et stans retro secus pedes Jesu, lacrymis coepit rigare pedes ejus, et capillis capitis sui tergebat, et osculabatur pedes ejus, et unguento ungebat. Liquet, fratres, quod illicitis actibus prius mulier intenta unguentum sibi pro odore suae carnis adhibuit. Quod ergo sibi turpiter exhibuerat, hoc jam Deo laudabiliter offerebat. Oculis terrena concupierat, sed hos jam per poenitentiam conterens flebat. Capillos ad compositionem vultus exhibuerat, sed jam capillis lacrymas tergebat. Ore superba dixerat, sed pedes Domini osculans, hoc in Redemptoris sui vestigia figebat. Quot ergo in se habuit oblectamenta, tot de se invenit holocausta. Convertit ad virtutum numerum criminum, ut totum serviret Deo in poenitentia, quod quid ex se Deum contempserat in culpa.»¹⁶

Lefèbvre procurou demonstrar que o culto tradicionalista, pelo seu lado, e a opinião de alguns autores, por outro, haviam convergido para generalizar entre os católicos a confusão de três personalidades distintas: Maria, a irmã de Lázaro e de Marta, Maria Madalena, de quem Cristo expulsou os sete demónios, e a pecadora que S. Lucas refere. À autoridade de S. Gregório Magno e daqueles que o seguiram, o humanista francês opõe a força do texto evangélico, uma vez que, segundo afirma, nenhum testemunho humano, ainda que seja o de um papa, deve sobrepor-se ao da palavra do Evangelho. E, para reforçar a sua posição e demonstrar que não é o único a sustentá-la, Lefèbvre d'Étaples refere esses "doutores" que "a fazem três", como escrevia Sá de Miranda: Orígenes¹⁷, S. Ambrósio, S. Jerónimo e S. João Crisóstomo¹⁸.

A *disceptatio* de Lefèbvre teve uma enorme repercussão, tendo sido publicada, ainda no mesmo ano de 1518, em Julho, uma segunda edição, precedida por um texto de Josse Clichtove em que este fazia a apologia do seu mestre e a defesa das suas posições. No ano seguinte, o mesmo Clichtove voltaria ao tema, numa obra de maior fôlego – *Disceptationis de Magdalena defensio apologiae Marci Grandivallis illam improbare nitentis, ex adverso*

¹⁶ S. GREGÓRIO MAGNO, *Homilia XXXIII in evangelia*, ed. cit., col. 1239-1240.

¹⁷ O título dado no manuscrito CXIV/1-17 da Biblioteca de Évora ao texto de Jorge da Silva - "Omilia feita a Madalena, / tirada de origine, / de Jorge da Sua.", poderia levar a concluir que o autor reflecte, na sua obra, as posições de Orígenes. Esta hipótese é afastada por A. Lee-Francis ASKINS, que anota: "An interpretation of the phrase as a reference to the early Christian theologian Origen seems doubtful, for his works on the Book of St. John offer no basis for the present poetic text." *The Cancioneiro de Évora*, ed. cit., 126.

¹⁸ Cf. J.-P. MASSAUT, *Critique et tradition...*, ed. cit., 68.

respondens, Paris, 1519 (19 de Abril)¹⁹ – em que, a pretexto da resposta à *Apologia* de Marc de Grandval publicada em Agosto de 1518, desenvolve e define com maior precisão as suas posições sobre esta questão²⁰. A polémica daria origem a uma segunda obra de Lefèbvre d'Étaples, *De tribus et unica Magdalena disceptatio secunda*, saída também em 1519²¹. A controvérsia ganhou uma nova dimensão, quando o pregador Martial Mazurier defendeu as opiniões de Lefèbvre e Clichtove num sermão pronunciado na catedral de Meaux, em 22 de Julho de 1520. Este facto, ao retirar a discussão do restrito campo das lutas intelectuais entre os críticos humanistas e os escolásticos tradicionalistas, levaria a Faculdade de Teologia de Paris a ocupar-se do assunto. Sob o impulso de Noël Béda, que havia manifestado a sua oposição às teses de Lefèbvre e Clichtove na obra *Scholastica declaratio sententiae et ritus Ecclesiae de unica Magdalena*, publicada em 1520, os teólogos parisienses condenaram as opiniões fabristas por deliberação da assembleia de 9 de Novembro de 1521²². Com esta sentença da Faculdade de Teologia e com o desenvolvimento da heresia luterana, Clichtove deu-se conta de que os dados da questão se haviam modificado e veio a retractar-se, no seu *Propugnaculum Ecclesiae*, saído em Paris em Maio de 1526 e, ainda no mesmo ano, também em Colónia²³.

A polémica deixou o seu rasto em Espanha, nos tratados que o dominicano Balthazar Sorio publicou em Saragoça, em 1521²⁴, defendendo as teses ortodoxas contrárias aos textos de Lefèbvre e Clichtove. Terá chegado o seu eco ao nosso país? Em face do soneto de Sá de Miranda e da explícita referência que nele se faz à existência de opiniões divergentes sobre a identidade de Maria Madalena, não nos parece muito aventuroso pôr a questão. A resposta seria mais fácil se conseguíssemos datar com exactidão a composição do poema mirandino. Neste domínio, porém, as únicas certezas que podemos ter são aquelas que as investigações de Carolina Michaëlis de Vasconcelos nos permitem: o texto faz parte das obras enviadas ao príncipe D. João, quase de certeza na primeira remessa, e nesse primeiro conjunto Sá de Miranda «copia os antigos manuscriptos de 1513-1521, depois ajuntalhes alguns papeis mais novos, mas já também cobertos de poeira»²⁵. Tendo em conta que as remessas tiveram lugar entre 1551 e 1554²⁶, parece

¹⁹ Cf. J.-P. MASSAUT, *Critique et tradition...*, ed. cit., 83.

²⁰ Cf. J.-P. MASSAUT, *Critique et tradition...*, ed. cit., 67.

²¹ Cf. J.-P. MASSAUT, *Critique et tradition...*, ed. cit., 67 e 81.

²² Cf. J.-P. MASSAUT, *Critique et tradition...*, ed. cit., 117.

²³ Cf. J.-P. MASSAUT, *Critique et tradition...*, ed. cit., 118-119.

²⁴ Cf. J.-P. MASSAUT, *Critique et tradition...*, ed. cit., 119.

²⁵ Cf. F. Sá de MIRANDA, *Poesias*, ed. cit., XXXII.

²⁶ Cf. F. Sá de MIRANDA, *Poesias*, ed. cit., XXXI-XXXII.

legítimo levantar a hipótese de que a polémica fabrista tivesse dado origem a uma "moda das Madalenas" entre os poetas da corte, como Sá de Menezes, Jorge da Silva, D. João de Lencastre ou António Ferreira. Aos elementos cronológicos apontados, podemos acrescentar que os textos de Jorge da Silva e de Sá de Menezes são seguramente anteriores a 1552, data da sua primeira edição, e, com toda a probabilidade, foram escritos antes de 1549, data em que Jorge da Silva abandonou a corte²⁷. Poderá admitir-se que estes textos tenham sido produzidos dentro dos primeiros limites temporais traçados por Carolina Michaëlis de Vasconcellos (1513-1521)? Tal não parece possível, se aceitarmos que o futuro conde de Matosinhos nasceu "entre 1513 e 1515"²⁸, e, por isso, o soneto de Sá de Miranda deverá ser um desses "papéis mais novos" que o poeta do neiva ajuntou aos "antigos manuscritos".

Sem outros dados documentais, não é possível ir mais além na datação das obras em causa. Naturalmente, também não é possível mais do que elaborar meras especulações sobre o que possa ter motivado a escrita dos poemas referidos. Apesar disso, é praticamente seguro que a questão dita "das Madalenas" foi conhecida em Portugal, na mesma altura em que atingia o seu auge além-Pirinéus. Com efeito, as primeiras décadas do século XVI corresponderam a um intensificar das relações culturais entre a França e o nosso país, sob o impulso de Diogo de Gouveia e dos bolseiros que este alcançou levar para o seu colégio de Santa Bárbara. Tendo em conta a posição que o velho Gouveia ocupava na Universidade parisiense, é impossível que não tivesse tomado conhecimento das polémicas fabristas. É até altamente provável que tenha participado na assembleia que condenou as teses de Lefèbvre e Clichtove, já que, de acordo com a documentação reunida por Luís de Matos, encontra-se registada a sua presença nas assembleias de 15 de Novembro de 1520, 15 de Maio e 1 de Outubro de 1521 e 17 de Junho de 1523²⁹. De acordo com este estudioso das relações entre Portugal e a França no Renascimento, Diogo de Gouveia participou activamente nas deliberações da Universidade de Paris a partir de Março de 1511 e, de modo mais intenso, a partir de 1520. O facto de não aparecer a menção do seu nome em algumas assembleias não significa que estivesse ausente, uma vez que "sur le Registre en effet ne figurent, en règle générale, que les noms de ceux chargés d'un travail par l'assemblée"³⁰. Por outro lado, se situarmos a data de composição dos poemas em causa na segunda metade dos anos 40 do século XVI, poderíamos evocar a influência que a

²⁷ Cf A. L-F. ASKINS, *The Cancioneiro de Évora*, ed. cit., 125.

²⁸ Cf F. Sá de MIRANDA, *Poesias*, ed. cit., 750.

²⁹ Luís de MATOS, *Les Portugais à l'Université de Paris entre 1500 et 1550*, Coimbra, 1950, 39, n. 1.

³⁰ Luís de MATOS, *Les Portugais à l'Université de Paris...*, ed. cit., 39, n. 1.

vinda dos mestres bordaleses para o Colégio das Artes poderá ter exercido sobre os espíritos mais abertos às ideias humanistas que aqueles procuraram impor em Portugal, permitindo imaginar que este acontecimento terá feito renascer, no nosso país, velhas polémicas até então esquecidas. Seja como for, não duvidamos de que a questão tenha sido conhecida em Portugal; não podemos, no entanto, saber se foi objecto de discussão e menos ainda podemos afirmar que terá estado na génese deste conjunto de poemas... Nada nos impede, contudo, de enunciar o problema.

1.3. Quer tenha sido este o motivo comum que deu origem a esses textos, quer estes tenham surgido separadamente no tempo, independentemente das circunstâncias evocadas e com motivações diferentes, parece-nos evidente que eles constituem um conjunto que deveremos separar dos vários outros poemas produzidos e/ou publicados no último quartel do século XVI e nas primeiras décadas do século XVII. Os sonetos de Fr. Agostinho da Cruz, de Diogo Bernardes, de Martim de Crasto do Rio e de D. Francisco da Costa, as obras de Baltazar Estação, como as de Diogo Mendes Quintela, entre outras, surgem na sequência das deliberações do Concílio de Trento e propõem à piedade dos leitores, de um modo genérico, as imagens de Maria Madalena que S. Inácio de Loyola retém na sua meditação sobre "os mistérios da vida de Cristo nosso senhor"³¹, ou seja a sua conversão, a ressurreição de Lázaro, o jantar em Betânia e a aparição de Cristo ressuscitado. A contemplação dos quadros evocados deveria conduzir os fiéis católicos à valorização da santa enquanto símbolo da penitência, da misericórdia divina e do amor místico.

No contexto da reforma católica, a figura de Maria Madalena assume uma importância central. Susan Haskins considera-a uma presença fundamental na estratégia delineada pelo concílio de Trento, no sentido de sustentar e derrotar os avanços do protestantismo, quando escreve que "it is perhaps not too much to suggest that Mary Magdalen might stand as the symbol of the Church Triumphant, of the true faith, as it emerged from the deliberation of the Council of Trent."³²

Na sequência das deliberações conciliares, os autores portugueses do último quartel do século XVI e do século XVII recuperaram alguns dos

³¹ Cf. S. Inácio de LOYOLA, *Exercícios espirituais*, tradução do autógrafo espanhol pelo P. Vital Dias Pereira, S.J., Porto, 1966, 149-161. Como acentua Susan HASKINS (*Mary Magdalen*, 253), para S. Inácio a iconografia assume um papel fundamental para o processo de meditação que propõe, no sentido de tornar mais "sensível" o objecto de meditação. Embora o fundador dos jesuítas se refira explicitamente à utilização de pinturas, é evidente que os textos literários também podem servir como meio para a formação de imagens mentais susceptíveis de ser utilizadas na meditação.

³² Susan HASKINS, *Mary Magdalen*, ed. cit., 252.

dados biográficos recolhidos tanto na *Legenda aurea*³³ como nas recolhas hagiográficas quinhentistas³⁴, com a intenção de comporem imagens da "santa pecadora" condizentes com a mensagem de exemplaridade que se pretendia veicular, nomeadamente no campo da necessidade de conversão e penitência. Impulsionado por estas circunstâncias, Fr. Heitor Pinto, no *Diálogo da tranquilidade da vida*, publicado na sua *Imagem da vida cristã*, a pretexto do encontro em Marselha das personagens dialogantes, evoca a memória dessa "nuvem resolvida em lágrimas" que tanto impressionava "o português":

"E ainda que todas as vidas dos santos me espantam, a da Madalena mais que a de muitos outros, em especial quando cuido com quanta vontade deixou o mundo e suas riquezas e vaidades, e se veio meter nesta concavidade deste outeiro, que lhe Deus aqui deparou, tão longe de sua terra, tão diferente de suas imaginações passadas, e tão conveniente a suas contemplações presentes."³⁵

Longe de ser um caso isolado, o célebre jerónimo português integra-se no vasto conjunto de teólogos, pregadores e eclesiásticos que recorrem aos elementos conhecidos da pretensa biografia³⁶ da *beata peccatrix* para comover os seus leitores e ouvintes. Na verdade, como assinala M. H. Sánchez Ortega numa obra consagrada às *Pecadoras de verano arrependidas en invierno*, "su «vida disipada», sus malas costumbres, su encuentro con Cristo, la repentina conversión y las lágrimas derramadas aparecen una y otra vez con el carácter de imágenes recurrentes en cualquier libro de piedad, sermones que conmemoran o no el acontecimiento y en cualquier texto de carácter religioso que se proponga recordar al creyente la necesidad de pensar en el otro mundo".³⁷

³³ Jacques de VORAGINE, *La Légende Dorée*, Paris, 1967, I, 456-466.

³⁴ Valha como exemplo a obra do P. Pedro Rivadeneyra, *Flos Sanctorum, Historia das vidas, e obras insignes dos santos. Pelo M. R. P. _____, religioso da Companhia de Jesus, e outros autores. Tradusida da Lingua Castelhana em a nossa Portuguesa pelo Licenciado João Franco Barreto*. Lisboa, na Officina de Manoel Lopes Ferreyra, 1704. Vida de Maria Madalena na *Segunda Parte*, 38-46.

³⁵ Fr. Heitor PINTO, O.S.H., *Imagem da vida cristã*, Lisboa, 1940, II, 159.

³⁶ Susan HASKINS mostra, sumária mas claramente, como se foi formando, ao longo da Idade Média e no quadro da necessidade de atrair peregrinos ou de assegurar a continuidade do prestígio de determinados locais de culto, essa lenda que assegura a presença de Maria Madalena no sul de França e a posse do seu corpo por mais do que um mosteiro. Veja-se, *Mary Magdalen*, capítulo IV, "The grandes heures of Vézelay", ed. cit., 98-133.

³⁷ M. H. SANCHEZ ORTEGA, *Pecadoras de verano arrependidas en invierno*, Madrid, 1995, 243.

O exemplo mais imediato, na literatura portuguesa do referido período, do reflexo destas preocupações e daquela recuperação é o conjunto de sonetos que D. Francisco da Costa consagrou à "Suma da vida e transito da Madanela"³⁸. Nestes doze sonetos o autor faz um resumo da biografia contida na tradição hagiográfica da *Legenda aurea* e dos *Flos sanctorum*, dedicando os números 4-12 aos vários episódios marselheses dessa vida fantasiosa. Esta distribuição reflecte a estrutura do relato hagiográfico, mas acentua, igualmente, o papel simbólico que a cultura católica pós-tridentina atribue à santa, propondo-a aos fiéis como exemplo de pecadora arrependida e penitente, de opção pela perfeição da vida contemplativa e de devoção ao pão eucarístico.

No mesmo sentido vai a obra de Diogo Mendes Quintela³⁹, mais ambiciosa nos seus propósitos e mais complexa no plano literário, ainda que nem sempre conseguida. Neste poema narrativo em sete cantos, Quintela desenvolve, pela voz da própria Madalena, um conjunto de considerações, advertências e apelos em torno da problemática do arrependimento, da conversão e da penitência, destacando sempre, neste contexto, a necessidade de confiar na misericórdia divina. Neste quadro, sugere uma aproximação, implícita, da figura da Santa à do Filho Pródigo⁴⁰, uma associação que S. Francisco de Sales também ensaiou, tal como, na pintura, van Dyck⁴¹.

A alteração da imagem da Madalena, sob a pressão das determinações conciliares respeitantes à função pedagógica dos santos e influenciada pelas orientações relativas ao reforço e redifinação das suas representações artísticas é um dado incontestável. Aliás, a "santa pecadora" constituía, neste contexto, uma arma fundamental no combate pela ortodoxia católica. Exemplificando com um conjunto de obras que seguem estas orientações, apontem-se outros dois sonetos de D. Francisco da Costa ("Lava os pés de Christo, Madanela" e "Sospendeisme Madalena, quanto mais"⁴²), de António de Abreu ("Com alabastro de precioso unguento"⁴³), de Estêvão

³⁸ D. Francisco da COSTA, *Cancioneiro chamado de D. Maria Henriques*, introdução e notas de Domingos Maurício Gomes dos Santos, S.J., Lisboa, 1956, 258-264.

³⁹ Diogo Mendes QUINTELA, *Conversam, e lágrimas da gloriosa Sancta Maria Magdalena, & outras Obras Espirituaes*. Lisboa, por Vicente Alvarez, 1615 (aliás, Lisboa, 1964). O poema *Conversam, e lágrimas da gloriosa Sancta Maria Magdalena. Em sete Cantos diuidida* ocupa os fôlios 1-86.

⁴⁰ Cf. Diogo Mendes QUINTELLA, *Conversam e lágrimas...*, ed. cit., III, 27-34 (fo. 31v-32v).

⁴¹ Cf. Susan HASKINS, *Mary Magdalen*, ed. cit., 254.

⁴² D. Francisco da COSTA, *Cancioneiro chamado de D. Maria Henriques*, ed. cit., 255-256.

⁴³ A. Lourenço CAMINHA, *Obras inéditas de Antonio de Abreu amigo, e companheiro de Luiz de Camões no estado da India. Fielmente extrahidas do seu antigo manuscripto, que possuímos em papel asiatico*, Lisboa, na Impressão Regia, 1807, 13. A autenticidade das poesias atribuídas a A. Abreu por António Lourenço Caminha tem sido contestada, nomeadamente por Costa e Silva, no tomo IV do *Ensaio biographico-critico sobre os melhores poetas portugueses* (Lisboa, na

Rodrigues de Castro ("Magdalena, tornada a melhor vida"⁴⁴) e Elói de Sá Sotomaior ("Qual, antes que o Sol saya, a fresca Aurora"⁴⁵). Em todos estes textos se apresenta a imagem da pecadora arrependida, cujas lágrimas são o sinal visível da culpa e, em simultâneo, constituem já uma forma de penitência que conduzirá ao apagamento do pecado, por maior que tenha sido. É este duplo significado das lágrimas de Madalena que Estêvão Rodrigues de Castro realça no soneto que referimos, especialmente no último terceto:

"Lágrimas mais que nunca poderosas,
Allagai gostos vãos que nunca nasçam
E regai estes bons que agora nascem."

O mesmo duplo significado, associado também ao símile da água que lava e que rega, pode constatar-se no soneto de Elói de Sá Sotomaior.

Os textos citados mostram como também na poesia portuguesa se verifica o que M. H. Sánchez Ortega constata em Espanha, ou seja, um movimento literário que corre paralelo ao que se verifica nas artes plásticas, como este centrado na figura de Maria Madalena, na sua conversão e nas lágrimas de arrependimento que verte abundantemente. Sánchez Ortega

Imprensa Silvíana, 1852). Lourenço Caminha publicara, em 1805, uma 1ª edição das *Obras inéditas de Antonio de Abreu...* As referências biográficas contidas no título do opúsculo parecem ecoar as poucas informações de Barbosa Machado (*Biblioteca Lusitana*, ed. cit., I, 195), o qual apontava a existência, em posse de um irmão de Abreu, de um manuscrito contendo "uma grande coleção (...) dos seus *Versos sagrados, e profanos*. A edição de Caminha reproduz o verbete de Barbosa Machado na página 3, o que pode ser uma indicação quanto às suas fontes. Embora afirmando inequivocamente que o manuscrito de Caminha é uma fraude, Costa e Silva aceita como autênticas algumas composições, entre as quais este soneto, que transcreve na página 169. Também Inocêncio (*Dicionário Bibliográfico...*, ed. cit., I, 79-80) duvida das atribuições de Caminha, escrevendo, a propósito: "O editor destas obras foi o notório Antonio Lourenço Caminha, cuja consciencia litteraria não era muito apertada, e por isso não sei até que ponto se devam reputar authenticas e genuinas as poesias, que encerra este pequeno volume, e que elle attribue a Antonio d'Abreu. O salvo-conduto de que se acompanha, allegando o seu *antigo manuscrito em papel asiatico*, é mais um motivo que me induz a suspeitar alguma traficancia n'este negocio." Do conjunto publicado por Caminha, Inocêncio elimina a "Ode a D. Jerónimo Osório", que pertence a Pêro de Andrade Caminha. Também a "Descrição geográfica de Malaca, chamada dos antigos Aurca Chersonesso" foi publicada entre as obras pertencentes a D. Francisco da Costa que fazem parte do *Cancioneiro chamado de D. Maria Henriques...* Depois de tantas razões de suspeita, somos levados a interrogar-nos se haverá nos outros textos (20 sonetos, 1 sextina e 4 quartetos) da edição de A. Lourenço Caminha algo que pertença a António de Abreu... Podemos legitimamente duvidar, mas a prova documental não está ainda cabalmente feita...

⁴⁴ Estêvão Rodrigues de CASTRO, *Obras Poéticas*, textos éditos e inéditos coligidos, fixados, prefaciados e anotados por Giacinto Manupella, Coimbra, 1967, 260.

⁴⁵ Elói de Sá SOTOMAIOR, *Jardim do Ceo, dirigido a Deos Nosso Senhor*, Lisboa, por Vicente Alvarez, 1607, soneto 22.

documenta a presença destes tópicos nos livros de piedade e no teatro do "Siglo de Oro"⁴⁶; nós podemos mais facilmente assinalar a sua presença na poesia dos finais do século XVI e século XVII⁴⁷. No entanto, paralelamente a esta visão de Maria Madalena mais marcada pela conjuntura religiosa, uma outra imagem da santa, não diremos oposta, mas diferente e com uma tradição literária mais consistente, mantém-se e reforça-se. Aludimos, naturalmente, à evocação da ida ao sepulcro, onde as lágrimas que Maria derrama alcançam um significado diverso da penitência ou da manifestação de culpa. Esta cena evangélica, como já tivemos oportunidade de referir, inspirou poetas como Jorge da Silva, Sá de Menezes, António Ferreira e Sá de Miranda. A mesma cena é evocada por Martim de Crasto do Rio (soneto "Magdalena de amor toda roubada"⁴⁸), Fr. Agostinho da Cruz (soneto "Depois que não achou na sepultura"⁴⁹), Diogo Bernardes (sonetos "De noute a Magdalena vai segura" e "Banhada em vivas lagrimas Maria"⁵⁰), Baltazar Estação (écloga "Per hum monte deserto"⁵¹), Fr. Paulino da Estrela (vilancete "Busca su divino amado"⁵²) e D. Francisco Manuel de Melo (soneto "Ves, que huerfana triste, y que llorosa"⁵³). Nas obras apontadas, as lágrimas de Maria Madalena não podem deixar de entender-se como uma expressão de dor, mas de uma dor que tem a sua justificação última no sofrimento de Amor, e não no arrependimento. Muito justamente o assinalou J. Adriano de Carvalho, num breve, mas preciso, comentário ao soneto de D. Francisco Manuel de Melo, sublinhando que "não é a conversão de

⁴⁶ M. H. SÁNCHEZ ORTEGA, *Pecadoras de verano...*, capítulo 6, "Un tema literario por excelencia: De los libros de piedad a la escenificación teatral", ed. cit., 241-317.

⁴⁷ Para uma visão geral da importância que a figura da Madalena arrependida assumiu no quadro das artes religiosas católicas pós-tridentina poderá consultar-se o bem informado trabalho, já várias vezes citado, de Susan HASKINS, nomeadamente o capítulo VII, "The weeper", ed. cit., 229-296. Também a pintura portuguesa, à sua dimensão, participou nesta voga das representações plásticas da Madalena arrependida. O catálogo da exposição *A Pintura Maneirista em Portugal* reproduz dois exemplos: a Santa Maria Madalena de Domingos Vieira Serrão (55 e 264) e a Santa Maria Madalena Penitente de Francisco Venegas (223). Cf. *A Pintura Maneirista em Portugal. Arte no tempo de Camões*, Lisboa, 1995.

⁴⁸ *The Cancioneiro "Manuel de Faria"*, a critical edition with introduction and notes by Edward GLASER, Aschendorffsche Verlagshandlung, Munster Westfalen, 1968, 131.

⁴⁹ Fr. Agostinho da CRUZ, *Obras*, com prefácio e notas de Mendes dos Remédios, Coimbra, 1918, 12.

⁵⁰ Diogo BERNARDES, *Várias Rimas ao Bom Jesus*, in *Obras Completas*, Lisboa, 1946, III, 98-99.

⁵¹ Baltazar ESTAÇÃO, *Sonetos, Canções, Éclogas e outras Rimas*, Coimbra, na Officina de Diogo Gomez Loureiro, 1604, fo. 156v-161r.

⁵² Fray Paulino de la ESTRELLA, *Flores del Desierto*, Madrid (Colección de Joyas Bibliográficas, IX), 1953, 118-120.

⁵³ D. Francisco Manuel de MELO, *Obras Métricas*, Lyon, Horace Boessat e George Remeus, 1665, "El Harpa de Melpomene", 32.

Madalena, que não é a Madalena penitente (...) que o inspira, mas sim a mulher formosa que sofre por julgar ter perdido alguém que muito amava"⁵⁴.

A interpretação apontada serve igualmente às obras dos autores acima referenciados, onde se sublinha do mesmo modo o poder das lágrimas de Amor, as quais alcançam vencer mesmo o próprio Deus, como explicitamente reconhece Martim de Crasto do Rio:

"Chorando chega em fim onde dezeja
Vazio acha o sepulchro, de Anjos cheyo
Que o lugar de Jesu so elle o peja

Mas como de o achar o melhor meyo
São lagrimas de Amor, quer Deos que ueja
Nellas viuo, quem morto buscar ueyo."⁵⁵

A imagem da Madalena que chora, junto ao túmulo de Cristo, lágrimas de dor por um amor que ela julga definitivamente ausente parece ser a que mais perdura na tradição literária nacional, seguindo uma trajectória que nasce na primeira metade do século XVI para se prolongar até ao século XVIII, quando a encontramos ainda, embora deslocada do quadro que representa a ida ao sepulcro. Apagado este cenário envolvente, o que fica é a relação amorosa entre Madalena e Jesus, a qual sofre uma deriva que a conduz até a cena em casa do fariseu, levando a um reequacionamento desse passo evangélico tradicionalmente interpretado como a manifestação da culpa e do desejo de arrependimento. Nos poemas que Soror Maria do Céu⁵⁶ e Soror Madalena da Glória⁵⁷ dedicam a Santa Maria Madalena, verifica-se precisamente esta reinterpretção do gesto da pecadora que unge os pés de Cristo. Afastando-se da mensagem que os textos das últimas décadas de quinhentos e primeiras de seiscentos veiculavam, esta literatura conventual feminina remete o arrependimento para um esbatido segundo plano, preferindo destacar o Amor que os gestos e a atitude de Maria

⁵⁴ José Adriano de CARVALHO, *A Poesia Sacra de D. Francisco Manuel de Melo*, separata dos *Arquivos do Centro Cultural Português*, VIII, (1974), 358-359.

⁵⁵ *The Cancioneiro "Manuel de Faria"*, ed. cit., 131.

⁵⁶ Soror Maria do CÉU, "Vilhancico à Magdalena", in *Enganos do Bosque, Dezenegados Do Rio. Em que a Alma entra perdida, e sahe dezenegada*, Lisboa, Oficina de Manoel Fernandes Da Costa, 1736, 197-198.

⁵⁷ Soror Madalena da GLÓRIA, soneto "De finas Perlas guarnecio Maria", in *Orbe Celeste Adornado De Brilhantes Estrelas, Edois ralilhetes: Hum colhido pela consideração, outro pelo divertimento*, Lisboa, Oficina de Pedro Ferreira, 1742, 293.

Madalena exprimem:

"Maria, que de amar solo haze aprecio,
A JESUS en la Uncion el alma ofrece,
Y a todo lo de mas haze desprecio."⁵⁸

Alguns anos mais tarde, o dominicano Fr. António da Assumpção publicou uma *Vida da Fénis da Penitência S. Maria Magdalena*⁵⁹. Nos preliminares desta versão em prosa da biografia da Santa, podemos encontrar um conjunto de 14 poemas⁶⁰ que atestam a pervivência deste motivo espiritual como fonte de inspiração para poetas, mesmo que sejam de segunda ordem. A maioria destas composições centra-se mais nos elogios ao autor e à sua obra do que na figura da heroína; ainda assim, poderemos assinalar o soneto "Tempestade infeliz no mar do mundo" e o romance "Ao mundo toda se occulta", assinados por Joaquim Jozé Moreira de Mendonça, os quais apresentam uma continuidade temática relativamente às obras que referimos anteriormente. O romance foca a vida solitária de Maria Madalena na "cova" de Marselha, enquanto o soneto se centra numa imagem da Santa mais tratada na pintura do que em textos literários: a sua presença no calvário. Juntamente com os outros 12 poemas, mais marcadamente circunstanciais, estas obras dão testemunho da vulgarização de certos modos de abordar literariamente a figura da *beata peccatrix*, bem mais repetitivos e menos interessantes do que acontecia nas obras das autoras conventuais suas contemporâneas.

2. Lágrimas de amor e culpa

2.1. No soneto que nos serviu de ponto de partida para o presente estudo, Sá de Miranda faz uma caracterização inicial de Maria Madalena - "verdadeira penitente" - que poderia deixar crer que o autor iria explorar as notícias que séculos de lenda haviam acumulado acerca da vida de trinta

⁵⁸ Soror Madalena da GLÓRIA, *Orbe céleste*, ed. cit., 293.

⁵⁹ Fr. António da ASSUMPÇÃO, *Vida da Fénis da Penitência S. Maria Magdalena Assombro dos desertos, e Exemplar dos Anachoretas. História Panegyrica Ornada com todo o género de erudição, Divina, e Humana*. Lisboa, na Officina Alvareense, 1747.

⁶⁰ Entre o "Prólogo ao leitor" e as "Licenças", encontramos 1 soneto de Felis da Sylva Freire, 1 soneto, 1 romance e 1 décima de Joaquim Jozé Moreira de Mendonça, 1 soneto de D. Braz Jozé Rabello Leite, 1 soneto de A. A. L., 1 soneto de Fr. Jozé de S. Thomas O. P. e 2 sonetos de D. Fr. Braz Trocado Venauto. Há, de seguida, um conjunto de poemas em latim, constituído por 1 epigrama de D. Fr. Braz Trocado Venauto, 1 composição em "eco" de Jozé Caetano, uma outra de António Félix Mendes, um epigrama de Emanuel Pereira da Costa e ainda um pequeno poema anónimo.

anos de penitência e contemplação que a santa teria passado, isolada, no sul de França. Ao invés do que essa abertura levaria a esperar, as duas quadras do soneto mirandino não evocam esses anos pelos quais teria sido remida a culpa da "santa pecadora", passando o autor a traçar, de modo sintético, o quadro em que a Elegia de F. Sá de Menezes situa a figura de Maria Madalena: esse momento em que, chegada junto ao sepulcro de Cristo com a intenção de velar o seu corpo morto, ao constatar que a pedra havia sido removida, se queda, impotente e desesperada, à entrada do túmulo vazio:

"À vossa verdadeira penitente
 Quam bem que lhe guardais pontos devidos:
 Do sepulcro os apóstolos partidos,
 Ela não parte: vede o que ali sente!"⁶¹

O primeiro verso do soneto mirandino constitui um eco do primeiro verso da elegia de Sá de Menezes. A penitência a que este se refere não é, contudo, uma alusão aos trinta anos de vida no "deserto" de que a lenda fala. Conjugando este primeiro verso - "Aquella verdadeira penitente" - com os dois seguintes - "a que tirastes Senhor muitas maldades / por vos amar desacostumadamente" - resulta claro que o futuro conde de Matosinhos evoca a cena em casa de Simão, o fariseu, e os gestos de humildade e penitência que a "pecadora pública" aí protagonizou. Com efeito, nenhuma outra referência é feita à expiação da culpa, preferindo Sá de Menezes passar à caracterização da Madalena como a *dulcis amica dei* que deixa o povoado e se dirige ao túmulo onde depuseram Cristo, "com o peito cheo / doutros amores & doutras saudades".

Grande parte do poema (vv. 7-69) é ocupada com uma subtil análise psicológica que procura dar conta da ansiedade que Maria experimenta, enquanto deixa ver a intensidade do sentimento amoroso que a une a Jesus Cristo. A angústia e o amor misturam-se na alma da Madalena e exprimem-se pelo choro contínuo:

"Por vos continuamente esta chorando
 por vos nam sente dor nam sente medo
 por vos sua tardança esta culpando
 Parecelhe que por nam vir mais cedo
 vos perdeo: & nestes sobresaltos
 o seu spiritu nam estaua quedo"⁶²

⁶¹ F. Sá de MIRANDA, *Poesias*, ed. cit., 81-82.

⁶² Jorge da SILVA, *Tratado em que se contem a paixão de Christo...*, ed. cit., fo. cxv.

O estado de espírito descrito intensifica-se, quando a santa se dá conta de que o corpo amado não está no sepulcro, e exprime-se por um monólogo arrebatado, no qual manifesta os extremos do seu amor. Finalmente, Deus deixa-se vencer pela força de um amor tão extraordinário e Cristo revela-se-lhe sob a aparência de um hortelão. Efectuado o reconhecimento, Maria Madalena alcança uma nova dimensão do amor, e, transfigurada pela união mística com Cristo, atinge a autêntica paz interior:

"Nelle quietaste o pensamento
seguraste os cuidados & as lembranças
encheste a alma de contentamento
de noua paz, de nouas esperanças."⁶³

Tal como o anterior, o texto da "Omilia" de Jorge da Silva recria, glosando-os, os versículos 1-18 do capítulo 20 do Evangelho de S. João, em que se narra a ida ao sepulcro, na madrugada do domingo que sucedeu aos acontecimentos da Paixão. Ao contrário dos evangelhos sinópticos, o texto de S. João indica que Maria Madalena se dirigiu ao túmulo sozinha e, ao aperceber-se de que a pedra da entrada fora removida, foi chamar os apóstolos Pedro e João, os quais, depois de terem confirmado a ausência do corpo do Mestre, "abierunt ergo iterum ad semetipsos". De acordo com o texto evangélico, "Maria autem stabat ad monumentum, foris plorans"⁶⁴. Estas lágrimas exprimem a angústia de Maria, o desespero de quem vê frustradas as suas intenções de velar o corpo de Cristo e não sabe quem, nem para onde O levou. Esse estado de espírito que as lágrimas no rosto de Madalena revelam, era descrito por Sá de Miranda com uma exclamação sintetizante que fazia apelo à imaginação e compaixão do leitor: «Vede o que ali sente!» O autor da "Omilia" recorreu, como Sá de Menezes, a uma solução estética oposta: em lugar da síntese intensificadora, preferiu empreender uma detalhada análise psicológica, no sentido de explicitar os sentimentos, emoções e motivações da santa. Ao contrário de Sá de Miranda, Jorge da Silva omite toda e qualquer referência aos apóstolos, concentrando toda a atenção do leitor na figura feminina que chora a morte do "esposo" amado. A linguagem amorosa e os recursos estilísticos de que lança mão contribuem para acentuar essa relação pessoal que confluirá para o clímax final da união mística de Madalena com Cristo. Os paradoxos e

⁶³ Jorge da SILVA, *Tratado em que se contem a paixão de Christo...*, ed. cit., fo. cxvbis.

⁶⁴ *Euangelium Secundum Iohannem*, in *BIBLIA. Breves in eadem annotationes, ex doctissimis interpretationibus, & Hebraeorum commentariis. Interpretatio propriorum nominum Hebraicorum. Index copiosissimus rerum & sententiarum vtriusque testamenti*. Parisiis, Ex officina Roberti Stephani, MDXXXII.

hipérbolos de imitação petrarquista exprimem o carácter excepcional e intenso desse amor que resiste e vence a morte:

"Desejava em extremo de morrer,
cuydando se asy morta veria quem viua
nam esperaua mais de ver."⁶⁵

Então, tanto no poema de Jorge da Silva, como no texto de S. João, Maria "virou pera o sepulchro a cabeça / não ymaginando o que podia ser / e vio dous anjos de estranha beleza."⁶⁶ O texto da "Omilia" segue, neste passo, com fidelidade, a sequência do Evangelho, reproduzindo os diálogos de Maria, primeiro com os anjos, depois com o próprio Cristo ressuscitado. No entanto, Jorge da Silva intercala no relato de S. João alguns comentários que traduzem a sua interpretação pessoal do relacionamento de Cristo com Madalena. Essas intervenções do autor contribuem para sublinhar a transcendência do amor de Maria e os motivos pessoais que levam Cristo a revelar-se-lhe antes de o fazer a qualquer outra pessoa:

"Nam quis o Redemptor mais dilatar
remedio a quem tanto o merecia,
nem pode sofrer vella mais chorar."⁶⁷

O núcleo temático de todo o texto da "Omilia" é, pois, o Amor que une Madalena a Jesus, um Amor de natureza espiritual que incorpora e sublima todo o sofrimento humano:

"Ja não avia lembrança do tromento
nem chegou numqua a sua tristeza
omde chegou o seu contentamento:
Pasou o termo de toda a natureza."⁶⁸

A "Elegia IX" de António Ferreira concentra-se igualmente na relação entre Cristo e Madalena, assumindo, no entanto, um carácter mais piedoso e didáctico, aproximando-se do teor dominante dos textos que proliferaram mais nos finais do século XVI e nas primeiras décadas do XVII. Ao longo do poema, as intervenções do autor completam, explicitam

⁶⁵ Jorge da SILVA, *Tratado em que se contem a paixão de Christo...*, ed. cit., fo. cxij vº.

⁶⁶ Jorge da SILVA, *Tratado em que se contem a paixão de Christo...*, ed. cit., fo. cxiiij.

⁶⁷ Jorge da SILVA, *Tratado em que se contem a paixão de Christo...*, ed. cit., fo. cxiiij vº.

⁶⁸ Jorge da SILVA, *Tratado em que se contem a paixão de Christo...*, ed. cit., fo. cxiiiij.

ou recriam o relato bíblico, no sentido de alimentar ou estimular a meditação individual e a devoção particular a Maria Madalena.

O texto de Ferreira organiza-se a partir de uma imagem emocional da santa: a Paixão de Cristo deixara-a destroçada, "o peito em fogo, em água / Os olhos, a alma toda num cuidado"⁶⁹. Como nos textos anteriores, também nesta "Elegia" Maria se dirige ao sepulcro, na madrugada de domingo, para ungir o corpo do Senhor; contudo, agora, o caminho que a conduz a esse objectivo é o da *via dolorosa*, uma repetição interiorizada da *via crucis* que Cristo percorrera:

"Leva pintada a viva semelhança
Ante os olhos, do seu rosto fermoso,
Em que a ira depois fez cruel mudança,
Aqui descabelado, aqui choroso,
Diz, ia o meu Senhor: aqui despido
Pareceu ante todos lastimoso,
Co'o peso da grã Cruz aqui caído,
De seu sangue, suor e pó coberto,
Aqui entre dois ladrões nela estendido.
Co'o espirito quebrado, o peito aberto
Ora cai MADALENA, ora esmorece,
Chega ao sepulcro, sol já descoberto."⁷⁰

Este reviver da Paixão divina permite, do ponto de vista da construção literária, em simultâneo, realizar a "identificação" da Madalena com Cristo, objecto do seu amor, e, por esse processo metafórico, fazer a caracterização do estado emocional de "Aquela, a quem foi muito perdoado, / Porque amou muito"⁷¹.

O relato segue com a revelação do túmulo vazio e a explicação, dada por um Anjo, de que Cristo ressuscitara. A reacção de Maria é, mais uma vez, emocional: num primeiro momento corre a chamar Pedro, levada pelo desejo de partilhar a sua incontida alegria; mas, quando regressa ao sepulcro, de novo é assaltada pela dúvida. Nesta hesitação, o poeta intervém, para lançar uma apóstrofe à santa – "Ah MARIA, levanta o pensamento." – e recupera, dos textos evangélicos, os episódios em que interviera Maria Madalena e cuja recordação deveria ser suficiente para que a sua fé não vacilasse: a cena em casa de Simão, o fariseu, que S. Lucas relata (7, 36-50);

⁶⁹ António FERREIRA, *Poemas lusitanos*, ed. cit., I, 174.

⁷⁰ António FERREIRA, *Poemas lusitanos*, ed. cit., I, 175.

⁷¹ António FERREIRA, *Poemas lusitanos*, ed. cit., I, 174.

a ressurreição de Lázaro que S. João registou no seu evangelho (11, 1-44); o jantar em Betânia, em casa de Marta e Maria, reportado pelo mesmo evangelista (12, 1-8). De seguida, concretizando a observação de S. João de que as primeiras testemunhas da ressurreição "nondum enim sciebant scripturam quia oporteret eum a mortuis resurgere"⁷², evoca as figuras do Antigo Testamento que haviam prenunciado a morte e ressurreição de Cristo: José, Sansão, Jonas. Sobre o pano de fundo do amor de Maria Madalena, Ferreira investe, assim, no plano da exegese bíblica, enunciando, para o leitor devoto, um conjunto de interpretações de algumas passagens da Sagrada Escritura relacionadas com a Paixão de Cristo.

É uma lição que apenas se alcança "levantando o pensamento", ascendendo a um plano que suplanta o das puras paixões terrenas que influenciam e determinam as reacções e interpretações humanas. Maria ainda se encontrava nesta dimensão inferior, o seu amor é ainda "baixo amor", por isso "se engana, e cega / mais não vê, mais não suspeita":

"Inda cos cravos teus sua alma prega.
Representa-lhe a dor, e saudade
A humana vista, a mais alta lhe nega."⁷³

Porque a fé de Maria é ainda "fraca", Cristo revela-se-lhe inicialmente debaixo da forma humana do hortelão, sob a qual se oculta a sua pessoa divina. O *noli me tangere* pronunciado por Cristo é deste modo explicado por Ferreira como uma imposição que deriva deste desencontro de planos: porque Cristo já assumiu o seu corpo glorioso, Maria não O pode tocar, uma vez que ainda não superou a inferior condição humana.

A "Elegia" termina com uma referência à missão apostólica de Maria Madalena, ela que foi a primeira testemunha da Ressurreição e aquela que primeiro levou a Boa-Nova aos apóstolos:

"Ete é o que antes soías Deus chamar,
Torna a seus irmãos já co'alegre nova.
Ditosa, que primeiro a podes dar:
Por ti sua divindade se apregoa,
A eles a humanidade quis mostrar."⁷⁴

Concluindo deste modo, o poema de Ferreira põe em destaque a

⁷² *Euangelium Secundum Johannem*, cap. XX, in *Biblia*, ed. cit.

⁷³ António FERREIRA, *Poemas lusitanos*, ed. cit., I, 177.

⁷⁴ António FERREIRA, *Poemas lusitanos*, ed. cit., I, 177-178.

imagem de Maria Madalena enquanto *apostola apostolorum*, embora refira, como vimos, outras representações da santa, como a da *beata peccatrix* ou a da *dulcis amica dei* que Maria de Betânia, a irmã de Lázaro, sempre preencheu, ela que "escolheu a melhor parte" e que, por essa razão, tradicionalmente simboliza a opção pela vida contemplativa, em oposição a Marta, que constitui a imagem tradicional dos que optam pela vida activa.

2.2. Os condicionalismos histórico-religiosos que marcaram o século XVI europeu levaram a que os autores católicos se interessassem de um modo particular pela figura da "santa pecadora". À medida que o século se aproxima do fim, são mais numerosos os poetas nacionais que a adoptam como tema dinamizador das suas obras, mostrando-se sensíveis, nomeadamente, aos quadros mais dramáticos em que intervém, nos relatos evangélicos: a ceia em casa de Simão e a primeira revelação de Cristo ressuscitado, junto ao sepulcro. Se a cena em que a "pecadora pública" assume um protagonismo inesperado é objecto de um tratamento empenhado e inovador, marcando as distâncias relativamente aos nossos poetas da primeira metade de quinhentos, a verdade é que os nossos poetas da transição para o século XVII continuaram a valorizar a imagem de Maria chorando junto ao sepulcro, interpretando-a como uma expressão emblemática do sofrimento amoroso. Este é o objecto de dois sonetos que Diogo Bernardes publicou nas *Várias Rimas ao Bom Jesus*, e em que adopta, na esteira de Jore da Silva, Sá de Menezes e Ferreira, uma perspectiva que realça a relação de Amor místico que unia Cristo e Maria Madalena. No primeiro soneto ("De noute a Magdalena vai segura")⁷⁵, a força do amor leva a santa pecadora a aventurar-se aos maiores perigos, numa inconsciência que só ele pode provocar, e que a autoriza a dirigir-se a Cristo utilizando a fórmula íntima de "suave Sposo meu, ah meu só bem"; o segundo soneto ("Banhada em vivas lagrimas Maria"), dá sequência à narrativa suspensa no último verso do anterior, e foca o conhecido sub-tema do *Noli me tangere*, esse momento em que Madalena reconhece Jesus ressuscitado sob a aparência do hortelão, mas ouve dos lábios do Senhor o pedido "Não me toques". A exclamação que preenche os dois versos finais parece um eco de outros versos mais conhecidos que Camões dedicou ao amor, por certo menos sublime, de Jacob por Raquel:

⁷⁵ Este soneto foi publicado entre as "Obras Espirituaes" de Diogo Mendes Quintella que acompanham a sua *Conversam e lagrimas da gloriosa Sancta Maria Magdalena*, precedendo um conjunto de 14 oitavas que o glosam. Diogo Mendes QUINTELLA, *Conversam e lagrimas...*, ed. cit., fo. 134-176v.

"Ah que tam largo pranto, e tanto amor
 Não vos pedem, Senhor, vista tam breve!"⁷⁶

Martim de Crasto do Rio glosa a mesma temática no soneto "Magdalena de amor toda roubada", embora a linguagem que utiliza não se aproxime tanto da que habitualmente exprimia o amor profano. Como os autores anteriormente referidos, Crasto do Rio apresenta as lágrimas de Maria Madalena como um sinal visível do Amor, e é por elas que a santa consegue comover o próprio Deus. Prolongando uma ideia que já víramos exposta por Jorge da Silva, Sá de Menezes e Ferreira, Crasto do Rio apresenta-nos um Cristo sensível à força destas lágrimas, sob cuja pressão acaba por revelar-se, no intuito de suster o pranto da sua "doce amiga".

Fr. Agostinho da Cruz dá a este tema da ida ao sepulcro um tratamento de certo modo original. Fixando, na primeira quadra do soneto "Depois que não achou na sepultura", em traços largos, o quadro em que a cena evangélica se desenrola, o frade arrábido apresenta, em discurso directo, uma confissão da santa pecadora, em que esta se auto-censura por ter abandonado Cristo no sepulcro, e se responsabiliza pelo seu desaparecimento:

"Se donde vos deixei não me apartara,
 Não me roubara a mim, quem me roubou:
 Tantas forças amor dar-me podia!

Porque me fui daqui? [que] mais queria
 Que matar-me, Senhor, quem vos matou?
 Pode ser que convosco me levara..."⁷⁷

A ideia já aparecia no texto de Sá de Menezes⁷⁸, mas a utilização do discurso directo e a insistência de Fr. Agostinho dão a este traço de fina análise psicológica uma dimensão de humanidade e realismo verdadeiramente inovadora, não deixando de sublinhar a intensidade do sentimento amoroso que Maria Madalena experimenta em relação ao Salvador.

⁷⁶ Diogo BERNARDES, *Obras Completas*, ed. cit., III, 99.

⁷⁷ Fr. Agostinho da CRUZ, *Sonetos e elegias*, Lisboa, 1994, 60.

⁷⁸ Vejam-se os versos 40-41 da elegia acima referenciada: "Parecelhe que por nam vir mais cedo / vos perdeo: & nestes sobresaltos / o scu spiritu nam estaua quedo" (in Jorge da SILVA, *Tratado em que se contem a paixão de Christo...*, ed. cit., fo. cxv).

Também Baltasar Estação se ocupa, em duas composições, deste Amor. No soneto "Aquelle amor, que fere, e vay sarando", Estação embrenha-se num subtil jogo conceptista, pelo qual procura analisar os efeitos do amor místico de Maria, nas suas contradições e coincidências de opostos centrados em redor das oposições "busca/fuga", "mal/cura" e "morte/vida". A sua écloga "Per hum monte deserto" é uma glosa do texto evangélico de S. João que, como temos vindo a verificar, tanto inspirou os nossos poetas. Tal como no soneto, também aqui Estação acentua o aspecto contraditório que caracteriza o estado de alma de Maria Madalena, recorrendo a inusitados jogos de conceitos. Exemplificando, atente-se nestes seis primeiros versos da segunda estrofe:

"E tanta pena tem
De nã ter quanta teve
O Senhor que por ella padeceo,
Que na alma por mor bem
Com esta pena escreve,
Quantas penas por ella Deos sofreo."⁷⁹

Esta caracterização psicológica ocupa grande parte da extensa composição, assumindo, a partir do verso 60 e até ao 165, a forma de um longo monólogo introspectivo posto na boca de Maria Madalena, no qual se utiliza todo o arsenal de recursos lexicais e retóricos que serve habitualmente aos poetas deste período para retratar a dor provocada por um amor ausente. Os versos 166-217 glosam, ampliando-o, o diálogo entre Madalena e Cristo que o Evangelho regista, o qual culmina no reconhecimento, assinalado pela seguinte exclamação arrebatada:

"Ay doce amor, doce cuidado
Assi escondeis Senhor vossa belleza
De tão vil peccadora namorado
Tão humilde mostrais vossa grandeza
Em tão rusticos trajos disfraçado
Com tanto amor buscais tanta baixaza."⁸⁰

E, correspondendo ao pedido de Cristo no sentido de que vá levar a Boa Nova da sua ressurreição aos discípulos, declara:

⁷⁹ Baltasar ESTAÇO, *Sonetos, Canções...*, ed. cit., fo. 157.

⁸⁰ Baltasar ESTAÇO, *Sonetos, Canções...*, ed. cit., fo. 160v°.

"Com azas deste amor voando vou
 Onde quereis que vâ, descanso eterno;
 Mas quem gostou amor de vosso amor
 Então menos se irá quando se for."⁸¹

O poema de Fr. Paulino da Estrela dedicado "A la Magdalena" versa ainda a mesma relação amorosa desta com Cristo, exteriorizada nas lágrimas que Maria chora junto ao sepulcro do Senhor:

"Sobre el sepulcro se lanza
 suspiros del alma echando,
 y está con ellos mostrando
 que amor la tiene abrasada,
 pues en el sepulcro echada
 está María llorando."⁸²

A diferença neste texto é que o autor se fixa exclusivamente neste retrato de uma mulher que sofre pelo seu amor ausente, explorando as ambiguidades desse choro que tanto parece aliviar a dor como renová-la, pela lembrança da sua causa: o amor ausente. A análise psicológica desse estado de sofrimento amoroso adequa-se perfeitamente à forma poética adoptada – o vilancete – e enquadra-se, pela maneira como trata o tema, nessa tradição literária a que pertencem as elegias quinhentistas que comentamos inicialmente. No poema de Fr. Paulino, Maria não alcança, no entanto, a beatitude, prolongando-se a dor e as lágrimas até ao final do texto:

"Alivio en ninguna cosa
 halla entre tanto dolor;
 sólo hace su mal menor
 el gemir y suspirar,
 sin cesar de preguntar
 por su maestro y Señor."⁸³

D. Francisco Manuel de Melo glosou o tema da ida ao sepulcro num soneto com a epígrafe *Venit Maria Magdalena*, tomada no Evangelho de S. Mateus, capítulo 28, onde se relatam os acontecimentos do primeiro

⁸¹ Baltasar ESTAÇO, *Sonetos, Canções...*, ed. cit., fo. 161.

⁸² Fray Paulino de la ESTRELLA, *Flores del desierto*, ed. cit., 119.

⁸³ Fray Paulino de la ESTRELLA, *Flores del Desierto*, ed. cit., 120.

dia da semana, quando Jesus ressuscitado apareceu a "Maria Madalena e a outra Maria" que haviam ido "ver o túmulo"⁸⁴. D. Francisco ignora a presença da outra Maria e faz-se eco da força de umas lágrimas que estão ausentes do relato de S. Mateus. Mais do que do texto evangélico que encabeça o soneto, o texto é devedor de toda a tradição literária que explora o relato de S. João e que associa as lágrimas da Madalena às lágrimas de amor, vendo nesta conjugação, uma força capaz de vencer o próprio Deus. O amor tudo vence e, quando se exprime pelo choro de um rosto feminino, chega ao ponto de vergar o próprio Deus, obrigando-O a revelar-se para deter as lágrimas, num processo que, por uma nova via, o faz voltar a assumir a condição de "verdadeiro Homem":

"O lagrimas, ò quexas, ò impossible,
Quanto a Dios obligais! Ya se ve quanto,
Por lo que pretendeis màs que possible;

Parece le humanais otra vez tanto,
Que aunque a todas passiones impassible,
Buelve agora al dolor de vuestro llanto."⁸⁵

2.3. Sem prejuízo da continuidade temática que temos vindo a assinalar, no final do século XVI ganha um particular relevo o recurso à figura de Maria Madalena no tratamento dos temas da conversão e da penitência. Quando associados à "santa pecadora", estes temas são normalmente tratados pela glosa do texto de S. Lucas, 7, 36-50. É o que acontece nos dois sonetos de Fr. Agostinho da Cruz "Diante do Senhor está lançada" e "Tal luz à Magdalena alumiaua". Adoptando uma estrutura comparativa, estes poemas põem em destaque o contraste entre a vida de pecadora que

⁸⁴ O capítulo 28 do Evangelho de S. Mateus relata: "Vespere autem sabbathi quae lucescit in prima sabbathi, venit Maria Magdalene, & altera Maria videre sepulchrum. Et ecce: terraemotus factus est magnus. angelus enim domini descendit de caelo: & accedens, reuoluit lapidem, & sedebat super eum. erat autem aspectus eius, sicut fulgur: & vestimentum eius, sicut nix. Prae timore autem eius, exterriti sunt custodes, & facti sunt velut mortui. Respondens autem angelus, dixit mulieribus, Nolite timere vos. scio enim quod IESVM qui crucifixus est, quaeritis. non est hic: surrexit enim, sicut dixit. Venite, & videte locum vbi positus erat dominus. Et cito euntes, dicite discipulis eius quia surrexit. & ecce praecedit vos in Galilaeam. ibi cum videbitis. ecce praedixi vobis. Et exierunt cito de monumento cum timore & gaudio magno, currentes nuntiare discipulis eius. Et ecce IESVS occurrit illis, dicens Auete. Illae autem accesserunt, & tenuerunt pedes eius, & adorauerunt eum. Tunc ait illis, IESVS, Nolite timere. ite, nuntiate fratribus meis vt eant in Galilaeam, ibi me videbunt." (*Euangelium Secundum Matthaeum*, in *Biblia*, ed. cit.)

⁸⁵ D. Francisco Manuel de MELO, *Obras Métricas*, ed. cit., "El harpa de Melpomene", 32.

Madalena levava antes da conversão e a mudança radical que esta determinou. O que mais sobressai nos textos do irmão de Diogo Bernardes é o fascínio que sobre ele parece exercer essa "alquimia, que da offensa fes desculpa / Diluvio, em que se salva, quem se alaga"⁸⁶. É a problemática da conversão e da expiação das culpas a que a figura da pecadora arrependida se prestava, enquanto o seu exemplo se constituía também como penhor seguro da misericórdia divina. Este é ainda o tema do soneto "Diante do Senhor está lançada", onde Fr. Agostinho da Cruz surpreende o momento da conversão da Madalena que, "triste e vergonhosa", emudece de dor e arrependimento, prostrada aos pés de Cristo:

"Os pés, que dos seus passos foram guia,
Em lágrimas banhados alimpava
Com os cabelos de que se cubria."⁸⁷

Diogo Bernardes descreve a mesma cena, no soneto "Fermosa penitente, que lavaste". Este autor acrescenta, contudo, a um retrato psicológico semelhante ao traçado no texto anterior do seu irmão, o esboço de uma descrição física da "pecadora" mais comum nas artes plásticas deste período: a fermosura, as "tranças d'ouro fino"... O núcleo do soneto organiza-se, no entanto, em função de um conjunto de oposições pelo qual se exalta a escolha da Madalena, que teve a força de renunciar aos prazeres falsos da terra, para aceder aos verdadeiros bens, num acto de renúncia que culmina na opção pela vida eremítica de que falam os relatos hagiográficos:

"Em sanctas esperanças as danosas
Trocar soubeste, e mil desejos varios
Num só desejo, em lagrimas o riso,

As cidades em ermos solitarios,
Rochedos toscos, lapas escabrosas,
Num brando, e deleitoso paraíso."⁸⁸

A imagem humanizada da pecadora Maria Madalena aproximava-a dos pecadores comuns, autorizando uma identificação que era impossível com figuras mais idealizadas, como a Virgem Maria. Estas circunstâncias

⁸⁶ Fr. Agostinho da CRUZ, soneto "A corte dos celestes moradores", in *Sonetos e elegias*, ed. cit., 142

⁸⁷ Fr. Agostinho da CRUZ, *Sonetos e elegias*, ed. cit., 59.

⁸⁸ Diogo BERNARDES, *Obras Completas*, ed. cit., III, 99.

explicam a permanência desta cena da conversão da pecadora relatada por S. Lucas na literatura religiosa católica pós-tridentina. Não apenas o movimento interior de arrependimento e propósito de emenda, mas também o gesto exterior de humildade e penitência pública que representa o arrojarse aos pés de Cristo e o verter lágrimas copiosas (proporcionais à enormidade dos pecados mais sugeridos do que explicitados...) asseguram à Madalena o perdão das culpas e a certeza da salvação eterna.

O quadro, eloquente e dramático, inspirou dois sonetos de D. Francisco da Costa, nos quais a cena é focalizada em torno dos pés de Cristo, procurando o autor salientar a grandeza do amor divino e o alcance da sua misericórdia, quando uma pecadora vence o pecado e se arrepende:

"Quam bem os sacros peis lho conhecerão!
Uençida aos peis d'amor, amor uençeo,
e o triumpho da uitoria, os peis lho derão."⁸⁹

O segundo soneto retoma uma outra cena, em Betânia, quando Cristo visita Marta e Maria. A ligação com o texto anterior é feita através da evocação da atitude expectante de Maria, que S. Lucas (10,38-42) relata:

"Sospendeisme, Madalena, quanto mais
estais, aos peis de Cristo, suspendida."⁹⁰

São ainda os pés do Senhor que ocupam o centro do quadro, esses pés pelos quais "se alcança a uida". Em contraste com a posição extática e contemplativa de Maria, sua irmã Marta "ministra"⁹¹. São duas atitudes opostas, que revelam duas concepções distintas da vida: enquanto Marta recebe Jesus na sua casa e se ocupa na satisfação das suas necessidades terrenas, Maria dá-Lhe acolhimento na sua alma e sacia a sua sede espiritual:

"Ó dest'alma hospede, tam querido,
onde uós mais folgais, uos agazalho;

⁸⁹ D. Francisco da COSTA, *Cancioneiro chamado de D. Maria Henriques*, ed. cit., 255.

⁹⁰ D. Francisco da COSTA, *Cancioneiro chamado de D. Maria Henriques*, ed. cit., 256.

⁹¹ Esta oposição de atitudes é alvo de um tratamento semelhante no soneto de Fr. Agostinho da Cruz "Aqueixava-se Marta de Maria". O paralelismo é particularmente nítido na primeira quadra:

"Aqueixava-se Marta de Maria,
Que servir seu Senhor não lhe ajudava;
Mas o Senhor Maria desculpava,
De quem, mais que de Marta, se servia."

Fr. Agostinho da CRUZ, *Sonetos e elegias*, ed. cit., 78.

o manjar, que mais quereis, uos offereço!

Com Maria, tendes já, meu bem, comido,
quando Marta, em o dar, toma trabalho,
e assi, do que não sois, toda me esqueço!"⁹²

Este último soneto talvez devesse associar-se ao primeiro conjunto de poemas atrás focados, em que os autores investiam no tratamento poético dessa extraordinária relação de amor que une Maria e Cristo. É verdade que a cena evangélica que lhes servia de ponto de partida era outra; de facto, este soneto de D. Francisco da Costa é, ao lado do de Fr. Agostinho da Cruz "Aqueixava-se Marta de Maria", um dos raros textos poéticos, de entre os que constituem o nosso *corpus*, em que se glosa este passo do Evangelho de S. Lucas. No entanto, em paralelo com o destaque dado à tradicional oposição vida activa / vida contemplativa – consubstanciada nas figuras emblemáticas de Marta e Maria, de que o humanismo cristão e, depois, o chamado "humanismo devoto" fez um dos temas maiores da sua meditação⁹³ – também no presente episódio ressalta a privilegiada comunhão espiritual de Jesus e Madalena.

O autor do *Cancioneiro chamado de D. Maria Henriques* é um dos poetas portugueses que mais reflectiu na sua obra a popularidade da *dulcis amica dei*. Para confirmá-lo, bastará recordarmos o número de sonetos que lhe dedica. Com efeito, a penitência exemplar de Maria Madalena e a vida de contemplação e fervor místico a que se entregou nas últimas décadas de existência servem de mote a um conjunto de 12 outros sonetos, nos quais D. Francisco da Costa faz a narração da "Vida e trânsito de Madanela". Constituindo uma verdadeira biografia, a obra organiza-se numa série de quadros, a que correspondem um ou mais sonetos, respeitando, na sua ordenação, uma sequência cronológica que o simples enunciar dos primeiros versos deixa perceber:

⁹² D. Francisco da COSTA, *Cancioneiro chamado de D. Maria Henriques*, ed. cit., 256.

⁹³ Recorde-se Francesco PETRARCA e a sua obra *De vita solitaria*, bem como o humanismo francês que se reclama da sua herança. Tal como estes, o português Fr. Heitor PINTO considera a vida contemplativa superior à vida activa, na medida em que pode contribuir mais e melhor para o bem comum e para o bem do próximo. No seu *Diálogo da vida solitária*, deixa entender mesmo que os grandes filósofos pagãos, como Aristóteles e Platão, foram também grandes "teólogos", uma vez que se entregaram "à contemplação da causa primeira" (cf. *Imagem da vida cristã*, ed. cit., II, 13). Sobre esta problemática, veja-se José Adriano Freitas de CARVALHO, *Le christianisme humaniste dans les dialogues de Fr. Heitor Pinto*, in *L'humanisme portugais et l'Europe. Actes du XXIIe Colloque International d'Études Humanistes, Tours, 3-13 juillet 1978*, Paris, 1984, 161-177.

- soneto nº 1 – "Liberdade, riqueza, e fermosura";
- soneto nº 2 – "Aquelas quatro uozes pregoeiras";
- soneto nº 3 – "Ó lágrimas d'amor tão poderosas";
- soneto nº 4 – "Puro amor, que em ausencia se refina";
- soneto nº 5 – "Escolheste hum ermo desabrido";
- soneto nº 6 – "Como, diuina santa e gloriosa";
- soneto nº 7 – "E porque o fim uosso, tão ditoso";
- soneto nº 8 – "Tres uezes en uoz alta, uos conjura";
- soneto nº 9 – "Que sua deuota filha, Madanela";
- soneto nº 10 – "«Ó amores de Iesu», diz Maximino";
- soneto nº 11 – "Co alma lhe responde, enmudecendo";
- soneto nº 12 – "Tão suaue o lugar santo, tão cheiroso".

O relato utiliza a biografia da *Legenda aurea*, ainda que filtrada por um crivo semelhante ao utilizado no *Flos sanctorum* do P. Ribadeneyra⁹⁴. Depois de uma rápida caracterização da protagonista, apontada como ponto de confluência da "liberdade, riqueza, e fermosura, / de Magdalo", o autor atarda-se, nos sonetos nº 2 e 3, em considerações sobre os efeitos transcendentais das lágrimas derramadas por Maria "no convite de Simão":

"Ó lagrimas d'amor tão poderosas,
 que o peito do Senhor enteneçestes,
 pois com outras mostrou quanto o mouestes
 a obrar, por uós, cousas milagrosas!"⁹⁵

Os tercetos do soneto nº 3 enumeram, numa rápida sequência iniciada por esta cena, situações em que Jesus assumiu a defesa da Madalena contra os seus detractores, enquanto o soneto nº 4, fazendo apelo à tradição que as recolhidas hagiográficas assumiram e divulgaram, narra de modo igualmente sintético os catorze anos que a santa teria vivido na Palestina, depois da paixão de Cristo, e a sua viagem até Marselha, onde desenvolveria uma intensa actividade como "pregoeira" da Boa Nova.

O que mais concita o interesse de D. Francisco é, no entanto, a vida eremítica pela qual a "santa pecadora" se entregou à contemplação⁹⁶,

⁹⁴ O aspecto mais saliente no contraste entre o relato de Voragine e o de Ribadeneira é a ausência neste de qualquer referência ao príncipe e à princesa de Marselha, os quais ocupam um lugar destacado no relato da *Legenda aurea*. Também D. Francisco da Costa ignora estas personagens, revelando uma atitude crítica que o aproxima das cautelas do historiador jesuíta.

⁹⁵ D. Francisco da COSTA, *Cancioneiro chamado de D. Maria Henriques*, ed. cit., 259.

culminando nessa emblemática eucaristia que marca o fim da sua peregrinação terrena e a sua união definitiva com Jesus Cristo. Seguindo de perto o texto de Voragine, o soneto nº 5 descreve sumariamente o ambiente de êxtase místico em que se desenrolava a existência de Maria Madalena:

"Se o corpo, a sacra ambrosia uos prouia,
a alma, o bom Iesu uos regalaua.
Leuantada aos canticos soberanosa,

Gozando da celeste melodia,
assi, com deus, essa alma conuerssava,
na vida, por espaço de trinta annos."⁹⁷

A vida no ermo é aqui perspectivada pelo ângulo daqueles que, como o atrás citado Fr. Heitor Pinto, apresentavam a vida monástica como o ideal de vida cristã. Mesmo no plano da caridade, essa virtude central da doutrina de Cristo, D. Francisco da Costa assinala, como o frade jerónimo, que o isolamento de uma vida retirada do mundo permite exercitar a caridade com maior eficácia do que a vida empenhada nos negócios da sociedade humana:

"Não no ermo, mas na corte, uos achastes;
não na corte, mas no ermo nos achamos.
Vós sem nós, nós sem uós, nossa esperança!

Mas, ahi, a charidade exercitastes;
mais, nesse ermo, os deste ermo uos lembramos:
pera nós, grangeais essa priuança."⁹⁸

Esta opção de Maria Madalena pela vida contemplativa constitui um dos mais fortes vectores da sua simbologia e justifica a devoção que o

⁹⁶ Ainda que Ribadeneira aponte o desejo de fazer penitência como um dos motivos que levaram Maria Madalena a isolar-se no ermo (cf. *Flos sanctorum*, ed. cit., 44: "E a Magdalena depois de haver pregado por si mesma, & convertido muytas almas, se retirou a hum deserto a chorar de novo seus peccados (como se nunca os chorara) & occuparse de dia, & de noyte na contemplação do Senhor, & gozar de seus gostos suavissimos, & regalos."), D. Francisco da Costa segue, neste passo, o relato de Voragine, o qual referia apenas o desejo de alcançar a perfeição como motivação para a sua retirada (cf. *La Légende Dorée*, ed. cit., 462: "Cependant la bienheureuse Marie-Magdeleine, qui aspirait à se livrer à la contemplation des choses supérieures, se retire dans un désert affreux où elle resta inconnue l'espace de trente ans, dans un endroit préparé par les mains des anges.")

⁹⁷ D. Francisco da COSTA, *Cancioneiro chamado de D. Maria Henriques*, ed. cit., 261.

⁹⁸ D. Francisco da COSTA, *Cancioneiro chamado de D. Maria Henriques*, ed. cit., 261.

autor da *Imagem da vida cristã* lhe dedica, na medida em que a santa pôs em prática, de modo exemplar, as propostas do monge jerónimo. O relato do *Flos Sanctorum* do P. Pedro Ribadeneyra desenvolvia já, em termos muito explícitos, a exemplaridade desta escolha, ainda que situasse o seu comentário no contexto do confronto entre Maria e Marta que apontamos acima, a propósito de outro soneto de D. Francisco⁹⁹:

"Com isto ficou Maria segura, e Martha ensinada, e nós outros instruídos na diferença que ha da vida activa à contemplativa; da que serve ao Senhor em seus membros, e da que goza de Deos para si; e que todas as cousas ha de pospor o homem ao aproveitamento, e salvação de sua alma; e que se não deve ter por gente inutil, e ociosa, a que se occupa de dia, e de noyte em louvar, e contemplar a Deos, como o fazem muytos santos Religiosos, e devotas pessoas, e o fazia a Magdalena, a qual amava ao senhor com hum affecto tão aceso, e tão vehemente, que mais vivia seu espirito com aquelle amor, que seu corpo com a alma que lhe dava vida."¹⁰⁰

Na sequência do realce dado à comunhão espiritual que os êxtases místicos atestam, os sonetos nº 7 a 12 são dedicados à narração do "trânsito" da santa, exaltando esse encontro definitivo com Cristo, testemunhado por Maximino, e realizado em duas etapas: primeiramente, a união mística é visivelmente alcançada no momento em que Maria Madalena recebe a hóstia consagrada, depois, quando morre e a sua alma vai definitivamente unir-se a Cristo no Céu:

"Consumindo o Pão do Ceo, a consumada,
prouida de seu deus sua alma bela,
o caminho desejado logo segue.

Da angelica legião acompanhada,
que ueio do alto asento a reçoebêla,
a quem se entregou qua, foi lá entregue."¹⁰¹

O texto de D. Francisco da Costa, composto no contexto do conflito religioso que opunha católicos e reformados protestantes, não é um caso isolado de aproveitamento do relato da *Legenda aurea*. Como veremos abaixo, também Diogo Mendes Quintella o utilizou, não só na sua obra mais

⁹⁹ Veja-se o que escrevemos na página anterior.

¹⁰⁰ P. Pedro Ribadeneyra, *Flos sanctorum*, ed. cit., Segunda parte, 41.

¹⁰¹ D. Francisco da COSTA, *Cancioneiro chamado de D. Maria Henriques*, ed. cit., 264.

extensa sobre a *Conversam e lagrimas da gloriosa Sancta Maria Magdalena*, mas também no soneto "Na Lapa do deserto fria, & dura"¹⁰². Em nenhum destes casos se trata, porém, de uma pura versificação da narrativa hagiográfica. Estes autores usam de uma ampla liberdade de composição poética, muito longe da simples transposição, para um novo registo, do texto de Voragine, como acontece numa *Suma de la vida, y conversion de la gloriosa Madalena*, publicada anónima por Estevam Villalobos, em 1604¹⁰³. Embora se possa constatar alguns breves acenos, como o que assinalamos no último terceto do soneto "Fermosa penitente, que lavaste", de Diogo Bernardes, não será temerário afirmar que a maioria dos autores nacionais preferiu fixar-se nos quadros evangélicos e manter-se fiel aos parcos dados biográficos que o texto bíblico oferece, tendo privilegiado, de um modo particular, as lágrimas derramadas junto ao sepulcro e durante o jantar na casa de Simão. Estas últimas lágrimas, tomadas como símbolo do arrependimento e expiação das culpas, servem de tema a sonetos de Baltazar Estaço ("Agoas da culpa fria congeladas"), António de Abreu /Com alabastro de precioso unguento"), Estêvão Rodrigues de Castro ("Magdalena, tornada a melhor vida") e Elói de Sá Sotomaior ("Qual, antes que o Sol saya, a fresca Aurora"). Como acontecia já em Fr. Agostinho da Cruz e Diogo Bernardes, estes autores constroem os seus textos sobre um jogo de conceitos que assenta no duplo poder das águas: o de lavar e o de alimentar (regando...). As lágrimas de Madalena são, assim, associadas à água que lava as suas culpas e que fecunda as suas intenções de construir uma vida nova.

Os textos até este momento citados dão testemunho da pervivência da figura da Madalena como tema quase obrigatório para a literatura religiosa da transição do século XVI para o XVII e de um certo tópico que se foi constituindo à volta do seu tratamento. Esta fecundidade, patente igualmente noutras literaturas nacionais da mesma época¹⁰⁴, culminou no poema de Diogo Mendes Quintella *Conversam e lagrimas da gloriosa Sancta maria Magdalena...*, publicado pela primeira vez em 1615.

¹⁰² Diogo Mendes QUINTELLA, *Conversam e lagrimas...*, ed. cit., fo. 133.

¹⁰³ *Primera Parte del Tesoro de Divina Poesia*, recopilado por Estevam de VILLALOBOS, Madrid, por Luys Sánchez, 1604, fo. 28-44vº.

¹⁰⁴ A título exemplificativo da proliferação de textos literários que tomam como figura central Maria Madalena, poderiam apontar-se, para a literatura italiana, o poema de Erasmo de Valvasone *Lagrima di S. Maria Maddalena*, publicado em 1585 com *Le Lagrima di S. Pietro*, de Luigi Tansillo, para a literatura francesa *Les Perles ou larmes de la Sainte Magdelaine*, de César de Nostredame, saído em 1606, e para a literatura espanhola, as diversas obras líricas de Alonso de Ledesma contidas nos *Conceptos Espirituales* (1620) e de Juan Lopes de Ubeda no seu *Vergel de Flores Divinas* (1582) ou os textos dramáticos citados por M. H. SÁNCHEZ ORTEGA, *Pecadoras de verano...*, ed. cit., 255-277.

Na proposição (I, 1-2) e na dedicatória a "Christo Nosso Senhor" (I, 3-4), Quintella manifesta com clareza que o seu texto não pretende ser apenas a narrativa do encontro da Madalena com Cristo; o objectivo confessado pelo narrador é o de fazer suas as lágrimas da Santa, identificando-se plenamente com a protagonista do poema e assumindo pessoalmente como suas essas lágrimas e essa conversão. Enquanto pecador, ele encontra nesta "santa pecadora" o exemplo perfeito que deseja seguir, pelo que o poema lhe oferecerá a ocasião de repetir, passo a passo, a trajectória que conduziu Maria do pecado à santidade. Este projecto explica uma organização interna do texto algo inesperada, tendo em conta os relatos evangélicos. Embora o episódio central de toda a narrativa seja o encontro da heroína com Cristo, a amplificação do texto de S. Lucas faz-se em direcções que talvez não fossem as mais imediatas. Com efeito, todo o canto I é integralmente consagrado ao relato da vida de Cristo, desde a decisão inicial de Deus de enviar o seu filho à terra para redimir o pecado dos homens, até ao momento do convite reticente do fariseu Simão. A narrativa explora, naturalmente, os momentos da vida de Cristo mais claramente relacionados com a vocação e o pecado: a encarnação, as tentações no deserto e a vocação dos discípulos. A fechar o canto I, o narrador faz um apelo à conversão dos judeus, na pessoa desse Simão que acolhia Jesus em sua casa com o intuito de O experimentar. Este fariseu é a sinédoque de todos os judeus, e o apelo à sua conversão é um apelo à conversão de todos eles, ainda que o narrador saiba que um tal apelo não tem a mínima hipótese de alcançar uma resposta positiva. Fica, no entanto, na pessoa desses pecadores por antonomásia, um apelo à conversão de todos os pecadores, sejam eles judeus ou não...

O canto II retoma a narrativa do encontro da Madalena com Cristo, abrindo uma larga analepse a partir da estância 4 para caracterizar essa pecadora pública e a sua vida dissoluta. Os termos em que este retrato é elaborado, recuperando a caracterização fixada na *Legenda aurea*, relevam mais do discurso de moralistas e pregadores como Malón de Chaide¹⁰⁵ do que da tradição literária nacional que temos assinalado ao longo do presente trabalho. A vida que leva, os ambientes em que se movimenta, o retrato físico que dela é feito são assumidamente anacrónicos e explicam-se melhor pelo desejo de intervir imediatamente na sociedade e na vivência religiosa contemporânea do autor, do que por qualquer desajeitada pretensão de

¹⁰⁵ Malón de CHAIDE, *La conversión de la Magdalena*, Madrid, 1949. A obra foi escrita em 1588, um ano antes da morte do autor. Sobre este moralista e outros autores espanhóis que defendem posições próximas, veja-se M. H. SÁNCHEZ ORTEGA, *Pecadoras de verano...*, ed. cit., 243-253. Um texto literário em castelhano que afina pelo mesmo diapasão é a já citada *Suma de la vida, y conversión de la gloriosa Madalena* (*supra*, 30, nota 91).

reconstituição histórica. Como acontece em muitas representações plásticas do mesmo período¹⁰⁶, Quintella compraz-se numa certa voluptuosidade, quando faz a descrição física dessa pecadora e dos preparativos que precedem a saída para escutar uma das pregações de Cristo, ainda antes da conversão:

"Antes de vista ser mais desejosa,
E muyto mais de ver quanto esperava,
Altamente se veste, e muy custosa
Com quantos vãos afeytes costumava:
Vesse nella a grinalda curiosa,
A leue argenteria centilaua,
O cabelo entreposto em fio douro
Meneado co vento era mais louro.

(...)

Enleuada na vã pompa mundana,
Cobiçosa de ser mais cobiçada,
Sua presença mostrava soberana
Aos galantes, de que anda acompanhada:
Com tanto fausto vay, vay tanto vfana
Que tudo quanto ha mais estima em nada,
Crendo que até o Mestre renderia
A grande fermosura, que em si via."¹⁰⁷

A pregação do Mestre, tendo calado fundo no espírito desta "pecadora pública", leva-a a um profundo exame de consciência e a uma minuciosa revisão de vida que culmina no seu desejo de conversão. Este movimento interior que a faz rejeitar todos os falsos amores e prazeres, a que até então se dedicara, para se consagrar inteiramente ao Amor de Cristo, exige uma exteriorização pública do seu arrependimento, pela qual de

¹⁰⁶ Cf. Susan HASKINS, *Mary Magdalen*, ed. cit., 261: "Titian's *Mary Magdalen* was the prototype of images of the Magdalen of the latter half of the sixteenth and seventeenth centuries. In the hands of lesser artists such as the Venetians Palma il Giovane, Giovanni Contarini and Domenico Tintoretto, the saint became little more than a beautiful woman, an idealised feminine body rather than a repentant sinner, similar to the many paintings of courtesans of the period, her attributes - the jar or skull - often being the only means by which she might be distinguished. She became, to use Mario Praz's words, the 'great amorous penitent' or 'Venus in sackcloth', in a period when contrition and forgiveness were the hallmarks of the Catholic faith, and eroticism the means to express pietistical emotionalism."

¹⁰⁷ D. M. QUINTELLA, *Conversam e lagrimas...*, ed. cit., fo. 17-17vº.

testemunho deste propósito de mudar de vida. O "convite" em casa de Simão dá-lhe a ocasião e a confiança na misericórdia divina a ousadia:

"Tanto que assi entrou no chão lançada
Com grande confiança de perdão,
Que tão certo ja tinha, como a vsada
Clemencia do Senhor lhe daua a mão:
Os pés beijar começa muy ousada
Do Senhor, a quem daua o coração,
E com hum licor cheyroso lhos vngia,
Que d'ella estila amor, & nella ardia."¹⁰⁸

A narrativa cede, depois, o lugar a um desenvolvido comentário em que o narrador se serve de um esquema comparativo semelhante ao utilizado já por S. Gregório Magno na sua célebre *Homilia* em que declarou a unicidade das Madalenas. Todos os atributos que antes eram fonte de perdição e pecado, são agora sinais de arrependimento e expressão do Amor autêntico por Cristo:

– os cabelos:

"Serviolve de toalha o fio d'ouro,
Que dantes até alli tanto prezara,
Agora muy mais fino, muy mais louro,
Depois que os pés de deos nelle alimpara"¹⁰⁹;

– as lágrimas:

"Lágrimas, que de taes olhos saião,
Não podião não ser muyto nojentas,
Pois inda que fermosos mal ferião
As almas, que d'amor erão isentas:
Mas contrarios effeytos ja fazião,
Saudaueys sendo então, & peçonhentas,
Que se a ella a alma immunda lhe lauauão
A elle os sanctos pés lhe infecionauão.

Mas posto que erão immundas, nellas via
Aquella alma immunda antes ja lauada,
Pois tanto das offensas se doya,
Quanto nellas de si era afrontada:

¹⁰⁸ D. M. QUINTELLA, *Conversam e lágrimas...*, ed. cit., fo. 19v°.

¹⁰⁹ D. M. QUINTELLA, *Conversam e lágrimas...*, ed. cit., fo. 21v°.

As lagrimas aceyta, que sabia
 D'aquella Alma sayrem reformada,
 Porque huma alma que a Deos toda se rende
 Cadeas faz d'amor, com que o prende"¹¹⁰;

– o perfume:

"Este vnguento que agora assi derrama
 (...)
 Com elle tinha vntada tanta fama,
 Que todo o amante em si mais convertia,
 Mas agora que já mais cae nisto,
 Os pés, que os pobres são, vnta de Cristo"¹¹¹;

– os enfeites:

"Agora tudo tem por mal gastado,
 Quanto em afeytes tinha despendido,
 Muyto se culpa agora do cuydado,
 Que antes tanto trazia no sentido"¹¹².

Neste processo "alquímico" – para utilizarmos a expressão assinalada em Fr. Agostinho da Cruz – completa-se a trajectória interior que trouxe a pecadora pública à santidade¹¹³. Um tal prodígio da misericórdia divina é interpretado, na conclusão deste canto, como um forte encorajamento à conversão de todos os pecadores e um incentivo a que

¹¹⁰ D. M. QUINTELLA, *Conversam e lagrimas...*, ed. cit., fo. 22.

¹¹¹ D. M. QUINTELLA, *Conversam e lagrimas...*, ed. cit., fo. 25.

¹¹² D. M. QUINTELLA, *Conversam e lagrimas...*, ed. cit., fo. 25.

¹¹³ Ao contrário do que sucede no relato do *Flos sanctorum*, Quintella não considera a necessidade de expiação da pena por parte de Maria Madalena. O perdão de Cristo é total e gratuito, dispensando-a de qualquer penitência suplementar. Este problema da satisfação das culpas devida pelos pecados perdoados à Madalena teve soluções diferentes entre os teólogos do século XVII. Dependendo da utilização que se fazia da biografia lendária, foi lembrada ou ignorada a penitência que Maria Madalena teria feito durante os trinta anos que passou no ermo do sul de França... Um autor que, pelos mesmos anos, tem uma solução de certo modo convergente com a de Quintella é FR. António Rozado, que escreve, tratando do Purgatório: "Tendes por ventura para vos, que he pouco o terdes cometido hum peccado tão grande, como he o da idolatria, lembrovos que inda ate o dia presente, inda que vos está perdoada a culpa, deveis a satisfação della. Todos estes lugares em sombra nos estão mostrando a verdade catholica de que himos tratando, conforme à qual todas as almas, que alcançarão nesta vida *virtute clavium* na confissão, ou sem ella, por algum acto de contrição, perdão de suas culpas, e peccados, mas não satisfizerão as penas a elles devidas, vão na outra purgarse a este lugar, e digo ou por algum acto de contrição, porque como rezolve o nosso Padre S. Thomaz, a contrição regularmente não acaba de todo a vida e pena devida às culpas, mas pode ser tam grande em algum acto, que acabe de todo à culpa, e mais à pena, como foi a da Magdalena: *Lucae 7. Remittuntur ei peccata multa, quoniam delexit multum*. E a do ladrão da Cruz: *Lucae 22. Hodie mecum eris in paradiso*." *Tratados sobre os quatro novissimos com lugares comuns dos Padres sobre a mesma materia*, Porto, por João Rodrigues, 1622, 230.

procurem Deus; na verdade, o exemplo de Maria Madalena, essa pecadora por antonomásia, "Do perdão nos promete a segurança, / Porque a elle per graça aqui buscando, / Per gloria o vamos lá no Ceo gozando"¹¹⁴.

A partir do canto III, o poema faz uma forte inflexão narrativa. Abandona-se o relato evangélico e o tempo avança, numa ampla prolepse, até ao presente do discurso. A acção central deixa de ser o encontro da Madalena com Cristo, para dar lugar ao relato das circunstâncias em que aquela santa se manifesta ao narrador. Já não é a conversão da pecadora pública que dinamiza a acção, é antes o processo de contrição e emenda do narrador que está agora em causa: a tal o instiga "Maria já mudada / De peccadora em Sancta", numa visão em que assume a condução do discurso. Tomando a palavra, a Madalena procura extrair, da sua experiência pessoal, as lições teológico-morais que transmite ao seu enlevado e silencioso interlocutor. Um simples enunciar das epígrafes que precedem e resumem os diversos cantos é elucidativo desta alteração da natureza e intencionalidade discursivas:

- canto III: "De como o peccador se aparta de deos pelo peccado, & torna a elle pela graça";
- canto IV: "Do conhecimento da culpa, & affecto da contrição";
- canto V: "Dos bens que se comunicação â alma conuertida";
- canto VI: "Da perfeyção em que viue a alma conuertida";
- canto VII: "Da gloria que alcança a alma conuertida".

É fácil constatar que o discurso de tom épico dos dois primeiros cantos cede lugar a um discurso de natureza especulativa em que a qualidade do sujeito enunciatador confere uma maior autoridade à doutrina e aos conceitos teológicos expendidos. O ambiente de combate ideológico-religioso em que a literatura de matriz católica faz apelo à figura de Maria Madalena influencia de modo tão evidente a obra de Quintella, que não é necessário, sequer, demonstrá-la. Limitamo-nos, por isso, a registar que, a exemplo do que acontecia com maior frequência nos textos de moralistas e pregadores, também este poema faz um aproveitamento da santa que visa sublinhar a necessidade da conversão e da penitência, recorrendo a um apelo directo, mediatizado pela pessoa do narrador.

Não concluiremos esta viagem na literatura portuguesa dos séculos XVI a XVIII, perseguindo o rasto que nela deixou a *beata peccatrix*, sem referirmos um aspecto que talvez seja o mais saliente no poema de certo

¹¹⁴ D. M. QUINTELLA, *Conversam e lagrimas...*, ed. cit., fo. 26vº.

modo falhado de Quintella, particularmente manifesto no último canto, o VII. Referimo-nos à expressão de uma relação pessoal fortemente afectiva que se estabelece entre a generalidade dos sujeitos poéticos e a Santa, conferindo ao discurso uma assinalável dimensão lírica, contestada, no caso da *Conversam e lagrimas...*, pelo seu enquadramento formal externo. Esta afectividade que implica pessoalmente Maria Madalena e os seus devotos - decalcando, explícita ou implicitamente, a relação que une a Santa a Jesus Cristo - é um traço sempre presente ao longo dos textos sobre que nos debruçamos, mas que parece acentuar-se no século XVIII, particularmente na literatura conventual feminina.

Os textos publicados com a *Vida da Fénis da Penitência S. Maria Magdalena*, de Fr. António da Assumpção, são exemplo de como uma certa literatura menos inspirada se apropriou da figura da "santa pecadora", repetindo *clichés* já gastos e vulgarizados. Atente-se, a título meramente exemplificativo, na imagem desinspirada da penitente que o romance de Joaquim José Moreira de Mendonça apresenta:

"Ao mundo toda se occulta
 Magdalena Penitente;
 Que como peccou por vista,
 As vistas do mundo teme.
 Os horrores de huma cova
 Amante habita contente,
 Que assim entre sombras tantas
 Da graça as luzes pertende.
 As alegrias do mundo
 Só a Solidão prefere,
 Por lograr neste retiro
 A companhia celeste.
 Em hum campo solitaria
 Mil incommodos padece;
 Mas os tormentos pesados
 O seu amor lhe faz leves."¹¹⁵

Nos antípodas da frieza prosaica patenteada no romance de Mendonça, o vilancico "Todo el mar en las perlas, que vierte", de Sórora Maria do Ceo, consegue espelhar plenamente a força de uma emoção que prolonga, na literatura conventual feminina do século XVIII, a presença daquela afectividade que assinalamos na obra de Diogo Mendes Quintella.

¹¹⁵ Fr. António da ASSUMPTÃO, *Vida da Fénis da Penitência S. Maria Magdalena*, ed. cit., 9 das páginas inumeradas.

Neste poema, o rigor da construção formal parece espalhar, salientando-os, os arrebatamentos da paixão totalizante que envolve Madalena e Cristo:

"Todo el mar en las perlas, que vierte,
Todo el campo al olor, que derrama,
Todo el sol en cabellos, que enjuja,
Todo el ayre en suspiros, que exala,
Es mucho,
Es nada,
Quando Maria ofrece,
Y quando Christo paga."¹¹⁶

Aliviada a pressão das circunstâncias histórico-religiosas que determinaram o aproveitamento da "santa pecadora" enquanto arma ideológica contra o discurso protestante, em defesa dos sacramentos da penitência e eucaristia, da devoção aos santos e da necessidade da justificação pelas obras, o discurso literário centrado em Maria Madalena retoma, assim, a expressão puramente lírica já dominante nos textos da primeira metade do século XVI. Em boa verdade, nunca esta dimensão esteve ausente dos textos que reunimos... e será sobretudo essa relação amorosa transcendente que Maria logrou estabelecer com Cristo que continuará a inspirar os criadores artísticos, por cujas obras se vai cumprindo o desiderato que Jorge da Silva exprimia na sua "Omilia":

"Digno he que esta molher sempre veja
seu nome posto em eterna fama
e celebrado pollo mundo seja."¹¹⁷

Luis de Sá Fardilha

Summary: *The author identifies and studies the references to St Mary Magdalene in Portuguese poetry of the 16th-18th centuries, dealing with the forms and*

¹¹⁶ Soror Maria do CEO, *Enganos do Bosque...*, ed. cit., 197.

¹¹⁷ Jorge da SILVA, *Tratado em que se contem a paixão de Christo...*, ed. cit., fo. cxiiij^o. A cópia contida no *Cancioneiro de Évora* regista uma variante significativa, no contexto em que citamos o presente texto: o segundo verso transcrito acima tem aí a seguinte redação: "o seu amor posto em eterna fama". Cf. A. L.-F. ASKINS, *The Cancioneiro de Évora*, ed. cit., 58. O sublinhado é nosso...

meanings taken by the figure of the "beata peccatrix" in the cultural and spiritual context of the period. As a metaphor of penitence and as a symbol of mystic love, the Saint appears at the core of religious controversies raised by the protestant and catholic reformations. The personal and privileged relationship of the Saint to Christ, however, is the main feature that defines her permanence and salience in the work of Portuguese poets over that period of three centuries.