

# POÉTICA DAS LÁGRIMAS

OLHARES CRUZADOS SOBRE TEXTOS  
E CONTEXTOS FEMININOS

ED. E COORD.  
ISABEL MORUJÃO  
GEISE TEIXEIRA

Título: *Poética das Lágrimas. Olhares Cruzados Sobre Textos e Contextos Femininos*

Edição e coordenação: Isabel Morujão, Geise Teixeira

Design gráfico: Helena Lobo Design | [www.hl.design.pt](http://www.hl.design.pt)

Capa: *The Mourning Mary Magdalen*, Colijn de Coter

© 2023 Autores

Edição: CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória

Via Panorâmica, s/n | 4150-564 Porto | [www.citcem.org](http://www.citcem.org) | [citcem@letras.up.pt](mailto:citcem@letras.up.pt)

Este trabalho é sujeito a *double-blind peer review*.

Esta é uma obra em Acesso Aberto, disponibilizada *online* (<https://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id024id1889&sum=sim&n0=Edi%C3%A7%C3%B5es%20do%20CITCEM&n1=Po%C3%A9tica%20das%20L%C3%A1grimas>) e licenciada segundo uma licença

Creative Commons de Atribuição Sem Derivações 4.0 Internacional (CC BY 4.0)



ISBN: 978-989-8970-62-6

eISBN: 978-989-8970-63-3

Depósito legal: 523853/23

DOI: <https://doi.org/10.21747/978-989-8970-63-3/poe>

MORUJÃO, Isabel; TEIXEIRA, Geise, ed. e coord. (2023). *Poética das Lágrimas. Olhares Cruzados Sobre Textos e Contextos Femininos*. Porto: CITCEM. 248 pp.

Porto, dezembro de 2023 (1.ª edição)

Paginação, impressão e acabamento: Sersilito-Empresa Gráfica, Lda. | [www.sersilito.pt](http://www.sersilito.pt)

Este trabalho foi elaborado no quadro das atividades do grupo de investigação «Sociabilidades e Práticas Religiosas» e é financiado por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, no âmbito do projeto UIDB/04059/2020.

# SUMÁRIO

<b>No Vale das Lágrimas</b> Isabel Morujão	5
<b>Entre a natureza e a emoção, problemas com as lágrimas em filosofia</b> José Meirinhos	9
<b>As lágrimas de Ísis: o poder da viúva para resgatar a vida</b> Rogério Sousa	31
<b>As lágrimas como narrativa: lágrimas femininas no Antigo Testamento</b> Rosário Soveral	41
<b>Máscaras que choram: lágrimas e lamentos na tragédia grega</b> Jorge Deserto	53
<b>Mit ir herzen jámers touwe: Herzelojde como <i>mater dolorosa</i> em <i>Parzival</i> de Wolfram von Eschenbach</b> Mafalda Sofia Gomes	69
<b>La importancia del don de lágrimas en Margery Kempe</b> Antonio Navas	81
<b>«Dame de aquellos arroyos de lágrimas»: la <i>performance</i> del llanto en una visionaria castellana de finales del medievo</b> Rebeca Sanmartín Bastida	91
<b>Tipología del llanto en las hagiografías de las santas vivas castellanas (siglos XV-XVII)</b> María González-Días	107
<b>As lágrimas no primeiro Natal. Reflexões de frei Diogo do Rosário O.P. no seu <i>Flos Sanctorum</i></b> Frei António de São José (António-José) D'Almeida O.P.	133
<b>O <i>Memorial da Paixão de Cristo</i> e as lágrimas da narradora: uma retórica do silêncio</b> Geise Teixeira	147
<b>As lágrimas do silêncio e o silêncio das lágrimas</b> Maria de Fátima Marinho	159
<b>Lacrimosa – «he preciso dizer com a voz»: o <i>requiem</i> de frei Francisco de São Boaventura (1791)</b> Magna Ferreira	171
<b>Água de riso e dor: a representação das lágrimas em pintura (séculos XIV-XXI)</b> Sandra Leandro	185

<b>Os «dois ofícios dos olhos»: ver e chorar no cinema – alguns exemplos</b>	207
Maria do Rosário Lupi Bello	
<b>Da transparência da lágrima à invisibilidade do chorar: entre a manga e o lenço. Ou o que for</b>	217
Clara Vaz Pinto	
<b>Sorrisos lágrimas poemas</b>	233
Jaime Milheiro	

# NO VALE DAS LÁGRIMAS

ISABEL MORUJÃO\*

*For others too can see, or sleep,  
But only human eyes can weep.*

Andrew Marvell

O volume de textos que agora se edita constitui, em Portugal, a primeira aproximação multidisciplinar à questão das lágrimas, nos seus variados contextos: artísticos, emocionais, religiosos e históricos. Não se pretendeu, com esta abordagem, abrir mais um capítulo na história das lágrimas, embora, nos textos que se seguem, se reflita sobre lágrimas de todos os tempos, desde o Antigo Egipto, o Antigo Testamento e a Grécia Antiga até à contemporaneidade. Como o título do livro indica, trata-se de uma tentativa de entender as lágrimas a partir de áreas disciplinares e artísticas diversas, como a filosofia, a história da arte, a literatura, o teatro, a cinematografia, a pintura, a música, a mística, a teologia, a museologia e a psicanálise. Destes vários olhares cruzados que aqui se reúnem sobre as lágrimas em geral — e as lágrimas femininas em particular — ressalta um maior entendimento do ser humano e da sua representação em contexto das circunstâncias mais avassaladoras ou dolorosas, mas igualmente das mais felizes, iluminadoras e epifânicas.

Não há muitos estudos atuais dedicados ao tema das lágrimas<sup>1</sup>, que, no entanto, são signos não verbais de clara importância na comunicação de mensagens voluntárias e/ou involuntárias. Ainda que às vezes sejam acompanhadas de discursos verbais que as referem, convocam ou explicam, as lágrimas têm um processo significativo complexo, instituindo-se muitas vezes como símbolos, sinédoques ou metonímias de algo que as transcende. Suscitadas por um só facto particular ou por um conjunto deles, elas constituem, igualmente, um fenómeno cultural com os seus códigos próprios, sem a compreensão dos quais não se alcança o seu significado ou a necessidade que as fez brotar. Este livro é, pois, um percurso pela complexidade das formas e contextos das lágrimas, um ensaio para a sua acessibilidade e para o entendimento da sua significação, a suscitar reflexões posteriores a partir de um olhar sobre os tantos autores, textos e práticas que significativamente as referem e presentificam.

---

\* Universidade do Porto. CITCEM.

<sup>1</sup> Registo, no entanto, o interessante volume editado por Elina Gertsman, *Crying in the Middle Ages. Tears of History*. Nova Iorque: Routledge, 2012, centrado totalmente no discurso visual, teológico e literário das lágrimas no espaço medieval. E a investigação sobre o sentido das lágrimas na época barroca, levada a cabo por Jean-Loup Charvet, prematuramente falecido em 1998, publicada postumamente como *L'Éloquence des Larmes*. Paris: Desclée de Brouwer, 2000.

A delimitação do campo observado às lágrimas femininas resulta do interesse que as editoras deste volume dedicam à história das mulheres na arte e às mulheres artistas. Ora, desde muito cedo se pensou que as lágrimas poderiam definir física e emocionalmente a mulher. Desse ponto de vista, o livro é uma espécie de *Ashkdan*, essa esguia garrafa de vidro persa, cuja tradição afirma se destinava a coletar as tristezas das esposas separadas dos seus maridos. Ao bocal largo moldado em forma de lágrima sucede-se um longo gargalo semelhante ao pescoço de um cisne, que, por sua vez, desemboca num bojo redondo, que as armazenaria. Neste livro as recolhemos também, vindas de todos os tempos e dos olhos mais diversos.

Talvez as lágrimas não tenham ainda despertado o interesse que merecem por serem tão banais e simples, aparentemente óbvias na vida humana de todos os tempos. O ser humano não costuma questionar o óbvio, mas é a partir dele que se chega aos patamares mais esclarecedores da significação. Barthes, em «O terceiro sentido», opõe ao sentido óbvio (que aparece em primeiro lugar, que se impõe desde logo à percepção) o que ele designa por «sentido obtuso», que abre totalmente o campo do sentido e lhe inscreve uma certa força de desordem, com carga emotiva. Trata-se de um sentido que depende de um certo modo de ler, e daí a sua natureza mais instável ou descontínua, captado como um «acento» ou uma «prega» que marca «a pesada toalha das informações e significações». É esse sentido menos evidente das lágrimas que aqui se interroga e se tenta perceber, pois as lágrimas, de facto, propõem uma tal diversidade hermenêutica, que já um anónimo pregador do século XII alertou, num sermão, para a ambiguidade intrínseca dessa manifestação. É que as lágrimas concentram em si várias origens e camadas de significados, quantas vezes sobrepostas e misturadas, que dificultam a percepção das suas fibras de sentido.

Atribui-se ao pintor flamengo Rogier van der Weyden um papel inovador na representação de emoções em pintura, como a tristeza, a alegria, etc. Entre elas situa-se a progressão da lágrima a escorrer pela face abaixo, como as da Virgem abraçada aos pés da cruz na *Crucifixão* (c. 1445) ou as de Maria de Cléofas na *Deposição da Cruz* (1435). A pérola brilhante trazia uma emoção forte ao então repertório das fórmulas expressivas, pois a escola flamenga valorizava o brilho pictural associado ao sentimento. E tal ênfase na lágrima terá tido certamente repercussões no modo como a literatura desta época, sobretudo a novela sentimental, passou a valorizar o choro e as lágrimas. «Porque sempre eu choro ou estou para chorar», confidenciava a Menina e Moça de Bernardim Ribeiro à Dona do Tempo Antigo, no preâmbulo da obra, após lhe ter contado a tristeza que acabara de sentir face à morte de um rouxinol, explicando a origem mista do seu pranto: «Ainda que por a desventura daquela avezinha fossem causadas minhas lágrimas, lá ao sair delas foram juntas outras muitas lembranças tristes».

«Só as mulheres são tristes», opinará assertivamente a Dona, no diálogo que, de seguida, entabula com a Menina. Esta associação das lágrimas à tristeza e às mulheres tem raízes fundas e diversas. Segundo o pseudo santo Alberto Magno, as mulheres chorariam mais do que os homens, em virtude da humidade própria do seu corpo, que experimentaria necessidade de a expulsar. Muitas outras explicações se criaram ao longo da História, que fixou um paradigma de lágrimas femininas associando-as normalmente a um contexto de dor (em geral, a viuvez), acompanhadas por vezes de signos audíveis, como suspiros, soluços, gemidos, gritos, etc. Mas nem sempre assim acontece. É que as lágrimas femininas que a arte registou não são as que, natural e quase invisivelmente, lubrificam o olho, nem as resultantes das reações dos terminais nervosos da córnea, pela exposição a estímulos estranhos. Não são essas as que aqui interessam, mas as lágrimas emocionais, que detêm a atenção de quem as vê. As lágrimas emocionais possuem um nível de proteína mais alto do que as lágrimas basais e reflexas, o que as torna mais espessas e explica a razão pela qual escorrem mais lentamente pelo rosto, em gotas mais grossas e brilhantes. «Il ne se donne point de visible sans lumière. Il ne se donne point de visible sans moyen transparent», escreveu o pintor Nicolas Poussin a Fréart de Chambray. No fundo, só as lágrimas emocionais se registam, só delas se fala. Elas são, por isso, *et pour cause*, o denominador comum de todas as reflexões aqui vertidas, logo desde a capa do livro, que apresenta espessas lágrimas rolando pela face de Maria Madalena, numa pintura de Colijn de Coter, *The Mourning Mary Magdalen* (c. 1504). Delas se pode dizer o mesmo que uma antiga descrição registou a propósito da *Deposição da Cruz*, de Van der Weyden: «Dignity is preserved amidst a flow of tears»<sup>2</sup>. Tratando-se da pecadora, o olhar liquefeito pelas lágrimas traduz nesta pintura uma dignidade mesclada de muitos outros sentidos, da dor ao arrependimento, da confiança à contrição, da nostalgia à serenidade, desafiando interpretações e revelando talvez uma das expressões artísticas mais complexas e sedutoras de um rosto feminino em lágrimas. Oxalá a sedução que esta imagem sempre exerceu sobre mim possa transformar-se em signo ou mote de leitura para as duzentas e trinta e sete páginas que se seguem.

---

<sup>2</sup> Apud BARASCH, Moshe (1987). *The Crying Face*. «Artibus et Historiae». 8:15, 22.



# ENTRE A NATUREZA E A EMOÇÃO, PROBLEMAS COM AS LÁGRIMAS EM FILOSOFIA

JOSÉ FRANCISCO MEIRINHOS\*

**Resumo:** *As lágrimas e o choro ocupam uma posição ora central ora instrumental em diversas formas de representação, como a literatura, a pintura, o cinema, ou a política. Até mesmo a filosofia lhes deu alguma atenção. Neste estudo percorrem-se alguns autores antigos (parte 1), medievais e medievais tardios (parte 2), ou mesmo alguns modernos (parte 3), que das lágrimas e do choro fizeram tema de reflexão. Não há uma declinação unitária nestas reflexões ora sentimentais ora depreciativas sobre as lágrimas e o chorar, mas podem revelar-nos algo da tendência para acolher no discurso filosófico ou científico preconceitos culturais, estereótipos sociais, ou mesmo as mais íntimas aspirações pessoais, mas também para as pensar como a experiência que por excelência revela o humano na sua condição de fragilidade.*

**Palavras-chave:** *lágrimas; choro; emoções; filosofia da natureza; antropologia filosófica.*

**Abstract:** *Tears and weeping occupy a position that is either central or instrumental in various forms of representation, such as literature, painting, cinema or politics. Even philosophy gave them some attention. This study looks at some ancient (part 1), medieval and late medieval (part 2), or even some modern (part 3) authors who made tears and weeping the subject of reflection. There is no unified declension in these reflections, sometimes sentimental, sometimes derogatory, on tears and weeping, but they may reveal something of the tendency to welcome in the philosophical or scientific discourse cultural prejudices, social stereotypes, or even the most intimate personal aspirations, but also to think of them as the experience that par excellence reveals the human being in his condition of fragility.*

**Keywords:** *tears; weeping; emotions; philosophy of nature; philosophical anthropology.*

Como na vida, há lágrimas em abundância nas diferentes formas de representação, em literatura<sup>1</sup>, na pintura<sup>2</sup>, no cinema<sup>3</sup>, ou na política<sup>4</sup>. Algumas correm também pela filosofia. Em Aristóteles, Agostinho de Hipona, Tomás de Aquino, Descartes, Kant, William James, Kierkegaard, Bataille, Cioran, Derrida, seguramente em muitos outros,

---

\* Instituto de Filosofia da Universidade do Porto. Email: meirinhos@letras.up.pt.

<sup>1</sup> VINCENT-BUFFAULT, 1986 analisa os lugares das lágrimas na literatura dos séculos XVIII-XIX, época de lágrima fácil nos romances, medicina, crónica judiciária, diários íntimos, onde se percebem todas as formas e usos da lágrima. Mais sobre lágrimas na literatura em BAYNE, 1981; KAPLAN, 1987; LANGE, 1996.

<sup>2</sup> HUDSON, 2019: 31-53; ELKINS, 2004.

<sup>3</sup> A filosofia tem mostrado algum interesse pelas lágrimas enquanto *performance*. CAVELL, 1996 oferece o contraponto e a continuação ao seu anterior livro (CAVELL, 1981), com uma análise das aspirações e da inacessibilidade da mulher nas comédias românticas dos anos 30 e 40. Slavoj Žižek, em reação à «pós-teoria», toma as lágrimas, de glicerina e não reais, como ângulo de interpretação da obra do cineasta polaco Krzysztof Kieslowski na passagem do documentário para o cinema, das lágrimas reais para lágrimas de ficção; cf. ŽIŽEK, 2001. *As lágrimas amargas de Petra von Kant*/*Die bitteren Tränen der Petra von Kant* é uma peça de teatro de Rainer Werner Fassbinder (trad. de Yvette K. Centeno, Cotovia, Lisboa, 2015), de 1972, que dela fez um filme no mesmo ano, sobre paixões excessivas e abusos dominadores (Filmverlag der Autoren – Tango Film, 1972).

<sup>4</sup> Para evitar a ficção ou a crónica política recente, vejamos BROOMHALL, 2019: 55-72; ou trabalhos sobre a política recente no Reino Unido: DIXON, 2015a, 2015b.

encontramos discussões de vária índole relacionadas com as lágrimas, suscitadas pela sua força vital, emocional, evocativa ou simbólica. Entre a multiplicidade de afeições ou paixões da alma que suscitam lágrimas, as explicações da sua composição, os preconceitos que as mascaram, ou as aspirações que as sublimam, os filósofos nunca parecem tomar as lágrimas como um tema central de reflexão. Mesmo assim, manifestam pelas lágrimas a curiosidade suficiente para aqui e ali verterem reflexões, ora críticas sobre explicações a abandonar, ora compungidas sobre experiências pessoais, ora simplesmente maravilhadas com esta experiência psicossomática, tão exterior quanto íntima, mas sempre inapropriável em toda a extensão da diversidade das suas razões. As lágrimas escapam sempre à filosofia. Três épocas e um par ou dois de autores em cada uma delas ajudar-nos-ão a percorrer diferentes hipóteses de integração das lágrimas na compreensão do humano.

## 1. ANTIGOS

Animal imperfeito no qual demoram a manifestar-se os aspetos físicos que o distinguem, o homem é um animal que «pela sua natureza espontaneamente não tem senão o chorar»<sup>5</sup>. Esta reflexão de Plínio, o Velho, (23-79) toma o choro do nascimento como o que é espontaneamente humano e que com inferioridade o distingue de qualquer outro animal. Nesse choro do nascimento não são as lágrimas que sobressaem, mas sim uma característica estritamente natural da animalidade humana, a primeira a manifestar-se (antes do falar, do andar, ou do comer) que sublinha que pela sua natureza o humano nascituro nada tem que por si só lhe garanta a sobrevivência. A natureza apenas o orna com o choro, que Plínio dá como um símbolo de incompletude, sem aqui se interessar por o compreender<sup>6</sup>.

Aquela mesma frase de Plínio sobre a naturalidade humana do choro é a última das autoridades clássicas que o padre António Vieira (1608-1697) evoca no seu discurso em prol das *Lágrimas de Heraclito* no debate que em Roma o opôs ao padre Girolamo Cattaneo para decidir «Qual fusse più ragionevole, se il riso di Democrito, che tutto scherniva, o il pianto di Eraclito, che di tutto piangeva»<sup>7</sup>. Mais que a elogiar a gravidade, o saber ou as lágrimas de Heraclito, Vieira, recorrendo sobretudo a autoridades literárias clássicas, dedica-se a desconstruir o riso de Demócrito, aproximado mais de um penoso choro ou da insana loucura que de

<sup>5</sup> «Non aliud naturae sponte quam flere»; Plínio, *Historia naturalis*: VII, 4.

<sup>6</sup> «hominem nihil scire, nihil sine doctrina, non fari, non ingredi, non vesci, breviterque non aliud naturae sponte quam flere! Itaque multi extitere qui non nasci optimum censerent aut quam ocissime aboleri/o homem [ao contrário dos animais] nada sabe fazer, nada [sabe] sem ser ensinado, nem falar, nem andar, nem comer, numa palavra, pela sua natureza espontaneamente não tem senão o chorar. Por isso muitos pensaram que era melhor não terem nascido, ou morrer mais depressa»; Plínio, *Historia naturalis*: VII, 4.

<sup>7</sup> VIEIRA, 2001.

uma viva alegria. O qualificativo de «filósofo chorão»<sup>8</sup> acompanha Heraclito desde a Antiguidade, nesta velha anedota das origens da filosofia que opõe um lacrimoso misantropo a um histriónico gregário. Contudo, o choro e as lágrimas nunca parecem ter constituído um grande motivo de questionamento filosófico, onde encontramos sobretudo a tentativa de compreensão da natureza das lágrimas (e do choro), algum interesse pelas suas causas comportamentais, e também pelo seu significado enquanto manifestação de algum sentimento.

A taxonomia das lágrimas é um problema difícil, que alguns afrontaram por partes, mas sem exaustividade, como se a liquefação impedisse qualquer classificação definitiva. A tipologia depende sempre do ponto em discussão e onde se quer chegar. Diz Vieira no discurso mencionado:

*Varie sono le maniere di piangere: si piange con lagrime, si piange senza lagrime e si piange com riso ancora. Il piangere con lagrime è segno d'un dolor moderato, il piangere senza lagrime di dolore più intenso, il piangere com riso d'un sommo dolore ed eccessivo*<sup>9</sup>.

Na restrita classificação vieiriana das modalidades de choro, a presença das lágrimas é um simples ornato da moderada dor sentida por Heraclito perante o devir do mundo, porque quer sublinhar o riso nervoso e doído de Demócrito perante as convulsivas oposições com que os elementos fazem e desfazem os mundos.

No IX livro da *História dos animais*, Aristóteles (384-322 a. E. C.) analisa o carácter dos animais, em particular a amizade e a inimizade nas e entre as diferentes espécies. Enquanto «animal onde a natureza encontra o seu mais elevado grau de realização»<sup>10</sup>, o homem constitui o modelo de observação, pois os traços de carácter são nele mais manifestos. Numa primeira aproximação, Aristóteles dicotomiza os géneros numa caracterologia onde as lágrimas são justamente o primeiro traço distintivo da mulher:

*a mulher manifesta mais a compaixão que o homem e mais facilmente é movida às lágrimas, também é mais ciumenta, mais lamuriosa, mais dada a gritos e a golpear. A fêmea também é mais inclinada ao desencorajamento e ao desespero que*

<sup>8</sup> KIRK, RAVEN, SCHOFIELD, 2013: 189. A história parece dever-se a uma deturpação humorística do seu dito de que as coisas fluem como rios (Platão, *Crátilo*: 440C) ou a Teofrasto que lhe atribui um carácter afetado pela *melagkollia* (Diógenes Laércio, *Vidas e doutrinas dos filósofos ilustres*: IX.6) mas que de facto pretende referir a sua impulsividade (cf. Aristóteles, *Ética a Nicómaco*: H.8, 1150b25). Séneca em passagem citada também por Vieira (cf. p. 120, onde tira conclusão diferente da de Séneca) evoca a anedota para incitar a suportar de bom humor tudo o que acontece, imitando mais Demócrito que Heraclito («quando apareciam em público, este chorava, aquele ria; este apenas via miséria em tudo o que fazemos, aquele disparate»); Séneca, *De tranquillitate animi*: XV.2, in SÉNÈQUE, 1970: 101.

<sup>9</sup> VIEIRA, 2001: 112.

<sup>10</sup> Aristóteles, *História dos animais*: 608b7-8.

*o macho, é mais destituída de vergonha, mais falsa de discurso, mais mentirosa, mais enganadora e com mais memória, também dorme menos e é mais tímida e, de maneira geral, é mais indecisa e precisa de menos alimento*<sup>11</sup>.

A lágrima fácil da mulher<sup>12</sup> vai a par de todos os outros aspetos de carácter negativo em que, para Aristóteles, a mulher excede o homem. Esta breve passagem não tem outros desenvolvimentos, nem uma fundamentação etológica ou cultural nesta obra ou em qualquer outra de Aristóteles. Nem mesmo quando, na mesma obra, descreverá os olhos ou as pálpebras volta a falar das lágrimas<sup>13</sup>, que são apenas referidas em escassas passagens dos *Meteorológicos* e dos *Problemas naturais* (considerados apócrifos)<sup>14</sup> para exemplificar um ou outro aspeto da sua formação, ou que são estimuladas em certas situações e causadas por vegetais como a cebola. Nem mesmo o seu discípulo Teofrasto, nos *Caracteres*, que estão em linha com situações comportamentais como as do excerto transcrito, oferece qualquer razão ou caso com lágrimas.

Na cultura ou na literatura gregas, as lágrimas estão longe de ser uma expressão estritamente feminina<sup>15</sup>. Os heróis da *Iliada* e da *Odisseia* choram em diversas situações, familiares ou de guerra<sup>16</sup>. Em grego, «choro» e «lágrimas» têm a mesma raiz etimológica: *chorar* dakrou, dakrurroeu, *fazer chorar* katadokrou; *lágrima* dakru, -uos, dákrulon, -ou, razão pela qual o jogo de palavras e expressões relacionado com as lágrimas é muito rico<sup>17</sup>.

Na *Iliada*<sup>18</sup>, o sangue de corpos decepados talvez só tenha equivalente nas lágrimas que jorram em profusão. Chora Aquiles quando lhe arrebatam Briseida<sup>19</sup>, ou soluça quando fala com sua mãe, a deusa Tétis<sup>20</sup>; Antíloco «derrama lágrimas»

<sup>11</sup> Aristóteles, *História dos animais*: 608b9-15.

<sup>12</sup> Para uma reavaliação desta ideia, cf. SUTER, 2009: 59-84, que analisa sobretudo o teatro trágico ático para concluir que na literatura grega o verter de lágrimas nada ou pouco tem a ver com o género.

<sup>13</sup> Cf. Aristóteles, *História dos animais*: I, capp. 8-10, sobre a face e os olhos como partes do corpo dos animais.

<sup>14</sup> É sobretudo nestas passagens dos *Problemata* que se apoia o contraponto de Aristóteles às posições de Platão sobre as lágrimas em BAUMGARTEN, 2009: 85-104.

<sup>15</sup> Lágrimas gregas: para além do estudo citado na n. 8, cf. a introdução ao mesmo volume em FÖGEN, 2009b: 1-16; ALEXIOU, CAIRNS, eds., 2017.

<sup>16</sup> MACKENZIE, 1978: 3-22; FÖLLINGER, 2009: 17-36.

<sup>17</sup> Ver BAILLY, 2000: 427-428 com a diversa terminologia adaptada à fenomenologia das lágrimas: dákrū e dákrulon (lágrima); dakrudion, -ou (pequena lágrima), dakruma, -atos (lágrimas, choros); dakruógonos (que faz nascer as lágrimas); dakruóeis (pleno de lágrimas); dakruo-petes (que faz correr as lágrimas); dakruo-poiós (que faz chorar); dakruotimos (honrado pelas lágrimas); dakru-plóo (nadar em lágrimas); dakrurroéo-oó (fundir em lágrimas; destilar lágrimas); dakrurroia (fluxo de lágrimas); dakru-rroos (que funde em lágrimas); dakrusí-staktos (que saboreia as lágrimas); dakrutós (chorado, que faz chorar); dakru-xarés (que se compraz nas lágrimas); dakru-xéon (que verte lágrimas); dakruío (molhar de lágrimas; verter lágrimas, chorar; destilar gotas); dakruodes (semelhante a lágrimas).

<sup>18</sup> HOMERO, 2005.

<sup>19</sup> Homero, *Iliada*: I, 348-355.

<sup>20</sup> Homero, *Iliada*: I, 36.

quando Aquiles recebe a notícia da morte de Pátroclo<sup>21</sup>, pelo qual o próprio herói verte as suas «quentes lágrimas»<sup>22</sup>. Também os Aqueus choram e soluçam por Pátroclo<sup>23</sup> e o mesmo fazem as carpideiras<sup>24</sup> ou os Mirmidões, depois de lavado e ungido o cadáver<sup>25</sup>, sendo quase todas as evocações de Pátroclo acompanhadas por soluços, choro e lamentos daqueles que o recordam ou querem render-lhe homenagem. Agamémnon «derramando lágrimas como a fonte de água negra» fala aos Argivos contra os avanços dos troianos<sup>26</sup>. Na *Iliada* e na *Odisseia*, como diz Maria Helena Ureña, «todos, reis e súbditos, gloriosos ou obscuros, pagam sem pudor o seu tributo às lágrimas»<sup>27</sup>.

Se se recordasse da *Iliada*, Aristóteles poderia, sim, dizer que, mais que outros, os heróis são dados às lágrimas. Na *Odisseia*, as lágrimas também são próprias de mulheres, como testemunho de sentimentos nobres, como quando Penélope rompe em lágrimas ao reconhecer Ulisses<sup>28</sup>, nele provocando também «o desejo de chorar» e com ela chorando mesmo, «abraçado à esposa amada, mulher sensata e fiel»<sup>29</sup>. Quando escuta de um ainda encoberto Ulisses o astucioso relato em que ele mesmo com «muitas mentiras e verdades» conta como encontrara Ulisses e tudo o mais por que passou, Penélope desfaz-se em lágrimas, como neve que derrete, enquanto Ulisses oculta as suas:

*E ela, enquanto ouvia, vertia uma torrente de lágrimas,  
a ponto de parecer que o próprio rosto se derretia.  
Como a neve se derrete nas montanhas mais elevadas,  
quando o Euro aquece o que o Zéfiro fez nevar,  
Se a neve, ao derreter, faz aumentar o caudal dos rios —  
assim se lhe derretiam as belas faces em torrente de lágrimas,  
chorando pelo marido, que estava à sua frente.  
Ulisses sentiu pena no coração da mulher que chorava;  
mas nas pálpebras manteve os olhos imóveis, como se fossem  
de ferro ou de chifre; e pelo dolo ocultou as lágrimas.  
Depois de ela se ter saciado com o pranto de lágrimas copiosas,  
de novo lhe dirigiu a palavra em resposta ao que fora dito<sup>30</sup>.*

<sup>21</sup> Homero, *Iliada*: XVIII, 32-34.

<sup>22</sup> Homero, *Iliada*: 234-235.

<sup>23</sup> Homero, *Iliada*: 315, 323.

<sup>24</sup> Homero, *Iliada*: 340.

<sup>25</sup> Homero, *Iliada*: 354-355.

<sup>26</sup> Homero, *Iliada*: IX, 13-16.

<sup>27</sup> UREÑA PRIETO, 1994; SCARCELLA, 1958: 799-834.

<sup>28</sup> Homero, *Odisseia*: XXIII, 207.

<sup>29</sup> Homero, *Odisseia*: 231-232.

<sup>30</sup> HOMERO, 2005: 313; Homero, *Odisseia*: XIX, 204-214.

A bela metáfora orográfica das lágrimas escorrendo na face de Penélope acentua a nobreza de carácter, exatamente o oposto da «mulher» descrita por Aristóteles. Na *Odisseia*, não é apenas com Ulisses ou Penélope que as lágrimas jorram<sup>31</sup>. Em muitas outras personagens e situações tornam-se a forma dramática de manifestar a intensidade das emoções, como acontece nestes mesmos versos em que as lágrimas expressam elas mesmas um estado emocional intenso, apaziguando quem chora, ou são refreadas por quem não se quer denunciar. As lágrimas saciam a dor de Penélope, têm um efeito catártico, como outras formas de exteriorização de emoções também o fazem na tragédia<sup>32</sup>. As emoções (paixões ou afeções da alma, na terminologia latina antiga e medieval), que Aristóteles define como «as causas que fazem alterar os seres humanos e introduzem mudanças nos seus juízos, na medida em que elas comportam dor e prazer»<sup>33</sup>, são propriamente o que está em causa na descrição dos traços distintivos de carácter entre homens e mulheres, macho e fêmea, e que, sem perder tempo com argumentos ou evidências, são o que parece ter levado Aristóteles a dizer que a mulher «mais facilmente é movida às lágrimas».

## 2. ANTIGOS TARDIOS E OUTROS MEDIEVAIS

O alívio ou satisfação proporcionado pelas lágrimas é um aspeto paradoxal que suscita permanente perplexidade também aos pensadores mais intimistas e reflexivos.

Agostinho de Hipona (354-430), nas *Confissões*<sup>34</sup>, esse «grande livro das lágrimas», como lhe chamou Jacques Derrida<sup>35</sup>, lamentar-se-ia do gosto que em Cartago tinha pelos espetáculos teatrais, onde se sofre com coisas tristes e trágicas que ninguém quer sofrer em si próprio<sup>36</sup>. E de tal modo amava a desgraça alheia representada nos teatros, que ela tanto mais lhe agradava quanto mais o ator lhe fazia «correr lágrimas»<sup>37</sup>. O prazer dessas lágrimas vem do mundo representado com intensidade, de um fingimento cénico que suscita uma falsa compaixão. Nesses tempos que confessa como dissolutos, Agostinho vive um súbito interesse pela filosofia que em seguida o levará ao maniqueísmo, de que será resgatado pelo choro da mãe, divinamente inspirado<sup>38</sup>. Como conta, após 9 anos «naquele lodaçal do abismo e nas trevas da

<sup>31</sup> Cf. ARNOULD, 1986: 267-274; sobre as lágrimas na *Odisseia*, cf. GAVRYLENKO, 2012: 492-493; MONSACRÉ, 2018.

<sup>32</sup> Cf. Aristóteles, *Poética*: 1449b24-28; cf. BAUMGARTEN, 2009: 101.

<sup>33</sup> Aristóteles, *Retórica*: 1378a19-2; ARISTÓTELES, 2006: 160.

<sup>34</sup> AGOSTINHO DE HIPONA, 2001 (todas as citações que se seguem provêm ou remetem para esta edição). GRIFFITHS, 2011: 19-28 propõe uma leitura geral das lágrimas e do choro nas *Confissões*, como uma forma de comunicação da intimidade apropriada à condição humana e, por isso, também para estabelecer íntima relação com Deus; PAFFENROTH, 1997: 141-154.

<sup>35</sup> DERRIDA, 1990: 123; 1993: 122, citado por CAPUTO, 1997: 325. Veja-se a continuação da discussão em torno do tripló tema Derrida (também ele «filho das lágrimas»), desconstrução e lágrimas, em OLTHUIS, ed., 2002, e em particular o texto de SMITH, 2002: 50-61.

<sup>36</sup> AGOSTINHO DE HIPONA, 2001 (*Confissões*: III, ii.2): 84.

<sup>37</sup> AGOSTINHO DE HIPONA, 2001 (*Confissões*: III, ii.4): 86-87.

<sup>38</sup> AGOSTINHO DE HIPONA, 2001 (*Confissões*: III, xi.19): 113.

falsidade»<sup>39</sup>, é em lágrimas que a mãe<sup>40</sup> assiste ao teatro decadente em que Agostinho se vê ator. Conta Agostinho que Mónica procura um bispo experimentado na leitura das *Escrituras*, que também passara pelo maniqueísmo, para que falasse com o filho para o afastar dessa crença, e é ele a predizer que Agostinho, pela leitura, descobriria os seus erros. Mas para Mónica não é suficiente:

*Tendo ele dito estas coisas e não querendo ela [Mónica] aquiescer, mas insistindo, pedindo mais e chorando abundantemente, para que ele me visse e disputasse comigo, ele, já irritado e farto, disse: «Vai-te embora; assim vivas tu! Não pode ser possível que se perca o filho destas lágrimas (filius istarum lacrimarum)»<sup>41</sup>.*

As lágrimas de Agostinho são bem diferentes destas de Mónica. As de Agostinho estão no registo dramático e catártico de um sofrimento artificial suscitado pela falsa compaixão. As de Mónica são um elo não desprezado por Deus<sup>42</sup>, maternalmente motivadas<sup>43</sup>, para exteriorizar o sofrimento pelo desvario do filho, não se satisfazendo em si mesmas, mas na compaixão que suscitam. É a resposta do bispo que a consola, pois, como conclui Agostinho, Mónica muitas vezes lhe contou «que tinha recebido esta resposta como se fosse vinda do céu»<sup>44</sup>.

Agostinho, o *filho das lágrimas*, narra como ele mesmo, ainda nessa etapa de Cartago e em prelúdio à conversão, iria experienciar a perda dramática e convulsiva de um amigo recente, mas muito querido. Nessa época de solilóquios desorientados pelo que não conhecia («Eu próprio me tornara para mim uma questão magna e perguntava à minha alma porque estava triste e porque se perturbava tanto dentro de mim e ela nada sabia responder»)<sup>45</sup>, a morte do amigo é a mais dura experiência para a qual Agostinho encontra consolo físico no choro: «*Só as lágrimas me eram doces e substituíram o meu amigo nas delícias da minha alma*»<sup>46</sup>.

Encerra-se aqui uma citação muda do *Salmo* 138, 11 e de *Provérbios* 29, 17, recurso que Agostinho domina com maestria, colhendo inspiração em passagens bíblicas que explicam e valorizam também as lágrimas<sup>47</sup>. Esta dupla citação leva Agostinho a uma reflexão sobre as lágrimas e o choro. Mas esse é um mistério

<sup>39</sup> AGOSTINHO DE HIPONA, 2001 (*Confissões*: III, xi.20): 115.

<sup>40</sup> AGOSTINHO DE HIPONA, 2001 (*Confissões*: III, xi.19): 116.

<sup>41</sup> AGOSTINHO DE HIPONA, 2001 (*Confissões*: III, xii.21): 117.

<sup>42</sup> «Ela via a minha morte na fé e no espírito que eu recebera de ti, e tu ouviste-a, Senhor, ouviste-a e não desprezaste as suas lágrimas, quando irrigavam profundamente a terra de baixo dos seus olhos em todo o lugar da sua oração: ouviste-a»; AGOSTINHO DE HIPONA, 2001 (*Confissões*: III, xi.19): 113.

<sup>43</sup> Ver também AGOSTINHO DE HIPONA, 2001 (*Confissões*: IV, iv.7): 130.

<sup>44</sup> AGOSTINHO DE HIPONA, 2001 (*Confissões*: IV, iv.7): 130.

<sup>45</sup> AGOSTINHO DE HIPONA, 2001 (*Confissões*: IV, iv.9): 133.

<sup>46</sup> AGOSTINHO DE HIPONA, 2001 (*Confissões*: IV, iv.9): 133.

<sup>47</sup> Sobre as lágrimas na *Escritura*, cf. a secção 2 do artigo de Pierre Adnès in ADNÈS, 1932-1995: vol. IX, coll. 287-303: 289-290; NAGY, 1994: 37-49.

sobre o qual interpela Deus diretamente: «porque é que chorar é consolador para os infelizes?»<sup>48</sup>. Um mistério que nem outras perguntas desvanecem, mas, sem a resposta que Agostinho confessa não saber encontrar, acentua a demência da perda do amigo que, diz numa metáfora paradoxal (uma vez que para Agostinho a alma não é corporal), «trazia a minha alma despedaçada e ensanguentada»<sup>49</sup>.

Em nada essa dor encontra repouso, nem no vasto mundo, nos prazeres ou no saber, porque tudo se tornara horrível, insuportável e odioso. Agostinho acentua com todos os qualificativos esse desespero maior, que «só nos gemidos e lágrimas encontrava um pouco de repouso (*gemitum et lacrimas, nam in eis solis aliquantula requies*)»<sup>50</sup>.

Antes da grande descoberta de Deus, Agostinho confessa que a dor da perda do amigo tem um outro consolo exterior, ténue embora, que é o convívio dos amigos, porque não passava de «uma enorme fábula e uma longa mentira»<sup>51</sup>. Este consolo exterior e o consolo privado (o choro e as lágrimas) são ainda pouco para o absoluto que Agostinho busca, porque não explicam nem aplacam o sofrimento pela morte do amigo.

Nestas páginas intensas em que Agostinho se apresenta na primeira pessoa, esta é, portanto, uma terceira experiência das lágrimas: consolo de um sofrimento interior que atenua, mas não extingue a própria dor da perda do amigo e que, só mais tarde o descobrirá, encontra apenas satisfação na plena conversão ao Deus revelado, onde encontrará resposta e quietação para as suas angústias e sofrimento.

Nenhum destes modos das lágrimas é tão enigmático como a experiência da repressão das lágrimas aquando da morte da mãe<sup>52</sup> e que tem intrigado os intérpretes<sup>53</sup>. Perante o agravamento do estado de saúde da mãe, Agostinho emudece e reprime o choro (*ego silebam et fletum frenebam*)<sup>54</sup>. A morte e as exéquias da mãe desencadeiam a contenção extrema e a repressão radical das lágrimas, que Agostinho confessa com má consciência ter chorado não mais que uma escassa parte de uma hora<sup>55</sup>.

*Fechava-lhe os olhos [a Mónica] e afluía ao meu coração uma imensa tristeza e ia derramar-se em lágrimas e ao mesmo tempo os meus olhos, por violenta ordem do meu espírito (mei uiolento animo imperio), reabsorviam a sua fonte até a secar, e em tal luta eu sofria muito*<sup>56</sup>.

<sup>48</sup> AGOSTINHO DE HIPONA, 2001 (*Confissões*: IV, v.10): 133.

<sup>49</sup> AGOSTINHO DE HIPONA, 2001 (*Confissões*: IV, vii.12): 137.

<sup>50</sup> AGOSTINHO DE HIPONA, 2001 (*Confissões*: IV, vii.12): 137.

<sup>51</sup> AGOSTINHO DE HIPONA, 2001 (*Confissões*: IV, viii.13): 139.

<sup>52</sup> AGOSTINHO DE HIPONA, 2001 (*Confissões*: IX, xi.27-xiii.37): 419-433.

<sup>53</sup> PAFFENROTH, 1997: 141-154; OPPEL, 2004: 210-215.

<sup>54</sup> AGOSTINHO DE HIPONA, 2001 (*Confissões*: IX, xi.27): 419.

<sup>55</sup> AGOSTINHO DE HIPONA, 2001 (*Confissões*: IX, xii.33): 427.

<sup>56</sup> AGOSTINHO DE HIPONA, 2001 (*Confissões*: IX, xii.29): 421.

A descrição de Agostinho revela também uma explicação naturalista das lágrimas que vale a pena sublinhar, pois subentende elementos fisiológicos e psicológicos que acentuam o sofrimento da experiência de repressão das lágrimas como uma vitória do querer sobre a inclinação do corpo, que causa sofrimento. Derramar lágrimas alivia. Reprimir as lágrimas, com o espírito a sobrepor-se ao corpo impedindo as lágrimas de fluir, causa sofrimento. No luto de Agostinho é o sofrimento que prevalece, pela repressão das lágrimas.

Até mesmo o pequeno filho de Agostinho é reprimido para não chorar e a essa ordem cala-se. A mesma experiência infantil do choro que Agostinho descreve em si: «um não sei quê de infantil que havia em mim, que me fazia cair nas lágrimas, era reprimido pela voz adulta do coração e calava-se»<sup>57</sup>.

Todos reprimem o choro e as lágrimas, mas porquê? A postura de Agostinho parece provir da lição dos estoicos, treinados na impassibilidade das paixões. Mas vemos que Agostinho fervilha de sentimento, ele de facto sofre, ele de facto quer chorar, ele tem mesmo lágrimas. Eis que a razão e o coração se sobrepõem a essa fraqueza infantil que é chorar. E para quê tanto esforço? A explicação parece trivial, um simples jogo de conveniências sociais. Esse funeral não pode ser celebrado com «lamentos chorosos e gemidos», isso é coisa de mortes infelizes e definitivas. E Mónica «não morria em infelicidade, nem morria totalmente»<sup>58</sup>, por isso não pode haver lágrimas, não fiquem os circunstantes a pensar que a morte de Mónica é como a de qualquer outra mulher. A religiosa e piedosa Mónica não morria, apenas a sua alma eterna se separava do corpo mortal<sup>59</sup>. O enigma de Agostinho emerge com contundência, é na morte da pessoa que lhe é mais próxima que Agostinho se priva do calor das lágrimas com que abundantemente tinha sofrido a morte de um recente amigo.

Agostinho acrescenta esta sua experiência autorrepressiva à diversa fenomenologia das lágrimas. Sempre ligadas a emoções, mas vividas de modos tão diversos e com reflexões intensas que vão revelando o seu problema, o problema em que se tornara para si mesmo.

As páginas de Agostinho exercerão uma vívida influência nos pensadores medievais<sup>60</sup>, que nelas colhem ideias ou expressão de autoridade para os mais diversos argumentos e discussões, também sobre choro e lágrimas. Os autores da patrística são eles mesmos importantes fontes na integração socioantropológica, eclesiológica e teológica do dom e poder das lágrimas na cultura medieval<sup>61</sup>.

<sup>57</sup> AGOSTINHO DE HIPONA, 2001 (*Confissões*: IX, xii.29): 423.

<sup>58</sup> AGOSTINHO DE HIPONA, 2001 (*Confissões*: IX, xii.29): 423.

<sup>59</sup> AGOSTINHO DE HIPONA, 2001 (*Confissões*: IX, xi.28): 421.

<sup>60</sup> Nos pensadores medievais e também nas épocas posteriores, até à atualidade e em múltiplos outros domínios, cf. POLLMANN, *ed.*, 2013.

<sup>61</sup> NAGY, 2000 mostra como as lágrimas, sobretudo uma expressão de tristeza e de sofrimento, evolui desde a patrística, passando a manifestação de um carisma a sinal de felicidade, exercício espiritual e ascético. Mais do que Agostinho,

Quando se interroga se a dor ou a tristeza é mitigada pelo choro (*fletus*), Tomás de Aquino (1225-1274) sustenta a sua resposta positiva justamente na frase em que Agostinho confessa que a morte do amigo apenas encontrava algum consolo nos gemidos e no choro. Daí conclui Tomás que

*por natureza as lágrimas e os gemidos mitigam a tristeza (lacrimae et gemitus naturaliter mitigant tristitiam) por duas razões. Primeira porque tudo o que é nocivo reprimido no interior aflige mais, porque aumenta a intenção da alma sobre si mesma, mas quando se expande para o exterior a intenção da alma de certo modo dispersa-se e assim a dor interior é diminuída. E, por isso, quando os homens estão entristecidos e manifestam a sua tristeza para o exterior, quer pelo choro, quer pelo gemido ou mesmo por palavras, a dor é mitigada. A segunda porque a atividade conveniente ao homem segundo a situação em que se encontra é para ele delectável. Ora, o choro e os gemidos são certas atividades convenientes a quem está triste ou dorido e, por isso, são para ele delectáveis. Como todo o prazer mitiga de certo modo a tristeza ou a dor, como foi dito, segue-se que a tristeza é mitigada pelo choro e pelos gemidos<sup>62</sup>.*

Reparemos desde já na concisão técnica da linguagem de Tomás sobre as lágrimas: são «por natureza» e «mitigam». Como Tomás gosta de dizer seguindo a teleologia aristotélica, a natureza não é ociosa, por isso, se algo ocorre é porque tem as suas próprias causas e entre elas a de finalidade. O que naquela passagem está a ser discutido é a natureza de uma afeção ou paixão da alma (uma emoção): a tristeza. Enquanto afeção, a tristeza é um fenómeno natural que deve ser explicado pelas suas causas e finalidade. É essa justamente a argumentação de Tomás, que encontra duas razões pelas quais se deve concluir que o gemido e as lágrimas mitigam a tristeza, que havia sido definida como «uma dor causada pela apreensão interior», tal como a alegria é uma espécie de prazer causado por apreensão interior<sup>63</sup>.

Esses dois argumentos de Tomás para defender que as lágrimas aliviam a tristeza devem ser entendidos dentro da teoria das quatro causas (ou princípios explicativos) naturais de Aristóteles e as conceções implícitas provenientes da fisiologia médica dos humores: (1.º) a tristeza é um sentimento interior e, quando este se fecha em si

---

são os autores patrísticos, como Gregório Magno, que acentuarão o papel das lágrimas na perfeição ascética, um movimento que encontra grande expressão na vida eremítica da Península Itálica do século XI, sobretudo em Pedro Damiano. Monges do século XII com forte ascendente místico têm um particular relevo nas tendências contrastantes para a valorização espiritual ou o esquecimento das lágrimas, entre eles os cistercienses Bernardo de Claraval, Guilherme de S. Teodorico e Aelredo de Rievaulx, que valorizam o dom das lágrimas, ou os vitorinos Hugo e Ricardo de S. Vitor, que tendem a um esquecimento ou atenuação da valia das lágrimas, esquecimento que se acentuará na abordagem mais científica ou naturalista dos escolásticos universitários dos séculos seguintes.

<sup>62</sup> TOMÁS DE AQUINO, 2003 (*Suma de Teologia*: I<sup>o</sup> II<sup>ae</sup>, q. 38, art. 2, sol.): 458-459.

<sup>63</sup> TOMÁS DE AQUINO, 2003 (*Suma de Teologia*: I<sup>o</sup> II<sup>ae</sup>, q. 35, art. 2, sol.): 427.

mesmo, intensifica-se e é mais aflitivo, mas, quando se exterioriza, dispersa-se e a dor interior diminui; é por isso que «quando os homens tristes manifestam exteriormente a sua tristeza pelo gemido e o choro, a tristeza diminui»; (2.º) por uma razão de simetria natural, em que a algo nocivo se contrapõe algo agradável ou conveniente ao homem, «o choro e os gemidos são algo agradável a quem está triste ou dorido» e, por isso, são para ele um deleite, porque «todo o prazer mitiga de certo modo a tristeza ou a dor»<sup>64</sup>.

Para entender como opera, Tomás explica que, como estas lágrimas são causadas pela tristeza, esta, por sua vez, é aliviada pelo seu efeito<sup>65</sup>.

Tenhamos presente que esta é uma discussão circunstancial sobre a tristeza e, por isso, não devemos concluir que para Tomás a única razão de ser das lágrimas ou do choro é a mitigação da tristeza ou da dor. Podem ser muitas outras as causas ou o fim do choro. Esta passagem é significativa por uma outra razão: ela testemunha a discussão medieval<sup>66</sup> do choro no âmbito das teorias das paixões da alma (neste caso da tristeza) e do choro e das lágrimas como um mecanismo natural de refreamento da intensidade dessa paixão e é nesse sentido que podem ser um alívio de uma afeição interior ou mesmo um prazer, na medida em que reduzem o que é desagradável ou nocivo. Este enquadramento para o choro e as lágrimas, na teoria das paixões e em explicação fisiológica, é preparado longamente, desde a antiguidade helénica e a patrística grega.

Encontramos em Tomás de Aquino outros exemplos da consideração das lágrimas no âmbito das paixões da alma e para explicar sentimentos opostos, como quando discute na mesma obra «se a alegria é efeito da devoção»<sup>67</sup>. O terceiro argumento negativo cita o *De homine* de Gregório de Nissa, uma obra de 379<sup>68</sup>, onde se lê: «tal como o riso vem do gozo, assim as lágrimas e os gemidos são sinais (*signa*) de tristeza», de onde haveria de concluir que, por alguns prorromperem em lágrimas por devoção, a alegria e o gozo não são efeitos da devoção, da qual viriam então a tristeza e as lágrimas. Como Tomás defende que de facto a alegria é um efeito da devoção, precisa de explicar a autoridade de Gregório, onde as lágrimas e a alegria aparecem como opostos. E a explicação recorre a uma outra vivência de lágrimas, que não provêm apenas da tristeza, mas podem provir também da ternura (*affectus teneritudine*). É o caso do homem que recupera os filhos ou os amigos queridos que

<sup>64</sup> Cf. excerto transcrito.

<sup>65</sup> Cf. Excerto transcrito, *ad primum*.

<sup>66</sup> Para o choro e as lágrimas na Idade Média, em particular na arte e na literatura, ver GERTSMAN, *ed.*, 2012 (com extensa bibliografia final de fontes e estudos).

<sup>67</sup> TOMÁS DE AQUINO, 2005 (*Suma de Teologia*: IIª IIªe, q. 82, art. 4): 301-302.

<sup>68</sup> *De opificio hominis*, in *Patrologia Grega*, vol. 46, col. 880C; sobre as lágrimas e o riso, cap. XII. A obra foi traduzida duas vezes para latim, logo no século VI por Dionísio Exíguo, cf. *PL*, vol. 67, *De creatione hominis liber*, coll. 347-408, cf. coll. 361-364; e por João Escoto Eriúgena no século IX, cf. CAPPUYNS, 1965: 221-225. A primeira é a mais difundida das duas traduções.

julgava perdidos e lacrimeja por afeto de piedade (*sicut solent homines lacrimari ex pietatis affectu*). É deste modo que as lágrimas provêm da devoção, havendo nela uma evidente alegria, que também causa lágrimas.

A ocorrência das lágrimas é explicada por um mecanismo fisiológico, compreendido pelo menos desde Galeno e acolhido também por textos patrísticos, como o *De natura hominis* de Nemésio de Emesa escrito cerca de 400 e traduzido para latim no século XII por Burgundio de Pisa e de facto atribuído também a Gregório de Nissa. Nessa obra, a discussão sobre a parte da alma que não obedece à razão inclui a discussão da função nutritiva, explicada por quatro potências: atração, retenção, alteração, evacuação. A função nutritiva atrai a cada parte do corpo o que lhe é semelhante, retendo-o e alterando-o para assim crescer. O que é supérfluo é evacuado pelo ventre, pela urina, pelo vômito, pela expiração, pelos poros ocultos. E acrescenta outras formas de evacuação do supérfluo: a cera que é a impureza dos ouvidos, e diz laconicamente: «per oculos autem lacrimae et lippitudo (pelos olhos também as lágrimas e a remela)»<sup>69</sup>. Em nenhum dos casos se trata de fluidos humorais, mas do supérfluo da digestão que as glândulas ou o corpo evacua. Este sumário oferecido por Nemésio retoma a teoria de Galeno, em particular no *Acerca das faculdades naturais*<sup>70</sup>.

### 3. MODERNOS

Os filósofos e teólogos recorrem a teorias médicas e fisiológicas como esta para explicar a natureza das lágrimas, mas o seu interesse centra-se sobretudo na compreensão de emoções ou de comportamentos que lhe são concomitantes, ficando sempre mais ou menos indecído se são uma causa ou uma consequência de emoções como a tristeza e a alegria. Para os aristotélicos a finalidade das lágrimas, a sua razão de existir, é uma parte importante da explicação, como vimos em Tomás, para quem as lágrimas constituem um alívio do que as causa: a dor, a tristeza, mas também crescem as emoções positivas como a alegria ou a devoção.

As lágrimas constituem uma secreção fisiológica que resulta de emoções, ou as causa.

Descartes (1596-1650) considera brevemente as lágrimas no tratado *As paixões da alma*, a sua última obra (publicada em 1649), onde confessa que nesse tratado assume preferentemente a posição de médico: «mon dessein n'a pas esté d'expliquer les Passions en Orateur, ny mesme en Philosophe moral, mais seulement en Physicien»<sup>71</sup>.

<sup>69</sup> NÊMÉSIO D'ÉMÊSE, 1975: 105; NEMESIUS, 2008: 146.

<sup>70</sup> Cf. notas da trad. de Philip van der Eijk e R.W. Sharples (NEMESIUS, 2008), que, contudo, para a referência às lágrimas não apresenta qualquer nota.

<sup>71</sup> DESCARTES, 1909: 326. O *Avertissement* e as cartas que servem de prefácio à obra não foram traduzidas na tradução aqui utilizada: DESCARTES, 1978. Sobre o sentido de *physicien*, poderia pensar-se que Descartes tem em mente «aquele que comenta as obras de filosofia natural de Aristóteles», sobretudo a *Física*, mas o sentido de *physicien* como *médecin*

As emoções<sup>72</sup> têm uma explicação médico-fisiológica, sendo compreendidas pelos mecanismos orgânicos que as causam e pelas suas manifestações e desenvolvimento. Também as lágrimas, manifestação orgânica concomitante a certas emoções, têm uma explicação fisiológica: formam-se pela condensação dos vapores canalizados pelos nervos óticos e pelas artérias que convergem nos olhos e se convertem em água à superfície<sup>73</sup>. Descartes nota apenas duas causas, ambas totalmente fisiológicas, da conversão dos vapores em água nos olhos: a primeira é a alteração da forma dos poros por onde passam os vapores, que ao retardá-los os transforma em água, como quando algum argueiro toca no olho provoca dor e altera a disposição dos poros e em vez de os vapores fluírem são retardados e assim se transformam em água<sup>74</sup>:

*Et je ne puis remarquer que deux causes, qui font que les vapeurs qui sortent des yeux se changent en larmes. La premiere est quand la figure des pores par où elles passent est changée, par quelque accident que ce puisse estre : car cela retardant le mouvement de ces vapeurs, & changeant leur ordre, peut faire qu'elles se convertissent en eau<sup>75</sup>.*

A segunda causa é a tristeza, seguida de amor, ou de alegria:

*L'autre cause est la Tristesse, suivie d'Amour, ou de joye, ou generalement de quelque cause qui fait que le cœur pousse beaucoup de sang par les arteres. La Tristesse y est requise, à cause que, refroidissant tout le sang, elle étrecit les pores des yeux<sup>76</sup>.*

Para Descartes a tristeza resfria o sangue e isso contrai os poros dos olhos e, à medida que os contrai, se os vapores aumentam por qualquer outra causa, como quando o sangue é enviado do coração em grande fluxo na paixão de tristeza, amor ou alegria, formam-se lágrimas<sup>77</sup>. Também os gemidos, que por vezes acompanham

---

(médico) é abundantemente atestado em francês antigo e é assim mesmo que também Paul Ricoeur entende o ponto de vista de Descartes nesta passagem: «Descartes commence en physicien, mais à mesure qu'il dénombre les passions, il glisse progressivement d'une explication par l'automate à une appréciation morale où il apparaît que nous nous donnons nos passions autant que nous les subissons»; RICOEUR, 1949: 262. Esse mesmo sentido é também atestado no português antigo, de que é testemunho contemporâneo a deliciosa novela de Jorge de Sena, *O físico prodigioso*, de 1966, inspirada em dois capítulos do *Orto do Esposo* (III.1 e IV.11), obra em português antigo dos séculos XIV-XV.

<sup>72</sup> Cf. NEUBERG, 1990: 479-508.

<sup>73</sup> DESCARTES, 1909 (*Les passions de l'âme*: art. 128): 422-423.

<sup>74</sup> O argumento de Descartes é predominantemente fisiológico e «mecânico».

<sup>75</sup> DESCARTES, 1909 (*Les passions de l'âme*: art. 130): 424.

<sup>76</sup> DESCARTES, 1909 (*Les passions de l'âme*: art. 131): 425.

<sup>77</sup> DESCARTES, 1909 (*Les passions de l'âme*: art. 131): 425.

as lágrimas, têm uma explicação mecânica<sup>78</sup> e mesmo a explicação da razão pela qual choram com mais facilidade os velhos e as crianças<sup>79</sup> se prende mais com o funcionamento dos órgãos que com a intensidade das paixões como a alegria ou a tristeza, que «enviam muito sangue ao coração e deste muitos vapores aos olhos» que provocam as lágrimas. Note-se de passagem que Descartes não inclui as mulheres entre os que choram com mais facilidade, apenas os velhos e crianças.

É o mesmo mecanismo cardiocêntrico e de circulação de humidade nos canais oculares que explica a maior propensão da piedade a suscitar intensa circulação sanguínea, ocorrendo a conseqüente evacuação de vapores, que a fria tristeza retarda transformando em lágrimas:

*Au reste, on pleure fort aysement en cette Passion [pitié], à cause que l'Amour, envoyant beaucoup de sang vers le cœur, fait qu'il sort beaucoup de vapeurs par les yeux; & que la froideur de la Tristesse, retardant l'agitation de ces vapeurs, fait qu'elles se changent en larmes<sup>80</sup>.*

Uma certa disposição das qualidades naturais (quente frio, húmido seco) e o sistema circulatório e de vasos oftálmicos são indispensáveis para que as emoções (neste caso a piedade e a tristeza) possam causar efeitos orgânicos (neste caso as lágrimas) que apaziguam ou tornam prazenteira a própria emoção que os suscita.

Afirmando que escreve «como se tratasse dum assunto nunca abordado antes de mim»<sup>81</sup>, Descartes afasta-se das doutrinas dos antigos sobre as paixões talvez menos do que pensa e, no que respeita às suas causas ou manifestações corporais, procura explicações puramente fisiológicas e mecanicistas, mesmo se não consegue evitar totalmente a circularidade explicativa de o funcionamento orgânico causar as paixões, que causam um dado funcionamento orgânico que as causa ou as manifesta. As paixões são causadas pela circulação dos espíritos vitais, sendo o riso e as lágrimas efeitos consecutivos da alegria e da tristeza (duas das seis paixões fundamentais)<sup>82</sup> e a sua fisiologia deixa também antever o quanto a razão pode efetivamente controlar as afeções da alma, que é a doutrina geral que Descartes visa em primeiro lugar. As paixões têm como principal efeito «incitarem e disporem a sua alma a querer as coisas, preparando para isso o seu corpo»<sup>83</sup>, por isso é indispensável a sabedoria, que

<sup>78</sup> «Et alors les poulmons sont aussi quelquefois enflés tout à coup par l'abondance du sang qui entre dedans, & qui en chasse l'air qu'ils contenoient, lequel sortant par le sifflet engendre les gemissemens & les cris, qui ont coutume d'accompagner les larmes»; DESCARTES, 1909 (*Les passions de l'âme*: art. 131): 425-426.

<sup>79</sup> DESCARTES, 1909 (*Les passions de l'âme*: art. 133): 426-427.

<sup>80</sup> DESCARTES, 1909 (*Les passions de l'âme*: art. 189): 471.

<sup>81</sup> DESCARTES, 1909 (*Les passions de l'âme*: art. 1): 328 (trad. DESCARTES, 1978: 65).

<sup>82</sup> São elas: estupor, amor e ódio, apetição, alegria e tristeza.

<sup>83</sup> DESCARTES, 1909 (*Les passions de l'âme*: art. 40): 359 (trad. DESCARTES, 1978: 88).

ensina a utilizá-las com habilidade e a mesmo dos males retirar uma certa alegria<sup>84</sup>. Com uma explicação predominantemente médico-fisiológica, Descartes representa uma alteração sensível na compreensão das emoções, onde momentaneamente as lágrimas também fazem a sua aparição.

Aquele que parece ser o primeiro tratado integralmente dedicado às lágrimas é publicado poucos anos após o tratado sobre *As paixões da alma* de Descartes. O francês Pierre Petit (Petrus Petitus, 1617-1687) publica o *De lacrymis libri tres* em 1661<sup>85</sup>, uma obra onde repassa a importância das lágrimas na tradição literária grega e latina, nas *Escrituras*, na patrística e na filosofia natural de inspiração aristotélica. Embora a intenção seja claramente naturalística, esta breve obra propõe-se fazer uma leitura das lágrimas como experiência total, combinando os diferentes campos literários e disciplinares onde, até aí, eram discutidas. No mesmo ano o dinamarquês Niels Stensen (Nicolaus Stenonius, 1638-1686) defende na Universidade de Leiden a sua tese sobre a anatomia das glândulas da face onde não discute as lágrimas<sup>86</sup>, mas em dezembro do mesmo ano publica o breve tratado *De glandulis oculorum, novisque earundem vasis observationes anatomicae, quibus veri lacrymarum fontes deteguntur*, que reeditará na sua obra sobre anatomia do ano seguinte<sup>87</sup>. Neste caso a observação baseia-se na dissecação animal, concluindo que: «Existimo itaque lacrymas nihil esse nisi humorem qui oculo irrigando destinatus est»<sup>88</sup>, assim transferindo a explicação das lágrimas do domínio literário da psicologia das emoções para o domínio predominantemente fisiológico e anatómico (que, como vimos, não estava totalmente ausente da literatura médica antiga, assim como aparece fugazmente em tratadistas médicos medievais)<sup>89</sup>. A irrigação do olho é-lhe indispensável para o seu bom funcionamento e essa é a principal razão de ser da secreção lacrimal, que em casos de maior abundância secretiva produz lágrimas. A lágrima não é senão um excesso de produção glandular. E as causas do excesso podem ser múltiplas, desde as naturais às emocionais.

A naturalização da explicação das lágrimas não impede que continuem a ser discutidas como elemento comportamental definidor do humano, ou pelo menos de certos aspetos caracterizadores do humano. No curso de Antropologia que ensinou durante 25 anos em Königsberg antes de o passar a escrito<sup>90</sup>, Immanuel Kant (1724-1804) defende que o riso e o choro estão entre os mecanismos da natureza

<sup>84</sup> DESCARTES, 1909 (*Les passions de l'âme*: art. 212 e último): 488.

<sup>85</sup> Sobre as obras de Petit e as de Stenonius referidas a seguir, cf. KING, 2012: 1-24, 6-7.

<sup>86</sup> STENONIUS, 1661.

<sup>87</sup> STENSEN, 1662: 79-114.

<sup>88</sup> STENSEN, 1662: 92.

<sup>89</sup> Como exemplo vejam-se as ocorrências esporádicas em Petrus Hispanus nos textos reunidos sob o título *De oculo* e publicados por BERGER, 1899.

<sup>90</sup> KANT, 1991 [1935], 2008 [1964], 1974, 2006.

para promover ou restabelecer o bem-estar e a saúde<sup>91</sup>. Duas passagens ilustram as distinções estabelecidas por Kant e como as lágrimas, sempre associadas ao choro, têm uma explicação meramente funcional e ainda teleológica. Existem na natureza com uma função natural mecânica (isto é, sem qualquer intervenção motivada e voluntária), não apenas como expressão de emoção, são um sistema homeostático (o termo não é de Kant) para restabelecer um equilíbrio orgânico que tenha sido perturbado. O § 79 é justamente intitulado «Das emoções com que a natureza fomenta mecanicamente a saúde»:

*Há algumas afecções pelas quais a natureza fomenta a saúde de um modo mecânico, nas quais se incluem, em particular, o riso e o choro. [...] Chorar, ou o aspirar que ocorre com os soluços (convulsivos), quando é combinado com uma explosão de lágrimas, é também, como um remédio calmante, uma provisão de natureza para a saúde; e uma viúva que, como se diz, se recusa a permitir-se ser consolada — ou seja, que não quer que o fluxo de lágrimas seja interrompido — está cuidando de sua saúde sem o saber ou querer realmente. A ira, que pode surgir nesta situação, interromperia logo a torrente de lágrimas, mas em seu prejuízo; apesar disso não só a tristeza, mas também a ira pode levar as mulheres e as crianças às lágrimas<sup>92</sup>.*

No seu simples desenrolar natural, os efeitos físicos (chorar, lágrimas) das emoções fazem a higiene do corpo, restabelecendo naturalmente os seus equilíbrios. Os efeitos físicos das emoções providenciam bem-estar do corpo e também do espírito: são «um remédio calmante», que o corpo segrega para a sua própria saúde.

Mas o que faz uma viúva nesta explicação? Porque é que Kant prefere uma viúva a um viúvo? Os viúvos não podem também recusar-se a ser consolados? Para Kant, o choro e as lágrimas parecem ser coisa de mulheres e de crianças, como logo a seguir também deixa claro, ao apontá-los como possível efeito da ira e da tristeza, como se os homens tristes ou irados não vertessem também a sua lágrima.

O fluxo que Kant quer sublinhar é mecânico, portanto, involuntário. Essa é a razão pela qual a mulher e a criança são melhores exemplos. A viúva não quer ser consolada e por isso o fluxo de lágrimas não é interrompido. Sem ela o saber, sem ela o querer, o seu corpo consegue manter a sua saúde. Para Kant, portanto, as crianças e as mulheres são quem mais precisa que a natureza os auxilie desta forma mecânica. Para Kant estes recursos da natureza estão desigualmente distribuídos entre os gêneros:

---

<sup>91</sup> TUPPINI, 2012: 147-175.

<sup>92</sup> KANT, 1991 [1935]: 198-200; 2008 [1964]: 203-204; 1974: 129-130; 2006: 161-162.

*rir e chorar serenam; pois eles são um libertar-se da força vital mediante efusões (é sabido que podemos rir até ao choro, se se ri até à exaustão). O riso é masculino; o choro, por outro lado, é feminino (nos homens é efeminado). E unicamente o esforço de choro, e isto apenas por magnânima mas impotente participação no padecer alheio, pode perdoar-se ao homem, em cujos olhos brilharão lágrimas, sem deixá-las cair em gotas e ainda menos acompanhá-las com soluços e fazer uma música repugnante*<sup>93</sup>.

A Kant parece imperdoável que um homem se permita mais que um leve humedecer dos olhos por compaixão do padecimento alheio, nunca que as lágrimas corram e ainda menos que rebente nessa «música repugnante» dos soluços. Isso apenas é desculpável como astúcia mecânica da natureza para viúvas inconsoláveis.

Kant retoma à sua maneira a antiga distribuição sexualizada das lágrimas, aflorada em Aristóteles, acentuando que não é próprio da natureza dos varões chorar. Esta construção social da repugnância pelos soluços e pelas lágrimas na face de um homem estabelece uma diferença com a naturalidade do choro e das lágrimas na mulher e na criança enquanto invenções da natureza para lhes restabelecer a saúde interior, se não mesmo a subsistência física<sup>94</sup>.

Reencontramos como em Kant as lágrimas, entendidas como mero efeito mecânico da natureza (seguindo aí Descartes e os médicos modernos), instituem uma diferenciação social e comportamental entre homem e mulher. As lágrimas encontrarão novas expressões em filósofos como Søren Kierkegaard<sup>95</sup> e Emil Cioran<sup>96</sup>, ou outros intérpretes nas novas ciências do comportamento da segunda metade do século XIX, de que são exemplo a etologia de Charles Darwin<sup>97</sup> ou a psicologia de William James<sup>98</sup>. Objeto de estudo em ciências naturais, as lágrimas ganharam em

<sup>93</sup> KANT, 1991 [1935]: 190; 2008 [1964]: 199; 1974: 123; 2006: 154. Sobre choro e riso cf. atrás, pp. 10-11.

<sup>94</sup> Para uma discussão da posição de Kant sobre as mulheres e as lágrimas, sendo estas sobretudo entendidas como expressão de impotência perante qualquer problema ou dificuldade práticas que não consigam enfrentar, e que, por isso, se encontram com a liberdade reduzida, que o choro e as lágrimas assinalam como que apelando a uma ajuda exterior, como também acontece por instinto e natureza com o choro do recém-nascido e as lágrimas das crianças, ver TUPPINI, 2012.

<sup>95</sup> LINNET, 2003: 406-426.

<sup>96</sup> CIORAN, 1986, uma obra de juventude (de 1937, reelaborada para esta tradução), aforística e inspirada em *Para lá de bem e mal*, de Nietzsche, e na leitura de vidas de santos, também mulheres e místicas, em busca da compreensão da origem das lágrimas.

<sup>97</sup> DARWIN, 1872: cap. 6, cuja última secção é sobre a «Cause of the secretion of tears», que termina: «Although in accordance with this view we must look at weeping as an incidental result, as purposeless as the secretion of tears from a blow outside the eye, or as a sneeze from the retina being affected by a bright light, yet this does not present any difficulty in our understanding how the secretion of tears serves as a relief to suffering. And by as much as the weeping is more violent or hysterical, by so much will the relief be greater — on the same principle that the writhing of the whole body, the grinding of the teeth, and the uttering of piercing shrieks, all give relief under an agony of pain»; cf. também cap. 8, secção «The secretion of tears during loud laughter».

<sup>98</sup> JAMES, 1890: cap. 25, «The Emotions».

complexidade desmultiplicando-se as explicações neurofisiológicas<sup>99</sup>: alívio da dor, higiene do órgão, reflexo incondicionado, manifestação excessiva de alguma emoção, desregulação neuropsicológica, somatização de hábitos socioculturais, e o que ainda mais se possa descobrir ou estudar por testes e nova instrumentação, em laboratório ou na história das culturas<sup>100</sup>. E para os filósofos também ainda não está tudo dito, falta às lágrimas serem exploradas como metáfora ou, pelo menos, prolegómeno de uma erótica das ambiguidades da vida e da violência no jogo da arte<sup>101</sup>.

## SEM CONCLUSÃO

Este breve percurso exploratório exclui a ambição de propor conclusões definitivas, seja para cada autor, seja para a história geral das lágrimas dos filósofos, sejam elas purgativas, suaves ou amargas. Também não permite classificações trans-históricas que unificariam em excesso a grande independência com que os diversos autores se ocupam de um tema tão periférico nas questões que os filósofos gostam de discutir (e ninguém parece arriscar uma reflexão sobre o ser, ou a verdade, ou o bem, ou a beleza das lágrimas). As lágrimas são a manifestação líquida de um interior vaporoso muito ou pouco reprimido, jubiloso ou envergonhado, por vezes especulativo no desejo de futuro eterno. Essas gotas, quando não conseguem ser reprimidas, exprimem os estereótipos sociais e culturais de conveniência ou inconveniência para cada gênero, idade ou estado social. Quanto ao que importa, os filósofos, talvez assustados pela sua inapreensibilidade, tendem a deixar às lágrimas um lugar subordinado e secundário, em geral como parte das teorias das paixões da alma, ou emoções, que exprimem a relação íntima ou a irredutível contradição entre exterior e interior, brutalidade e ternura, dor e prazer, decepção e júbilo.

## BIBLIOGRAFIA

- ADNÈS, Pierre (1932-1995). *Larmes*. In *Dictionnaire de spiritualité*. Paris: Beauchesne, vol. IX, coll. 287-303, pp. 289-290.
- AGOSTINHO DE HIPONA (2001). *Confissões*. Trad. de Arnaldo do Espírito Santo, João Beato e Maria Cristina Castro-Maia de Sousa Pimentel. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, III, xii.21.
- ALEXIOU, Margaret; CAIRNS, Douglas, eds. (2017). *Greek Laughter and Tears: Antiquity and After*. Edimburgo: Edinburgh University Press. (Edinburgh Leventis Studies; 8).
- ARISTÓTELES (2006). *Retórica*. Trad. de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ARNOULD, D. (1986). *Τῆκεiv dans la peinture des larmes et du deuil chez Homère et les tragiques*. «Revue de philologie, de littérature et d'histoire anciennes». 60:2, 267-274.
- BAILLY, Anatole (2000). *Le grand dictionnaire Grec-Français*. Éd. revue. Paris: Hachette, pp. 427-428.

<sup>99</sup> VINGERHOETS, BYLSMA, ROTTENBERG, 2009: 439-475.

<sup>100</sup> VINGERHOETS, 2013, oferece uma interessantíssima síntese dos conhecimentos atuais sobre choro e lágrimas, ilustrados também pela sua presença na história da ciência, na cultura e na literatura.

<sup>101</sup> BATAILLE, 1984.

- BATAILLE, Georges (1984). *As lágrimas de Eros*. Trad. de Aníbal Fernandes. Lisboa: Edições & Etc.
- BAUMGARTEN, Roland (2009). *Dangerous Tears? Platonic Provocations and Aristotelic Answers*. In FÖGEN, Thorsten, ed. *Tears in the Graeco-Roman World*. Berlin: De Gruyter, pp. 85-104.
- BAYNE, Sheila P. (1981). *Tears and Weeping. An Aspect of Emotional Climate Reflected in Seventeenth-Century French Literature*. Paris: Tübingen.
- BERGER, Albrecht Maria (1899). *Die Ophthalmologie (liber de oculo) des Petrus Hispanus (Petrus von Lissabon, später Papst Johannes XXI.) nach Münchener, Florentiner, Pariser, Römer lateinischen Codices zum ersten Male herausgegeben, in's Deutsche übersetzt und erläutert*. Munique: Verlag von J. F. Lehmann.
- BROOMHALL, Susan (2019). *Catherine's Tears: Diplomatic Corporeality, Affective Performance, and Gender at the Sixteenth-Century French Court*. In SCOTT, Anne M.; BARBEZAT, Michael David, eds. *Fluid Bodies and Bodily Fluids in Premodern Europe: Bodies, Blood, and Tears in Literature, Theology, and Art*. Amesterdão: Arc Humanities Press, pp. 55-72.
- CAPPUYNS, M. (1965). *Le «De imagine» de Grégoire de Nysse traduit par Jean Scot Érigène*. «Recherches de théologie ancienne et médiévale». 32, 205-262.
- CAPUTO, John D. (1997). *The Prayers and Tears of Jacques Derrida. Religion without Religion*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
- CAVELL, Stanley (1981). *Pursuits of Happiness: the Hollywood Comedy of Remarriage*. Cambridge: Harvard University Press.
- CAVELL, Stanley (1996). *Contesting Tears: the Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*. Chicago: University of Chicago Press.
- CIORAN, Emil (1986). *Des larmes et des saints*. Trad. et préface de Sanda Stolojan. Paris: l'Herne.
- DARWIN, Charles (1872). *The Expression of the Emotions in Man and Animals*. Londres: John Murray.
- DERRIDA, Jacques (1990). *Mémoires d'aveugle: l'autobiographie et autres ruines*. Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux.
- DERRIDA, Jacques (1993). *Memoirs of the Blind: the Self-Portrait and Other Ruins*. Transl. Pascale-Anne Brault and Michael Naas. Chicago: University of Chicago Press.
- DESCARTES, René (1909). *Œuvres complètes*. Ed. Charles Adam et Paul Tannery. Paris: Léopold Cerf, Imprimeur-Éditeur, vol. XI.
- DESCARTES, René (1978). *Discurso do método. As paixões da alma*. Trad., pref. e notas de Newton de Macedo. Lisboa: Ed. Sá da Costa.
- DIXON, Thomas (2015a). *The Power of Political Tears. Are Politicians Who Cry Openly Ever Being Sincere*. «The Prospect». (22 Oct. 2015). Disponível em <<https://www.prospectmagazine.co.uk/arts-and-books/the-art-of-political-weeping>>.
- DIXON, Thomas (2015b). *Weeping Britannia: Portrait of a Nation in Tears*. Oxford: Oxford University Press.
- ELKINS, James (2004). *Pictures and Tears. A History of People Who Have Cried in Front of Paintings*. Nova Iorque; Londres: Routledge.
- FÖGEN, Thorsten, ed. (2009a). *Tears in the Graeco-Roman World*. Berlin: De Gruyter.
- FÖGEN, Thorsten (2009b). *Tears and Crying in Graeco-Roman Antiquity: An Introduction*. In FÖGEN, Thorsten, ed. *Tears in the Graeco-Roman World*. Berlin: De Gruyter, pp. 1-16.
- FÖLLINGER, Sabine (2009). *Tears and Crying in Archaic Greek Poetry (especially Homer)*. In FÖGEN, Thorsten, ed. *Tears in the Graeco-Roman World*. Berlin: De Gruyter, pp. 17-36.
- GAVRYLENKO, Valeria (2012). *The «Body without Skin» in the Homeric Poems*. In HORSTMANSHOFF, Manfred; KING, Helen; ZITTEL, Claus, eds. *Blood, Sweat, and Tears: the Changing Concepts of Physiology from Antiquity into Early Modern Europe*. Leiden: E. J. Brill, pp. 481-502.
- GERTSMAN, Elina, ed. (2012). *Crying in the Middle Ages: Tears of History*. Nova Iorque: Routledge. (Routledge Studies in Medieval Religion and Culture; 10).

- GRIFFITHS, Paul J. (2011). *Tears and Weeping. An Augustinian View*. «Faith and Philosophy». 28:1, 19-28.
- HOMERO (2003) *Odisseia*. Trad. de Frederico Lourenço. Lisboa: Ed. Cotovia.
- HOMERO (2005) *Iliada*. Trad. de Frederico Lourenço. Lisboa: Ed. Cotovia.
- HUDSON, Hugh (2019). *Elusive Tears: Lamentation and Impassivity in Fifteenth-Century Passion Iconography*. In SCOTT, Anne M.; BARBEZAT, Michael David, eds. *Fluid Bodies and Bodily Fluids in Premodern Europe: Bodies, Blood, and Tears in Literature, Theology, and Art*. Amesterdão: Arc Humanities Press, pp. 31-53.
- JAMES, William (1890). *The Principles of Psychology*. Nova Iorque: Henri Hoult.
- KANT, Immanuel (1974). *Anthropology from a Pragmatic Point of View*. Transl. Mary J. Gregor. Haia: Martinus Nijhoff.
- KANT, Immanuel (1991[1935]). *Antropología en sentido pragmático*. Trad. de José Gaos. Madrid: Alianza Ed.
- KANT, Immanuel (2006). *Anthropology from a Pragmatic Point of View*. Transl. Robert B. Loudon and Manfred Kuehn. Cambridge: Cambridge University Press.
- KANT, Immanuel (2008 [1964]). *Anthropologie d'un point de vue pragmatique*. Précédé de Michel Foucault, *Introduction à l'Anthropologie*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin.
- KAPLAN, Fred (1987). *Sacred Tears: Sentimentality in Victorian Literature*. Princeton: Princeton University Press.
- KING, Helen (2012). *Introduction*. In HORSTMANSHOFF, Manfred; KING, Helen; ZITTEL, Claus, eds. *Blood, Sweat and Tears: the Changing Concepts of Physiology from Antiquity into Early Modern Europe*. Leiden: E. J. Brill, pp. 1-24.
- KIRK, Geoffrey S.; RAVEN, John Earle; SCHOFIELD, Malcolm (2013). *Os filósofos pré-socráticos*. Trad. de Carlos Alberto Louro Fonseca. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- LANGE, Marjory E. (1996). *Telling Tears in the English Renaissance*. Leiden: E. J. Brill.
- LINNET, Ragni (2003). *Golden Tears: Johan Thomas Lundbye and Søren Kierkegaard*. In STEWART, Jon, ed. *Kierkegaard and his Contemporaries: the Culture of Golden Age Denmark*. Berlin; Nova Iorque: De Gruyter, pp. 406-426.
- MACKENZIE, Mary Margaret (1978). *The Tears of Chryses: Retaliation in the Iliad*. «Philosophy and Literature». 2:1, 3-22.
- MONSACRÉ, Hélène (2018). *The Tears of Achilles*. Transl. Nicholas J. Snead, introd. Richard P. Martin. Washington, DC: Center for Hellenic Studies. (Hellenic Studies Series; 75). Disponível em <<https://chs.harvard.edu/CHS/article/display/6797>>.
- NAGY, Piroška (1994). *Les larmes du Christ dans l'exégèse médiévale*. «Médiévales». 27, 37-49. Disponível em <[https://www.persee.fr/doc/medi\\_0751-2708\\_1994\\_num\\_13\\_27\\_1309](https://www.persee.fr/doc/medi_0751-2708_1994_num_13_27_1309)>.
- NAGY, Piroška (2000). *Le don des larmes au Moyen Âge*. Paris: Albin Michel.
- NEMESIUS (2008). *On the Nature of Man*. Transl. Philip van der Eijk and R. W. Sharples. Liverpool: Liverpool University Press. (Translated Texts for Historians).
- NÉMÉSIUS D'ÉMÉSE (1975). *De natura homini*. Trad. de Burgundio de Pise, édition critique avec une introduction sur l'anthropologie de Némésius, par G. Verbeke et J. R. Moncho. Leiden: E. J. Brill.
- NEUBERG, Marc (1990). *Le Traité des passions de Descartes et les théories modernes de l'émotion*. «Archives de Philosophie». 53:3, 479-508.
- OLTHUIS, James H., ed. (2002). *Religion with/out Religion. The Prayers and Tears of John D. Caputo*. Londres; Nova Iorque: Routledge.
- OPPEL, C. (2004). «*Why, my soul, are you sad?*»: *Augustine's Opinion on Sadness in the City of God and an Interpretation of his Tears in the Confessions*. «Augustinian Studies». 35:2, 210-215.
- PAFFENROTH, Kim (1997). *Tears of Grief and Joy: Confessions Book 9: Chronological Sequence and Structure*. «Augustinian Studies». 28, 141-154.

- POLLMANN, Karla, ed. (2013). *The Oxford Guide to the Historical Reception of Augustine*. Oxford: OUP, vol. 3.
- RICOEUR, Paul (1949). *Philosophie de la volonté. Le volontaire et l'involontaire*. Paris: Aubier.
- SCARCELLA, Anton Maria (1958). *Il pianto nella poesia di Homero*. «Rendiconti dell'Istituto Lombardo, Scienze e lettere». 92, 799-834.
- SENA, Jorge de (1983 [1966]). *O físico prodigioso*. Lisboa: Ed. 70.
- SÉNÈQUE (1970). *Dialogues*. Éd. R. Waltz. Paris: Les belles lettres.
- SMITH, James (2002). *Is Deconstruction an Augustinian Science? Augustine, Derrida, and Caputo on the Commitments of Philosophy*. In OLTHUIS, James H., ed. *Religion with/out Religion. The Prayers and Tears of John D. Caputo*. Londres; Nova Iorque: Routledge, pp. 50-61.
- STENONIUS, NICOLAUS (1661). *Disputatio anatomica de glandulis oris, & nuper observatis inde prodeuntibus vasis prima*. Leiden: Elsevier.
- STENSEN, NIELS (Nicolaus Stenonius) (1662). *De glandulis oculorum, novisque earundem vasis observationes anatomicae, quibus veri lacrymarum fontes deteguntur*. In STENSEN, Niels (Nicolaus Stenonius) (1662). *Observationes anatomicae, quibus varia oris, oculorum, & narium vasa describuntur, novique salivae, lacrymarum et mucii fontes deteguntur, et novum nobilissimi Bilsii De lymphae motu & usu commentum examinatur & reiiicitur*. Leiden: Jacobus Chouët, pp. 79-114.
- SUTER, Ann C. (2009). *Tragic Tears and Gender*. In FÖGEN, Thorsten, ed. *Tears in the Graeco-Roman World*. Berlin; Nova Iorque: De Gruyter, pp. 59-84.
- TOMÁS DE AQUINO (2003). *Suma Teológica*. São Paulo: Ed. Loyola, vol. III.
- TOMÁS DE AQUINO (2005). *Suma Teológica*. São Paulo: Ed. Loyola, vol. VI.
- TUPPINI, Tommaso (2012). *Kant, Blows of Tears*. In GIORDANETTI, Piero; POZZO, Riccardo; SGARBI, Marco, eds. *Kant's Philosophy of the Unconscious*. Berlin; Nova Iorque: De Gruyter, pp. 147-175.
- UREÑA PRIETO, Maria Helena (1994). *Relendo Homero*. «Humanitas». 46: 3-16.
- VIEIRA, António (2001). *As lágrimas de Heráclito. Texto original italiano do Padre António Vieira com tradução portuguesa da época e proposição do padre Girolamo Cattaneo em apêndice*. Fixação dos textos, introd. e notas de Sonia N. Salomão. São Paulo: Editora 34.
- VINCENT-BUFFAULT, Anne (1986). *Histoire des larmes*. Paris: Rivages.
- VINGERHOETS, Ad J. J. M.; BYLSMA, Lauren M.; ROTTENBERG, Jonathan (2009). *Crying: A Biopsychosocial Phenomenon*. In FÖGEN, Thorsten, ed. *Tears in the Graeco-Roman World*. Berlin: De Gruyter, pp. 439-475.
- VINGERHOETS, Ad (2013). *Why Only Humans Weep. Unravelling the Mysteries of Tears*. Oxford: Oxford University Press.
- ŽIŽEK, Slavoj (2001). *The Fright of Real Tears: Krzysztof Kiesłowski Between Theory and Post-Theory*. Londres: British Film Institute.



# AS LÁGRIMAS DE ÍSIS: O PODER DA VIÚVA PARA RESGATAR A VIDA

ROGÉRIO SOUSA\*

**Resumo:** No mito de Heliópolis, a humanidade é sintomaticamente assimilada às lágrimas do deus supremo, introduzindo na condição de ser humano a vulnerabilidade face ao sofrimento. Esta muito humana condição de sofrer e chorar é alheia ao universo das divindades, com a notável exceção protagonizada pelas deusas chorosas, Ísis e Néftis, que velam pelo cadáver de Osíris. Na nossa apresentação, examinamos um corpo documental representativo das cenas de luto, de forma a reconstituir o quadro de representações relacionadas com o papel da mulher nos rituais funerários.

**Palavras-chave:** *carpideiras; rituais funerários do Antigo Egito; Ísis e Néftis.*

**Abstract:** In the Heliopolitan myth, humanity is assimilated to the tears of the supreme god, introducing the vulnerability to suffering as the quintessential feature of human beings. This human condition of suffering and weeping is alien to the universe of deities, with the notable exception of the mourning goddesses, Isis and Nephthys, who watch over the corpse of Osiris. In our paper, we examine a documental corpus showing mourning scenes in order to reconstruct the framework of representations related to the role of women in funeral rituals.

**Keywords:** *professional mourning; funeral rituals of ancient Egypt; Isis and Nephthys.*

Ao longo de mais de três mil anos, os principais centros teológicos do Egito elaboraram um importante caudal de reflexão acerca das origens do mundo. Apesar da diversidade de mitos da criação que chegaram até nós, todos reconhecem que, independentemente da natureza ou identidade do criador, na origem a sua obra era perfeita, plena e pura. Na primeira manhã do mundo, o deus sol ainda menino emergiu do oceano primordial irradiando a sua luz recém-criada, criando o cosmos e todas as coisas em harmonia. Esse estado de equilíbrio, a ordem cósmica, era designado *maat* em egípcio.

Na origem, portanto, tudo era vida, equilíbrio e alegria, não havendo lugar para a morte, nem para a doença, nem sequer para o sofrimento. As tradições diferem entre si na forma como o sofrimento, a doença e a morte irrompem na criação. Em Heliópolis floresceu a mais importante e duradoura tradição cosmogónica. Dedicada ao culto solar, a cidade teve um impacto decisivo em todas as áreas da vida política, intelectual e espiritual do Egito e é precisamente neste contexto que surgem os mitos que melhor problematizam a origem do sofrimento e da morte.

---

\* Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Email: rogerio.sousa@edu.ulisboa.pt.

Começemos pela origem de tudo. Na tradição heliopolitana o criador, o deus Átum, não se limitou a criar o mundo. Na verdade, ele próprio era o mundo incriado e nele estavam contidas todas as potencialidades do mundo por criar. Para que o mundo fosse criado, foi preciso que o deus criador despertasse do seu sono primordial e se quebrasse esse estado de unidade e indiferenciação original<sup>1</sup>. Nos relatos mais antigos este processo é evocado através de imagens oriundas da própria observação da natureza e da vida. No caso, Átum despertou masturbando-se e, desse modo, inaugurou a criação, criando o casal primordial, a deusa Tefnut (o sémen) e o deus Chu (manifesto no jorro que animou o sémen para o exterior). O casal primordial deu então origem à Enéade, o conjunto de todos os deuses e deusas, espoletando a criação do céu e da terra (Nut e Geb), do Nilo (Osíris), da Terra Negra (Ísis e Néftis) e do Deserto (Set)<sup>2</sup>.

As divindades tiveram assim origem no sémen do criador, partilhando da sua plenitude e força. A origem da humanidade tem lugar num outro ciclo narrativo, também ele centrado no corpo de Átum, mas desta feita nos olhos do deus solar, os quais eram conotados com as luminárias celestes, o Sol e a Lua. Libertando-se do deus solar, o seu olho afastou-se e vagueou pelo cosmos. Assim andou até ser capturado por Chu e Tefnut, que o trouxeram de volta. Ao reavê-lo, Átum chorou e as suas lágrimas originaram a humanidade. Jogando com a homofonia das palavras «lágrimas» e «humanidade», o mito posiciona a origem da humanidade numa linha genealógica distinta da das divindades. Ao contrário das divindades que brotaram do divino esperma de Átum, a essência de vida e verdade<sup>3</sup>, a humanidade está, desde a raiz, indelevelmente associada a uma vivência de separação, de abandono e de sofrimento, mas também, é importante sublinhar, de reencontro, cura e redenção. A vivência de sofrimento estava assim colocada sob o signo da ausência e da privação, do mesmo modo que a redenção se entrevia na dinâmica oposta de união e de reencontro.

Se as lágrimas fazem parte da própria natureza da humanidade, o mesmo não se pode dizer a respeito das divindades. E no entanto, também neste contexto, elas acabaram por eclodir. Sem surpresa, vamos encontrar o seu aparecimento no ciclo mitológico de Osíris, relacionado com a sua morte e ressurreição. Na verdade, neste plano divino, tanto a morte como as lágrimas constituem aberrações e ambas se configuram como sinais de uma degeneração da ordem cósmica<sup>4</sup>. Na verdade, apesar da sua pureza, a *maat* era um estado de equilíbrio de uma enorme fragilidade. O seu princípio antagónico, a *isefet* (literalmente «esvaziamento»), decorria do esvaziamento

---

<sup>1</sup> WILKINSON, 2003: 99.

<sup>2</sup> Ver SOUSA, 2012: 144; WILKINSON, 2003: 206.

<sup>3</sup> SOUSA, 2011: 140-150.

<sup>4</sup> ZANDEE, 1969: 205.

da ordem cósmica, daí resultando a sua degeneração e enfraquecimento<sup>5</sup>. Decorrente desta degenerescência é a eclosão da morte, introduzida na criação não como um fenómeno natural, mas como um crime. O vil atentado foi perpetrado por Set, o deus que personificava o deserto, assim como o egoísmo, a vaidade, o orgulho, em suma todas as tendências inferiores do Ego que se opõem à experiência de plenitude. O alvo da cobiça de Set foi Osíris, o deus benigno que se manifestava na água vivificante do Nilo, mas também na bondade, na sabedoria e na magnanimidade que faziam dele o muito amado rei do Egito. Cioso de se apropriar do trono, Set montou um ardil para cativar Osíris e, matando-o, esquartejou o seu cadáver, espalhando os seus bocados por todo o Egito<sup>6</sup>.

Dilacerada pela dor, Ísis percorreu o Egito resgatando os pedaços do corpo amado e, apoiada pela sua irmã Néftis, confeccionou a primeira múmia. As deusas choraram então sobre o cadáver de Osíris. O seu choro dilacerante exprimia a intensidade da sua dor, mas também a força do seu amor. De resto, face ao amor, a morte surgirá sempre como um atentado, um crime hediondo perpetrado contra a ordem cósmica e nunca como um elemento que se integra na ordem natural das coisas. O choro de Ísis é um choro de quem se recusa a se conformar com uma perda que é absurda. Enraizando-se na força do seu amor, essa recusa em aceitar a morte de Osíris vai acabar por operar um inusitado resultado: o choro compulsivo de Ísis e Néftis despertam Osíris e resgatam-no do sono da morte. Ao choro segue-se a alegria, e à ressurreição de Osíris segue-se a sua união amorosa com Ísis, a qual acabará por conceber o deus Hórus.

Esta trama mitológica cuja origem se perde no tempo teria importantes consequências na ritualização envolvida nos cerimoniais do luto e da morte no vale do Nilo. Apesar de se praticarem desde a mais remota antiguidade, só a partir do Império Novo (1550-1069 a. C.) é que estes rituais adquirem visibilidade na arte egípcia. A pintura e o relevo tumulares, até aí quase inteiramente dedicados a temas relacionados com o festim funerário e a celebração autobiográfica do defunto, começam então a ilustrar, ainda que de forma altamente codificada, as várias etapas envolvidas no funeral.

Antes de examinarmos algumas destas cenas, devemos desde já ter em atenção que o morto nunca é representado enquanto tal. A representação do cadáver na arte egípcia permanecerá sempre um tabu, pelo que só muito excepcionalmente a encontramos<sup>7</sup>.

A figuração do luto é introduzida na tradição pictórica egípcia a partir do trabalho de ilustração que, desde a XVIII dinastia (1550-1295 a. C.), se desenvolveu nos manuscritos que acompanham o defunto no Além, composições essas que hoje denominamos *Livro dos Mortos*. Estas ilustrações ou vinhetas pressupõem a

<sup>5</sup> ASSMANN, 2001: 147.

<sup>6</sup> WILKINSON, 2003: 119.

<sup>7</sup> GOYON, 1972.



Fig. 1. Cortejo fúnebre. Vinheta do Capítulo 17 do Livro dos Mortos. Papiro de Ani (XIX dinastia)  
Fonte: Museu Britânico

identificação entre o defunto e o deus Osíris, pelo que o defunto não é representado como tal, mas sim como um deus osirificado, ou seja, um deus ressuscitado.

As cenas que aqui nos interessam são as que ilustram o choro e a comoção emocional que acompanham o cortejo fúnebre ao longo da sua aproximação ao túmulo. Estas cenas repartem-se em três grandes grupos<sup>8</sup>:

Estas imagens representam o cortejo fúnebre no seu trajeto ao longo da necrópole (Fig. 1). À dianteira do trenó puxado por bois segue o sacerdote *sem*, praticando fumigações e libações em louvor do defunto encerrado no ataúde que viaja no interior de um baldaquino profusamente decorado<sup>9</sup>. Assim representado, o defunto já não é um simples cadáver, mas sim uma manifestação do deus Osíris, e é nessa qualidade que o defunto é figurado. A sublinhar esta identificação está a inclusão de estatuetas das deusas Ísis e Néftis na proa e na popa da barca que transporta o ataúde. Atrás do trenó seguem os acompanhantes do cortejo fúnebre, um grupo normalmente constituído por homens dignamente vestidos em traje de gala. A maioria deles avança comedidamente, mas um ou outro não se contém e leva a mão à cabeça, em sinal de pesar. A cena inclui um grupo relativamente vasto de carregadores que segue atrás do cortejo. Eles transportam o relicário contendo os vasos de vísceras e todo o restante enxoval funerário. O cortejo fúnebre constituía, afinal, uma «mudança de casa», que frequentemente envolvia um abundante mobiliário doméstico como o leito, bancos, cadeiras, caixas e cofres com todo o tipo de equipamento, grande parte dele usada em vida. A viúva seguia acorçada no trenó, junto ao defunto, com as vestes em desalinho, os seios descobertos, a cabeça apoiada pelos braços, a chorar tão convulsivamente que o sulco das lágrimas é representado pelo artista, algo verdadeiramente excecional na arte funerária egípcia, que em regra representa o indivíduo tal como este gostaria de viver no Além, ou seja, em paz, satisfeito e realizado. A representação da viúva chorosa irrompe, portanto, como uma imagem que quebra as mais básicas convenções de decoro da arte pictórica.

<sup>8</sup> ASSMANN, 2003: 296; SOUSA, 2012: 169.

<sup>9</sup> TAYLOR, 2010: 85-92.



**Fig. 2**  
Grupo de carpideiras. Vinheta do Capítulo 17 do *Livro dos Mortos*. Papiro de Ani (XIX dinastia)  
Fonte: Museu Britânico



**Fig. 3**  
Grupo de carpideiras. Túmulo de Ramés (TT 55), XVIII dinastia, Cheikh abd el-Gurnah  
Fonte: Museu Britânico

Por vezes, a representação da viúva chorosa é amplificada graças a um grupo de carpideiras (Figs. 2-3). A sua representação tem normalmente lugar já no ponto de destino do cortejo fúnebre, diante do túmulo onde entretanto a múmia do defunto se ergue triunfante. Com um número variável de figurantes, o cortejo de carpideiras inclui imagens profundamente anómalas. Em vez da habitual progressão ordeira, as mulheres estão em desalinho, algumas perdem os sentidos, deixam-se cair e são agarradas pelas companheiras<sup>10</sup>. A comoção vivida pelo grupo expressa-se pelos braços erguidos

<sup>10</sup> TAYLOR, 2010: 96.



Fig. 4  
 Cerimônia de abertura da boca.  
 Vinheta do Capítulo 17 do Livro  
 dos Mortos. Papiro de Ani  
 (XIX dinastia)  
 Fonte: Museu Britânico

confusamente em todas as direções. Algumas mulheres erguem os braços para o céu, outros prosternam-se no chão, com as cabeças cobertas pelas mãos<sup>11</sup>. Mulheres de todas as idades figuram nestes grupos, algumas mais idosas, outras na flor da idade, outras ainda não passam de crianças. No seu conjunto, as mulheres chorosas fazem irromper a desordem introduzida pela dor no harmonioso cosmos nilótico. Trata-se, portanto, de um dos primeiros contextos de representação onde se ensaia a tematização da emoção, um traço que só será plenamente desenvolvido cerca de mil anos depois, já no contexto do Helenismo. De resto, tal reação emocional justificava-se em pleno, já que não há outra forma de reagir perante a morte. A morte, no mito osíriaco, era o resultado de uma aberração, de um ataque abjeto à integridade e dignidade de um deus bom e nunca houve perante a morte qualquer tentativa para encorajar uma resignação passiva, ou para a reconhecer como um elementar dado da ordem natural das coisas<sup>12</sup>. A comoção emocional, o choro convulsivo e os gestos exuberantes das carpideiras denotam a «contaminação» do cosmos nilótico ordeiro, onde reinava a vida, pela odiosa morte.

Esta cerimónia, a mais importante do ritual funerário egípcio, assinala a ressurreição do defunto (Fig. 4)<sup>13</sup>. A múmia era erguida diante do túmulo, no pátio preparado para o efeito. Aí, era realizado o primeiro sacrifício que inaugurava o ritual funerário. Um vitelo era abatido ritualmente, removendo-se a coxa dianteira e o coração que, ainda palpitante, era colocado diante da múmia. Uma grande mesa de oferendas acompanhava esta oferta ritual, enquanto o sacerdote *sem* prosseguia a ativação mágica da múmia, abrindo-lhe os olhos, a boca, o nariz, numa palavra, fazendo-a regressar à vida.

<sup>11</sup> Sobre a iconografia das carpideiras, ver SALES, 2015-2016.

<sup>12</sup> ASSMANN, 2000: 152.

<sup>13</sup> TAYLOR, 2010: 94.

Neste contexto, a viúva é representada aos pés da múmia, ainda lavada em lágrimas. Por vezes, ela enlaça estreitamente a múmia, tal como uma esposa abraça amorosamente o seu marido. A intensidade do gesto reflete a força do seu amor e remete para o milagre realizado pela viúva de Osíris. Tal como a inconformada Ísis, a deusa da magia, resgatou o marido da morte graças à força do seu amor, agora é a vez de a viúva triunfar sobre a morte, trazendo o seu amado de regresso à vida. Esta cena traduz assim a vitória do amor sobre a morte, e neste processo, a viúva desempenha um papel fundamental, aproximando-se desse domínio perigoso situado entre a vida e a morte, e daí ressurgir triunfante, já que operava a devolução da vida ao homem que antes jazia morto.

Atendendo à sua importância simbólica, não é de estranhar que este ritual tenha merecido uma grande atenção, tendo sido utilizado para decorar túmulos, papiros funerários e ataúdes. No entanto, todas estas cenas integram um ciclo de temas que só tardiamente foi integrado na tradição pictórica egípcia. Foi somente a partir da XVIII dinastia que se levantou o tabu que impedia a representação dos rituais funerários. Até aí, a arte pictórica apenas tematizava o banquete funerário e a provisão do túmulo, visualizando o Além como um reflexo da vida terrena<sup>14</sup>.

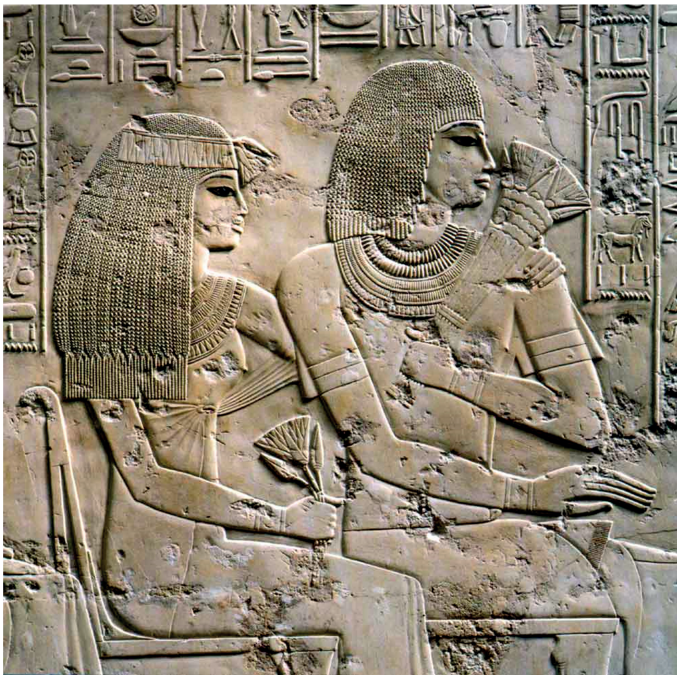


Fig. 5  
Banquete funerário. Túmulo de Ramés (TT 55), XVIII dinastia, Cheikh abd el-Gurnah  
Fonte: Museu Britânico

<sup>14</sup> ASSMANN, 2003: 296.

Estas cenas inovadoras refletiam a paisagem sagrada da necrópole, entendida como um território de fronteira entre os vivos e o mundo dos mortos, que se estendia para lá dos limites do mundo conhecido<sup>15</sup>. É nesse papel de intermediária entre estes dois mundos que o papel da viúva se vai destacar ao longo do complexo programa de cerimoniais fúnebres que se iniciavam com a mumificação e se concluíam com o faustoso banquete fúnebre que assinalava o início do culto funerário e o triunfo da vida sobre a morte (Fig. 5).

Se da análise das fontes resulta clara a importância do significado religioso destas cerimónias, importa também não descurar a magnitude da sua função social, sobretudo para a viúva. Convém aqui lembrar o estatuto social da mulher na sociedade antiga. Muito embora muito mais favorável do que noutros quadrantes, o estatuto social da mulher estava largamente associado ao do marido, sobretudo nas famílias da elite associada ao poder e à administração faraónicas. Enquanto «Senhora da Casa» (*nebet per*, em egípcio), esperava-se que a mulher assegurasse o equilíbrio da vida doméstica e fosse o pilar de segurança e estabilidade para o marido e os filhos. A viuvez introduzia uma viragem profunda no estatuto social da mulher. Tipicamente, juntamente com os órfãos e os doentes, a viúva integrava o núcleo de indivíduos mais frágeis da sociedade egípcia. Para uma mulher da elite, a morte do marido significava uma rutura. Os cerca de 70 dias que eram requeridos para assegurar um processo de embalsamamento eficaz constituíam um período de latência bastante prolongado ao longo do qual a viúva protagonizava um papel crucial. As últimas cerimónias fúnebres, em particular, conferiam à viúva o papel central. A elaborada trama cerimonial encenada nos funerais assentava no protagonismo da viúva. Tudo se decidia pela intensidade do seu comportamento, amplificado pelo coro das carpideiras tanto do ponto de vista mágico, como no plano social. Neste contexto, as suas lágrimas, a intensidade do seu choro, não eram entendidas como uma manifestação de fraqueza ou vulnerabilidade, mas sim como uma força transformadora, capaz de exorcizar a morte e resgatar o defunto, mas também de tocar todos os participantes na cerimónia fúnebre de forma profunda e indelével. A eficácia da sua ação em grande parte determinava a resolução do seu novo estatuto enquanto viúva. Pontificando nestas cerimónias, a viúva tinha então a oportunidade de redefinir a sua influência na família.

Ainda assim, convém não esquecer que estas representações não tinham qualquer carácter biográfico. Em momento algum, estas representações documentam o ritual tal como este se passou. Na verdade, estas cenas eram representadas no túmulo muito antes de estes eventos se sucederem, portanto quando marido e mulher eram vivos, e eram inteiramente estruturadas em função do reportório «oficial» de imagens disponíveis. Através destas imagens, é inegável que a mulher «aprendia»

---

<sup>15</sup> FRANCO, 1993: 157.

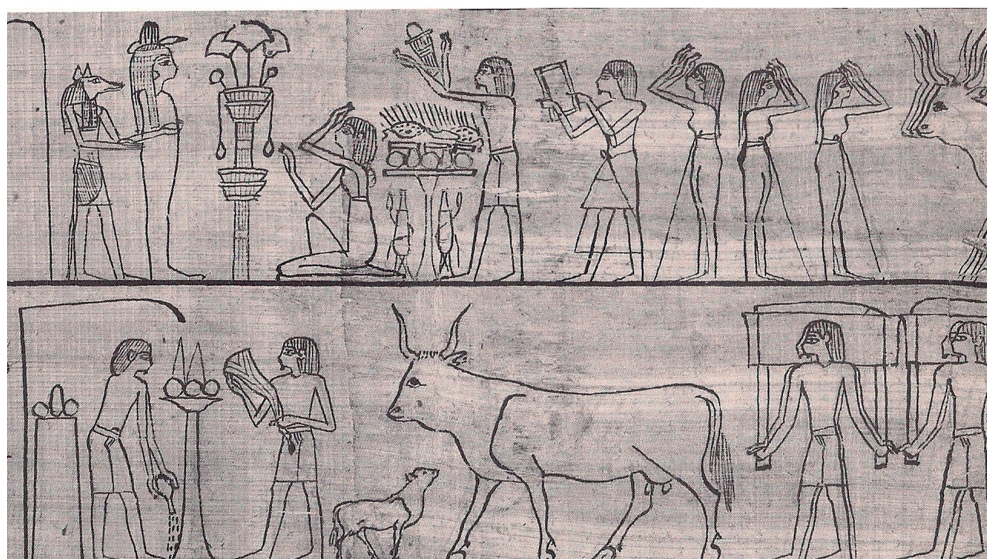


Fig. 6. Cerimónia de abertura da boca. Papiro funerário (XXI dinastia)

Fonte: Museu Britânico

a reconhecer o papel que um dia lhe seria esperado. Convém também sublinhar que, em caso algum, o marido é figurado a chorar a sua mulher morta. Nos raros casos em que o funeral de uma mulher é representado, também ela é representada como um deus Osíris, portanto assumia implicitamente uma identidade masculina (Fig. 6). Por conseguinte, a defunta é chorada por nada mais nada menos do que a sua «viúva»<sup>16</sup>!

Os temas assim representados não se devem, portanto, confundir com o reflexo de um evento real, ainda que estes efetivamente se estruturassem do mesmo modo, mas como uma idealização decorrente das exigências impostas pelo mito. Tais representações, na verdade, reproduziam um modelo divino e atualizavam um antiquíssimo mito.

Em suma, muito embora representem um quadro idealizado e arquetípico, portanto sem qualquer validade biográfica, as cenas aqui evocadas apresentam um quadro de comportamento que orientava o comportamento da viúva, de forma a reforçar o seu estatuto na família e a garantir ao seu marido uma transição bem-sucedida para a vida no Além, vida essa que, um dia, também seria a sua.

<sup>16</sup> SOUSA, 2022. Ver TAYLOR, 2010.

## BIBLIOGRAFIA

- ASSMANN, Jan (2000). *Images et rites de la mort dans l'Égypte Ancienne: l'apport des liturgies funéraires*. Paris: Cybele.
- ASSMANN, Jan (2001). *The Search for God in Ancient Egypt*. Ithaca; Londres: Cornell University Press.
- ASSMANN, Jan (2003). *Mort et au-delà dans l'Égypte ancienne*. Mónaco: Éditions du Rocher.
- FRANCO, Isabelle (1993). *Rites et Croyances d'Éternité*. Paris: Pygmalion. (Bibliothèque de l'Égypte ancienne).
- GOYON, Jean-Claude (1972). *Rituels Funéraires de l'ancienne Égypte*. Paris: Éditions du Cerf.
- SALES, José (2015-2016). *As carpideiras rituais egípcias: entre a expressão de emoções e a encenação pública. A importância das lamentações fúnebres*. «Isimu: Revista sobre Oriente Próximo y Egipto en la antigüedad». 18-19, 61-76.
- SOUSA, Rogério (2011). *O Livro das Origens: o texto teológico da Pedra de Chabaka*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. (Textos Clássicos).
- SOUSA, Rogério (2012). *Em busca da imortalidade no Antigo Egipto*. Lisboa: Ésquilo.
- SOUSA, Rogério (2022). *(Trans)gendered coffins: redefining women's identity in theocratic state of Amun (Thebes, 21<sup>st</sup> dynasty: 1069-945 BCE)*. In LOEBEN, Christian; CORTJAENS, Wolfgang, eds. *Winckelmann and his passionate followers: Queer Archaeology, Egyptology and the History of Arts since 1750*. Rahden: VML Verlag Marie Leidorf: pp. 356-375.
- TAYLOR, John (2010). *Death and the afterlife in ancient Egypt*. Londres: British Museum Press.
- WILKINSON, Richard (2003). *The complete gods and goddesses of Ancient Egypt*. Cairo: The American University in Cairo Press.
- ZANDEE, Jan (1969). *Death as an enemy according to ancient Egyptian conception*. Leiden: E. J. Brill.

# AS LÁGRIMAS COMO NARRATIVA: LÁGRIMAS FEMININAS NO ANTIGO TESTAMENTO

ROSÁRIO SOVERAL\*

**Resumo:** *A Bíblia é uma imensa narrativa em que várias outras se enxertam e entrecruzam, nas quais homens e mulheres choram. Neste texto, procede-se à leitura contextualizada das lágrimas de duas figuras femininas do Antigo Testamento: Jerusalém, personificada como mãe, esposa, filha e mulher adúltera, transversal a vários livros do Antigo Testamento; e a filha de Jefté, em Juízes.*

**Palavras-chave:** *Lágrimas; Antigo Testamento; Jefté; Jerusalém.*

**Abstract:** *The Bible is an immense narrative in which several others are grafted and intertwined, in which men and women weep. In this text, we proceed to a contextualised reading of the tears of two female figures of the Old Testament: Jerusalem, personified as mother, wife, daughter and adulterous woman, transverse to several books of the Old Testament; and the daughter of Jephthah in Judges.*

**Keywords:** *tears; Old Testament; Jephthah; Jerusalem.*

A existência humana é uma narrativa, porque o ser humano transporta em si uma história em que se manifestam os seus desejos, afetos, esperanças e fracassos, onde estão presentes o esforço pela racionalidade do discurso intelectual, o desejo ardente da realização afetiva e a resignação silenciosa. Mesmo se passível de análise pela ciência, a lágrima é fruto da dor, da alegria, do espanto contemplativo e até da consolação inesperada; transporta em si um mistério e uma narrativa que estão para lá da sua composição química. Lembremos António Gedeão, que, nos anos 60, num contexto determinado pela Guerra Colonial (1961-1974), tempos de violência e de sonhos aprisionados, num dos seus poemas analisa a lágrima de uma preta, que estava a chorar. Aquela lágrima não lhe revela nada para lá do laboratorial, e o poeta conclui: «Nem sinais de negro/nem vestígios de ódio./Água (quase tudo)/e cloreto de sódio»<sup>1</sup>. Com efeito, a narrativa daquela lágrima fazia parte do mistério daquela mulher. Portanto, a lágrima, desde sempre companheira dos homens, insere-se num processo narrativo: conta uma história, desvenda uma parte do mistério de quem chora. Assim, poder-se-á falar de uma narrativa das lágrimas ao longo dos tempos<sup>2</sup>?

---

\* Centro de Cultura Católica e Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Email: rsoveral@meo.pt.

<sup>1</sup> GEDEÃO, 1979: 463.

<sup>2</sup> Na Antiguidade Clássica a *Iliada* fala-nos das lágrimas que Aquiles chorou ardentemente sobre o corpo de Pátroclo, seu amigo (Homero, *Iliada*: XXIII, 8-10), e Plutarco, em *A Fortuna e a Virtude de Alexandre Magno*, conta como este último chorou a morte de Heféstio.

Sendo o tema desta comunicação a narrativa das lágrimas em mulheres no Antigo Testamento, olhemos primeiramente a Bíblia como um livro de livros, que apresenta uma vasta narrativa que consiste no tecer do projeto salvífico de Deus para a humanidade. Nela se cruzam outras narrativas variadas, nas quais homens e mulheres exprimem pelas lágrimas as suas alegrias, desejos e dores, iras e ambições. Com efeito, a Bíblia<sup>3</sup> fala com frequência de pessoas que choram por causas diversas: as lágrimas que suscita a reconciliação entre José e os seus irmãos, porque este, «lançando-se ao pescoço do seu irmão Benjamim começou a chorar, e o mesmo fez Benjamim. Depois, chorando, beijou todos os irmãos»<sup>4</sup>; as lágrimas que são fruto do encontro amoroso entre Raquel e Jacob, que «beijou Raquel e começou a chorar»<sup>5</sup>; as lágrimas nostálgicas no exílio, porque «junto aos canais de Babilónia/nos sentamos e choramos/com saudades de Sião»<sup>6</sup>. As lágrimas surgem também muitas vezes entrelaçadas, ainda que nem sempre, com a dor e a alegria:

*Aqueles que semeiam com lágrimas/vão recolher com alegria./À ida vão a chorar/carregando e lançando as sementes;/no regresso cantam de alegria/transportando os feixes de espigas*<sup>7</sup>.

Chora-se também face ao sofrimento e à proximidade da morte, procurando despertar a compaixão de Deus, o Senhor da vida:

*Então Ezequias voltou o rosto para a parede e orou ao Senhor, dizendo: «Senhor, lembra-te que andei fielmente diante de ti, e com simplicidade de coração fiz o que é reto aos teus olhos». E Ezequias chorava, derramando copiosas lágrimas. Isaías não tinha ainda saído do átrio central, e a palavra do Senhor foi-lhe dirigida, nestes termos: «Volta e diz a Ezequias, chefe do meu povo: Isto diz o Senhor, Deus de David, teu pai: Ouvi a tua oração e vi as tuas lágrimas. Por isso vou curar-te»*<sup>8</sup>.

As lágrimas na Bíblia são um acontecimento humano, uma encarnação, como as designa Jean-Loup Charvet, em *L'éloquence des larmes*<sup>9</sup>. Como expressão humana, na história do Povo de Israel surge repetidamente o apelo às lágrimas pelo próprio Javé, e lágrimas femininas:

<sup>3</sup> Utilizamos sempre a versão de ALONSO SCHÖKEL, Luis (2002). *Bíblia do Peregrino*. São Paulo: Editora Paulus.

<sup>4</sup> Gen 45, 14-15.

<sup>5</sup> Gen 29, 11.

<sup>6</sup> Sal 137, 1.

<sup>7</sup> Sal 126, 5-6.

<sup>8</sup> 2 R 20, 2-5.

<sup>9</sup> CHARVET, 2000: 16-18.

*Assim diz o Senhor dos exércitos: Sede sensatos e fazei vir as carpideiras, fazei vir as mulheres capazes; que venham depressa e nos entoem uma lamentação para que os nossos olhos se desfaçam em lágrimas e as nossas pálpebras destilem água. [...] Ensinai às vossas filhas o pranto e cada uma à sua vizinha o canto da lamentação<sup>10</sup>.*

Quem são «as mulheres capazes»? No Antigo Testamento, são mencionadas estas mulheres, profissionais do pranto e do luto, conhecidas por «carpideiras», literalmente *aquelas que são como fontes de lágrimas*. Essas profissionais eram contratadas, em muitas culturas, sobretudo no Antigo Oriente, para chorar e lamuriar nos velórios, sendo o exercício dessa função transmitido entre mulheres. No Novo Testamento, como carpideiras, as mulheres de Jerusalém (designadas literalmente «Filhas de Jerusalém») choram antecipadamente a morte de Cristo que passa por elas a caminho do Calvário, e essas lágrimas femininas evocam a profecia: «Ao olhar-me transpassado por eles mesmos farão luto como por um filho único, chorarão como se chora um primogénito»<sup>11</sup>.

## 1. JERUSALÉM, UMA MULHER QUE CHORA

No Livro das Lamentações de Jeremias, as carpideiras choram por uma mulher, a cidade de Jerusalém, espaço privilegiado das narrativas bíblicas<sup>12</sup>, que é personificada por uma figura feminina: Jerusalém/Sião<sup>13</sup>. Nos Profetas e nos Salmos<sup>14</sup>, Sião é o nome simbólico que designa Jerusalém. Assim, Jerusalém-Sião é o lugar preferido por Deus, é a Filha e a Esposa de Javé, é a população de toda a cidade, ora repudiada ora amada, numa personificação característica do Antigo Oriente e que numerosas referências bíblicas confirmam. Com efeito, símbolo do povo escolhido, Jerusalém é por sua vez a esposa de Deus, que lhe diz «lembrei-me de ti nos tempos da tua juventude, do teu amor de noiva»<sup>15</sup>. No desterro de Babilónia, Jerusalém é a mulher viúva sem o seu esposo<sup>16</sup> a quem Javé restituirá os ornamentos nupciais:

*É grande o meu prazer no Senhor! Regozija-se a minha alma em meu Deus! Pois ele me vestiu com as vestes da salvação e sobre mim pôs o manto da justiça, qual noivo que adorna a cabeça como um sacerdote, qual noiva que se enfeita com joias<sup>17</sup>.*

<sup>10</sup> Jer 9, 17; 19.

<sup>11</sup> Zac 12, 10; ALONSO SCHÖKEL, 2002: Evangelho segundo S. Lucas 23, 27-31.

<sup>12</sup> Cf. MJL & PG, 1997: col. 585-591; BORN, 1977: col. 1433-1434; GAROFALO, 1990: 848-857.

<sup>13</sup> PIKAZA IBARRONDO, 2013: 262-266; GAROFALO, 1990: 856-857.

<sup>14</sup> Entre numerosas referências possíveis, Sl 48, 2-4; Is 8, 18.

<sup>15</sup> Jer 2, 2.

<sup>16</sup> Is 49, 14.

<sup>17</sup> Is 61, 10.

Jerusalém é esposa, mas é também mãe, uma designação comum nos povos da Palestina para designar uma cidade importante de que dependiam outras. Jerusalém é Mãe, porque é Esposa de Deus, que se alegra porque Javé lhe diz: «Exulta, alegra-te, Filha de Sião, porque eis que venho para morar no teu meio»<sup>18</sup>. A partir dessa personificação, sempre de dimensão feminina, as lágrimas de Jerusalém são as lágrimas de um povo, o Povo de Deus, escolhido por Javé:

*Qual mulher abandonada e abatida o Senhor te volta a chamar, qual esposa da juventude, repudiada — diz o teu Deus. Por um instante te abandonei, mas com grande amor te reunirei. Num ímpeto de ira te escondi por um instante o meu rosto, mas com lealdade eterna eu te amo*<sup>19</sup>.

As Lamentações de Jeremias registam as lágrimas de Jerusalém, abandonada por Javé por causa da sua rebeldia, pela injustiça e pela violência que nela grassaram. Jerusalém, a cidade escolhida por Javé como lugar do seu repouso, é a Esposa de Javé, mas uma esposa que se deixou corromper e lhe foi infiel. Por causa da idolatria dos israelitas, Deus permitiu que estes fossem deportados para o exílio. Assim, Jerusalém é a mulher que chora amargamente o seu abandono pelo Amado:

*Que solitária está a Cidade populosa! Tornou-se viúva a primeira entre as nações; a princesa das províncias em trabalhos forçados. Passa a noite chorando, pelas faces correm lágrimas [...] Todos os seus amigos a traíram [...] Vós todos que passais pelo caminho: Olhai e vede; há dor como a minha dor? [...] Por isso estou chorando, os meus olhos desfazem-se em lágrimas. Não há quem a console entre os seus amantes; todos os seus*<sup>20</sup>.

Como a mulher que contém em si os seus filhos, os envolve nos seus braços e chora quando partem, também a cidade de Jerusalém chora o desterro dos seus habitantes. As lágrimas que o desterro para Babilónia suscita em Jerusalém são também as lágrimas da viúva privada do seu esposo, mergulhada na solidão, e as da mulher repudiada, da mulher infiel, bem como as das filhas levadas para o exílio, para longe da casa de seu pai. São lágrimas femininas que evocam diferentes situações da mulher: Jerusalém — Esposa, Mãe, Filha, objeto da predileção do Senhor que a escolheu para que o seu Nome nela habitasse — chora agora a sua destruição pelos babilónios, as ruas desertas, a deportação do seu povo e a ruína das suas muralhas. Javé une-se a Jerusalém/Sião numa dimensão feminina, e o Povo de Deus-Jerusalém/Sião é,

<sup>18</sup> Zac 2, 14.

<sup>19</sup> Is 54, 6.

<sup>20</sup> Lam 1, 1-4; 12, 16.

simultaneamente, filha e mãe de Javé, os atributos essenciais da mulher bíblica<sup>21</sup>, pois da filha se espera que seja esposa e seja mãe de todo o povo<sup>22</sup>, no cumprimento da Aliança contida na promessa feita por Javé a Abraão, de uma numerosa descendência: «Farei de ti um grande povo, eu te abençoarei [...] Em teu nome serão abençoadas todas as famílias do mundo»<sup>23</sup>.

As lágrimas femininas relativas à situação dos israelitas no exílio estão, também, presentes na figura de Raquel evocada pelo profeta Jeremias. Porque chora Raquel, que representa as mulheres de Jerusalém? Chora como uma carpideira, «porque o teu trabalho será pago»<sup>24</sup>, chora desesperadamente o exílio dos seus filhos, e as suas lágrimas suscitam a compaixão de Deus que lhe promete o regresso destes<sup>25</sup>:

*Assim diz o Senhor, ouvi que em Ramá se escutam gemidos e pranto amargo. É Raquel que chora inconsolável seus filhos que já não vivem. Reprime os teus soluços, reprime as tuas lágrimas — oráculo do Senhor —, o teu trabalho será pago, voltarão do país inimigo; há esperança de um futuro — oráculo do Senhor, os filhos voltarão à pátria*<sup>26</sup>.

Afigura-se paradoxal a força simbólica da figura feminina que é Jerusalém, quando na Jerusalém histórica predominava o poder masculino dos reis, dos chefes de família e dos sacerdotes<sup>27</sup>. A narrativa das lágrimas desta cidade-mulher que plenitude encontrará? Esta mulher em lágrimas, que é Jerusalém, onde encontra o sentido pleno do seu choro? A descrição das cidades como pessoas está presente no Antigo Testamento e é retomada no Novo Testamento, no Livro do Apocalipse<sup>28</sup>. Para lá de uma Jerusalém terrestre, capital e centro de Israel, há a Jerusalém Celeste, que é o reverso das lágrimas e do abandono, que é o objeto da esperança dos homens, que supõe uma cidade unificada, um lugar de Paz e de Justiça como deseja o salmista («Saudai Jerusalém./Haja paz em tuas muralhas,/tranquilidade em teus palácios/vivam tranquilos os teus amigos»<sup>29</sup>) e que atinge a plenitude no Livro do Apocalipse, no qual a Nova Jerusalém é o lugar de uma nova humanidade e a morada definitiva de Deus

<sup>21</sup> Cf. PIKAZA IBARRONDO, 2013: 262-266.

<sup>22</sup> Ez 16, 53-63.

<sup>23</sup> Gen 12, 2-3.

<sup>24</sup> Jer 31, 16.

<sup>25</sup> Segundo o Talmude, com as suas lágrimas, Raquel provoca as lágrimas de Deus, lágrimas que caem ao mar, quando pensa no exílio dos seus filhos. Por isso, no futuro, quando os israelitas regressarem do exílio, chorarão junto do túmulo de Raquel, tal como ela chorou por causa do exílio de Israel; cf. CHALIER, 2009: 59.

<sup>26</sup> Jer 31, 15-17.

<sup>27</sup> CHEVALLIER, 1969: 1014-1016.

<sup>28</sup> O conceito do homem peregrino, entre as duas Jerusalém (a terrena e a Celeste), está presente no pensamento cristão, sendo a cidade a figura feminina de Esposa e Mãe. Para uma perceção desse conceito do homem peregrino em busca da cidade, ver AGOSTINHO, 2016.

<sup>29</sup> Sal 122, 6-7.

com os homens: «Vi um céu novo e uma terra nova. O primeiro céu e a primeira terra desapareceram, o mar já não existe. Vi a morada santa, a Nova Jerusalém, descendo do céu»<sup>30</sup>. Jerusalém, no Livro do Apocalipse, exprime a inteireza e a novidade absolutas da Jerusalém Celeste, onde a esperança e a alegria encontram a sua plenitude, o lugar sem lágrimas:

*Eis a morada de Deus entre os homens: habitará com eles, eles serão seus povos, o próprio Deus estará com eles. Enxugará as lágrimas de seus olhos. Já não haverá morte nem luto nem clamor nem dor. Tudo o que é antigo passou*<sup>31</sup>.

Também S. Paulo, na Epístola aos Gálatas, desenvolve a mesma ideia:

*Sinai é uma montanha da Arábia que corresponde à Jerusalém atual, que vive com seus filhos em escravidão. Ao contrário, a Jerusalém de cima é livre e é nossa mãe. Está escrito: Alegra-te estéril que não davas à luz, rompe a cantar de júbilo a que não tinha dores, porque a abandonada terá mais filhos que a casada*<sup>32</sup>.

Com efeito, as lágrimas de dor e desespero podem conferir um sentido de plenitude e eternidade à existência humana, na medida em que se podem transformar numa porta aberta à esperança<sup>33</sup>.

## 2. A FILHA DE JEFTÉ: AS LÁGRIMAS DA MULHER ANÓNIMA SACRIFICADA PELO PODER

Se Jerusalém chora o sofrimento de um povo, há também outras numerosas situações de expressão de lágrimas femininas (e não só) na Bíblia. Assim, consideraremos a narrativa das lágrimas da filha de Jefté, que se integra no Livro dos Juízes e é importante pela interpretação simbólica passível de ser feita das suas lágrimas e pelo paralelismo com as tragédias gregas de Eurípedes (400 a. C.), com *Ifigénia*, em que uma filha é vítima da promessa feita pelo seu pai a uma divindade, e de Sófocles (450 a. C.), com *Antígona*, que, dividida entre o amor fraterno e a sujeição ao poder humano do rei, é mandada sacrificar por este por ter transgredido uma ordem sua.

Após a entrada na Terra Prometida e a sua conquista por Josué, as tribos israelitas continuaram a apoderar-se das terras férteis da Palestina. No entanto, as relações

<sup>30</sup> Ap 2, 1-6.

<sup>31</sup> Ap 21, 3-5.

<sup>32</sup> Gl 4, 25-26.

<sup>33</sup> A imagem da Jerusalém Celeste conduziu a tradição cristã a interpretá-la como sendo a figura materna da Igreja que, com toda a sua riqueza, mas também com os seus limites e feridas, é a comunidade dos cristãos que, individual e coletivamente, buscam a Jerusalém Celeste, sem tempo nem espaço, onde é possível o encontro definitivo com a face de Deus.

entre as diversas tribos não eram consistentes nem isentas de conflitos. O Povo de Israel, encontrando outras tribos mais poderosas e prósperas, deixavam-se seduzir pelos seus deuses, Baal e Astarté, rompendo a Aliança com Javé. Este castigava o seu povo, enviando-lhe inimigos que o dominavam e, face ao seu arrependimento, era Javé quem, posteriormente, suscitava entre os israelitas líderes que assumiam o poder sob a designação genérica de juízes<sup>34</sup>, libertadores e salvadores do seu povo. Assim, o juiz era alguém com um particular carisma<sup>35</sup>, escolhido por Deus e destinado a libertar o povo dos seus inimigos, pela renovação da sua fidelidade à Aliança com Javé. Jefté<sup>36</sup>, um dos juízes, era filho de Galaad e de uma prostituta. Foi expulso de casa de Galaad devido à existência de filhos legítimos, cuja herança ele punha em causa, e tornou-se um hábil salteador e combatente, um guerreiro respeitado, a quem os próprios conselheiros de Galaad solicitaram que os libertasse da opressão dos amonitas<sup>37</sup>. Depois de várias vitórias, é prometido a Jefté que, se saísse vitorioso de um novo combate, fariam dele seu chefe. Face a esta promessa, Jefté, na véspera da batalha, pronunciou um voto<sup>38</sup>:

*Se entregares os amonitas em meu poder, o primeiro que sair para me receber à porta de minha casa, quando eu voltar vitorioso da campanha contra os amonitas, será para o Senhor, e eu o oferecerei em holocausto.*

«Depois marchou para combater os amonitas e, na sequência da sua vitória, estes ficaram submetidos a Israel e Jefté voltou para sua casa em Mishpa»<sup>39</sup>. Ora, foi precisamente a sua filha única quem primeiro saiu para o receber.

*Ao vê-la, Jefté, desesperado, rasgou as suas vestes e disse: Ai, minha filha! Tu fazes-me lançar no desespero! Tu és a minha desgraça! Eu falei demais na presença do Senhor; agora não posso tornar atrás*<sup>40</sup>.

Na reação de Jefté, que culpabiliza a filha por sair ao seu encontro, reflete-se o seu egocentrismo, o mesmo que o levou a fazer um voto que condenava ao holocausto um ser humano. Este voto constitui um gesto cruel, impensado, que vai contra a Lei

<sup>34</sup> Cf. SICRE DÍAZ *et al.*, 2017: 123-128; GONZÁLEZ LAMADRID, 2013: 79-81; HERMANN, 1985: 150-169.

<sup>35</sup> Jz 2, 16-18.

<sup>36</sup> Jz 10, 6-11, 40.

<sup>37</sup> Jz 11, 1-3.

<sup>38</sup> Embora o Deuteronomio condene os sacrifícios humanos (Deut 12, 30-32), o voto de Jefté admite essa possibilidade, o que contribui para uma imagem negativa de Deus e contraria o que se passa com a narrativa do sacrifício de Isaac por Abraão, que não se concretiza porque Deus não o permite (Gen 22).

<sup>39</sup> Jz 11, 32-34.

<sup>40</sup> Jz 11, 31.

estabelecida e que, de certa forma, faz de Jefté um idólatra<sup>41</sup>. Nele, há um intercâmbio de carácter religioso entre uma vida humana e o poder que a vitória concedeu a Jefté. Com efeito, Jefté conseguiu a vitória, oferecendo por ela uma vida humana a Deus. Jefté, com o seu voto, assume-se como o senhor da vida de qualquer ser humano, da qual dispõe como um valor de troca pelo seu sucesso. Com efeito, a expressão hebraica utilizada na expressão «o primeiro que sair para me receber» é explícita do facto de ser um ser humano o sacrificado<sup>42</sup>. Nada mais natural que lhe saísse ao encontro um familiar próximo, que poderia ser, com todas as probabilidades, a sua filha única, que foi de facto «quem saiu para recebê-lo com pandeiros e danças»<sup>43</sup>, acompanhada pelas suas amigas, que a referência à dança e à música pressupõe. Embora possamos pensar que Jefté poderia ter posto a hipótese de que outrem lhe saísse ao encontro, o mais natural era que fosse a sua filha única<sup>44</sup>. O encontro entre pai e filha é intensamente dramático, porque, se para Jefté era impossível não cumprir o voto feito, para a jovem também era impensável a oposição à vontade do seu pai<sup>45</sup>, e por isso lhe faz um pedido:

*Concede-me o seguinte: deixa-me sozinha durante dois meses para que eu vá vaguear pelas montanhas, chorando a minha virgindade, eu e as minhas companheiras. Ele disse: Vai. E deixou-a partir durante dois meses; ela foi com as suas companheiras e chorou sobre as montanhas a sua virgindade. Ao fim de dois meses, voltou para junto de seu pai; este cumpriu nela o voto que havia feito*<sup>46</sup>.

A filha de Jefté permanece sempre sem nome ao longo da narrativa, facto que, podendo ferir a sensibilidade feminina e feminista atual<sup>47</sup>, fazia, no entanto, parte do anonimato das mulheres de então, situação que se prolongou nas figuras femininas do Antigo Oriente e da cultura ocidental até à atualidade. A filha de Jefté pede dois meses para fazer o luto antecipado da sua morte e do seu destino. Esse luto vai fazê-lo num lugar oculto, longe do olhar dos homens e do olhar de seu pai, do das mulheres casadas que fizeram a experiência do amor e da fecundidade, do das jovens que um dia realizarão em si o ideal bíblico de mulher, e de que ela se vê privada, como comenta

<sup>41</sup> Com efeito, as religiões do Antigo Oriente e, neste caso, a religião de Israel valorizavam a oferta de um dom a Deus, mas, em Israel, excluindo o sacrifício humano; cf. SICRE DÍAZ, 2018: 399; VAUX, 1985: 529-537. A figura de Jefté na primeira redação deuteronomista do Livro dos Juizes é omitida, embora constasse das fontes, talvez por ser considerada pouco edificante e irrelevante. Também é omitido o relato do voto do qual se faz um breve resumo; cf. CROSS, 1971: 436.

<sup>42</sup> SICRE DÍAZ, 2018: 401.

<sup>43</sup> Jz 11, 34.

<sup>44</sup> Cf. PIKAZA IBARRONDO, 2013: 204.

<sup>45</sup> O ambiente familiar era patriarcal, porque o pai era a pessoa principal da casa e a mulher cuidava das tarefas domésticas, mas também de negociação. A mulher, até casar, estava sujeita à plena jurisdição do pai e, posteriormente, de seu marido.

<sup>46</sup> Jz 11, 30-32; 34-40.

<sup>47</sup> Nessa perspectiva, cf. MELERO GRACIA, 2009: 67-86; NAVARRO PUERTO, 2001: 227-243; RIBA, 2020: 1-29.

Catherine Charlier, no seu *Tratado de las Lágrimas*. Com efeito, o ideal da mulher bíblica expresso simbolicamente, como referimos, na figura feminina de Jerusalém é impossível de ser realizado por aquela jovem: «ela foi com as suas companheiras e chorou sobre as montanhas a sua virgindade».

Que narrativa se oculta concretamente por detrás das lágrimas da filha de Jefté? O que contam as suas lágrimas? A jovem chora porque, por ter de morrer, é privada do que poderia ser e experimentar: os prazeres e alegria da relação sexual que a faria esposa e mãe, conhecendo a alegria do matrimónio e a fecundidade. É esse luto que está aqui em causa. O pedido de dois meses destina-se a viver o luto na sua carne, para ser a carpideira de si própria. No choro solitário desta jovem está contida a narrativa de todas as lágrimas das mulheres de todos os tempos, às quais foi impedida a sua realização pessoal e cujo futuro foi definido por outros (habitualmente, pela figura masculina do pai, do marido)<sup>48</sup>. A sua morte é uma morte violenta, tendo dado origem a uma celebração feminina de dor e de perda:

*Assim começou em Israel este costume, todos os anos as jovens israelitas vão cantar elegias durante quatro dias para a filha do galaadita, Jefté*<sup>49</sup>.

A morte desta jovem originou, pois, uma tradição em Israel, em que as jovens evocam o seu luto, denunciam os holocaustos pagãos e a crueldade dos homens que fazem do seu próximo vítimas. De certo modo, choram o seu próprio destino, sempre determinado por outros<sup>50</sup>.

## CONCLUSÃO

A Bíblia contém várias narrativas de episódios onde as lágrimas estão presentes, não só nas mulheres, mas também em figuras masculinas. Com efeito, as lágrimas são uma expressão importante na existência humana, porque não nos permitem criar muralhas e nelas encerrarmos os nossos sentimentos, as nossas emoções, fracassos e esperanças. Ainda que a Bíblia e a tradição hebraica evoquem frequentemente as lágrimas que são provocadas pela melancolia, pela tristeza, pelo desespero, há também aquelas lágrimas que são o sinal do amor, da alegria, da luminosidade, do gosto de viver. As lágrimas, pensamos, são uma porta que se abre à esperança, embora em muitas situações ela não seja possível.

<sup>48</sup> Esse conceito do poder masculino, concretamente o poder paternal, está de tal forma presente na cultura ocidental, que Kierkegaard faz uma leitura do holocausto da filha de Jefté, valorizando a figura deste e defendendo que qualquer mulher generosa admirará Jefté e que qualquer virgem de Israel desejará ser como a filha de Jefté, defendendo que, na relação com Deus, o homem encontra uma exigência rigorosa, em que a dimensão moral e afetiva fica suspensa; cf. KIERKEGAARD, 1984: 113.

<sup>49</sup> Jz 11, 39.

<sup>50</sup> Cf. ALONSO SCHÖKEL, 2002: Jz 11, 34-37; SICRE DÍAZ, 2018: 405.

O Antigo Testamento é uma sucessão de narrativas inacabadas, cujo fio condutor é a História da Salvação, que culmina no Novo Testamento e se prolonga até ao presente da existência humana, na qual sempre se entrelaçaram as lágrimas e as esperanças de homens e mulheres abertos a um tempo novo. De que modo se exprime o sentido das lágrimas que apontam para novos céus e novas terras? As bem-aventuranças anunciam uma felicidade humana, que a repetição da palavra «felizes» acentua e que, paradoxalmente, tem o seu fundamento em realidades que serão contraditórias em relação à felicidade desejada: a pobreza espiritual, a fome e a sede da justiça, o desejo de paz e a perseguição<sup>51</sup>. Em Mateus 5, 4 encontramos especificamente a bem-aventurança das lágrimas: «Bem-aventurados os que choram, porque eles serão consolados». O original grego «os que choram» é traduzido também por «os afligidos», expressão que, no Antigo Testamento, aparece associada à palavra «pobre» ou às palavras «oprimidos e marginalizados»<sup>52</sup>. S. Jerónimo, na Vulgata, traduz para o latim «lugentes», cujo significado é «os que fazem luto». Assim, quer a tradução seja «os que choram», «os afligidos» quer seja «aqueles que fazem luto», a bem-aventurança das lágrimas exprime uma dor profunda, que conduz ao choro, mas marcada pela esperança e pela consolação que nasce do mistério de Deus.

Considerando as lágrimas da filha de Jefté, encontramos nesta narrativa um choro solitário com o qual a jovem faz o luto da morte anunciada de uma realização impossível: a do ideal da mulher bíblica, esposa e mãe.

Na solidão do Horto das Oliveiras, as lágrimas de Cristo, com o seu medo e a sua dor (ainda que acompanhado pelos discípulos adormecidos), exprimem a tristeza e a angústia face a uma morte próxima e cruenta; mas também o luto que Jesus Cristo faz de todo o futuro possível que lhe é anulado pela sua entrega obediente ao Pai no anúncio do Reino de Deus, onde todos serão consolados, porque só haverá lugar para a verdade, a justiça e a paz. Como escreve o autor da Carta aos Hebreus, atribuída a S. Paulo:

*Nos dias da sua vida terrena, apresentou orações e súplicas àquele que o podia salvar da morte, com grande clamor e lágrimas, e foi atendido por causa da sua piedade. Apesar de ser Filho de Deus, aprendeu a obediência por aquilo que sofreu e, tornado perfeito, tornou-se para todos os que lhe obedecem fonte de salvação eterna*<sup>53</sup>.

No final do filme *A Última Tentação de Cristo*, de Scorsese<sup>54</sup>, a última tentação é a visão que Cristo tem, na Cruz, do que poderia ter sido a sua vida se, no seu

<sup>51</sup> Mt 5, 1-12.

<sup>52</sup> Cf. ALONSO, SCHÖKEL, 2002: Mat 5, 4.

<sup>53</sup> Hb 5, 7-9.

<sup>54</sup> Este filme fez a adaptação para cinema da obra de Nikos Kazantzakis *A Última Tentação de Cristo*. Lisboa: Arcádia, 1966.

percurso, tivessem sido feitas cedências aos poderosos do seu tempo, se não se tivesse entregado até ao fim ao projeto do Reino de Deus para toda a humanidade.

Esta dimensão profundamente humana das lágrimas, que encontramos em narrativas dispersas no Antigo Testamento, está presente também no Novo Testamento, nas lágrimas que Cristo chora diante do túmulo de Lázaro («Jesus estremeceu por dentro»<sup>55</sup> e «começou a chorar»<sup>56</sup>). Cristo chora também sobre Jerusalém, cidade santa que mata os profetas e não reconhece «aquele que conduz à paz» o seu salvador. Lamenta a futura destruição da cidade de Jerusalém, a qual anunciara já aos fariseus, na sua lamentação por Jerusalém, narrada em Lucas 13, 3: «Quantas vezes eu quis reunir teus filhos como a galinha reúne a ninhada sob as suas asas. E vós resististes. Pois bem, a vossa casa ficará deserta». É uma morte e uma destruição anunciadas que nos reenviam para a figura feminina de Jerusalém em ruínas, aquando da sua ocupação e do desterro dos seus habitantes para Babilónia. Com efeito, na destruição de Jerusalém ecoam as lágrimas da cidade que, englobando as diferentes figuras femininas que simboliza, chora o seu abandono como esposa, chora como a filha que sai de casa de seu pai, como a mãe que é despojada dos seus filhos, como a viúva que lamenta a sua solidão. Nas lágrimas de Cristo são assumidas todas as lágrimas do Antigo Testamento, as lágrimas de todos os homens e mulheres do passado e do futuro, experimentando a condição e a fragilidade humanas.

As lágrimas terão de brotar de um olhar voltado para a esperança, ou o homem encontrará apenas a aniquilação e o desespero. O nome da esperança pode ser Ressurreição, pode ser Justiça, Paz, Fraternidade, Solidariedade, Verdade.

Num bolso de Pascal, após a sua morte, encontrou-se um papel com as seguintes palavras, escritas por ele próprio: «Pai justo, o mundo não te conheceu, mas eu conheci-te. Alegria! Alegria! Alegria, lágrimas de Alegria»<sup>57</sup>. As lágrimas são um sinal da nossa humanidade aberta à vida.

Diz Levinas que «nenhuma lágrima se pode perder, nenhuma morte pode ficar sem Ressurreição»<sup>58</sup>, porque na experiência da paciência e da impaciência da espera pelo tempo em que «já não haverá morte nem luto nem clamor nem dor», «tudo o que é antigo passou»<sup>59</sup>. As lágrimas, com efeito, são um sinal da humanidade aberta à vida e apontam para um tempo de plenitude que encerrará a narrativa de todas as lágrimas.

---

<sup>55</sup> Jo 11, 33.

<sup>56</sup> Jo 11, 35.

<sup>57</sup> PASCAL, 1954: 554.

<sup>58</sup> LEVINAS, 2006: 155.

<sup>59</sup> Ap 21, 3-5.

## FONTES

- ALONSO SCHÖKEL, Luis (2002). *Bíblia do Peregrino*. São Paulo: Editora Paulus.  
*BÍBLIA Vulgata Latina (Sacra iuxta Vulgata Clementinan)*. Madrid: Editorial BAC, 2018.  
*LA BIBLE de Jérusalem*. Paris: Éditions du Cerf, 1965.

## BIBLIOGRAFIA

- AGOSTINHO, Santo (2016). *A cidade de Deus*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- BORN, Adrianus van den (1977). *Jerusalém*. In BORN, Adrianus van den, coord. *Dicionário Enciclopédico da Bíblia*. Petrópolis: Vozes, pp. 768-777.
- CHALIER, Catherine (2009). *Tratado de las lágrimas*. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- CHARVET, Jean-Loup (2000). *L'éloquence des larmes*. Paris: Desclée de Brouwer.
- CHEVALIER, Jean (1969). *Dictionnaire des Symboles*. Paris: Robert Laffont.
- CROSS, John Dominic (1971). *Jueces*. In BROWN, Raymond; FITZMYER, Joseph; MURPHY, Roland, dir. *Comentario Bíblico de San Jerónimo*. Madrid: Ediciones Cristiandad, vol. 1.
- GAROFALO, Salvatore (1990). *Jerusalén/Sión*. In ROSSANO, Pietro; RAVASI, Gianfranco; GIRLANDA, Antonio, org. *Nuevo Diccionario de Teología Bíblica*. Madrid: Paulinas, pp. 848-864.
- GEDEÃO, António (1979). *Antologia de Poesia Portuguesa. 1940-1977*. Org. Maria Alberta Menéres e E. M. de Melo e Castro. Lisboa: Moraes Editores, vol. I. (Círculo de Poesia).
- GONZÁLEZ LAMADRID, Antonio (2013). *Las Tradiciones históricas de Israel*. Estella, Navarra: Verbo Divino.
- HERMANN, Siegfried (1985). *Historia de Israel en el Antiguo Testamento*. Salamanca: Sígueme.
- KIERKEGAARD, Søren (1984). *Crainte et Tremblement. Lyrique-dialectique par Johannès de Silentio*. Paris: Aubier.
- LEVINAS, Emmanuel (2006). *De la existencia al existente*. Madrid: Arena Libro.
- MELERO GRACIA, María Luisa (2009). *Muerte en Mispá. El caso de la hija de Jefté (Jue 11,29-40)*. «Scripta Biblica». 9, 67-86.
- MJL & PG (1997). *Jerusalén*. In LÉON-DUFOUR, Xavier, dir. *Vocabulaire de Théologie Biblique*. 4.ª ed. Paris: Éditions du Cerf.
- NAVARRO PUERTO, Mercedes (2001). *Jueces 11 (la hija de Jefté) y 19 (la mujer del levita)*. In ARRIAGA FLÓREZ, Mercedes, ed. *Cuerpos de mujeres en sus (con)textos anglogermánicos, hispánicos y mediterráneos: una aproximación literaria, socio-simbólica y crítico-alegórica*. Sevilla: Arcibel, pp. 227-243.
- PASCAL, Blaise (1954). *Mémorial*. In PASCAL, Blaise. *Œuvres Complètes*. Paris: Gallimard, IV.
- PIKAZA IBARRONDO, Xabier (2013). *Mujeres de la Biblia Judía*. Barcelona: Ediciones Clie.
- RIBA, Lucía (2020). *Invisibilización de las mujeres en la Biblia: relatos, autorías, recepciones*. «Teologica Xaveriana». 70, 1-29.
- SICRE DÍAZ, José Luís (2018). *Jueces*. Estella, Navarra: Verbo Divino.
- SICRE DÍAZ, José Luís et al. (2017). *História y Narrativa*. Estella, Navarra: Verbo Divino.
- VAUX, Roland de (1985). *Las Instituciones del Antiguo Testamento*. Barcelona: Herder.

# MÁSCARAS QUE CHORAM: LÁGRIMAS E LAMENTOS NA TRAGÉDIA GREGA

JORGE DESERTO\*

**Resumo:** *É difícil, no teatro grego, procurar a intimidade das lágrimas. De facto, as personagens são colocadas mais no espaço público do que na esfera íntima de um mundo privado. Aí, as lágrimas das mulheres obedecem a um importante grau de ritualização, ou seja, de certo modo conduzem-nos para uma discussão inevitável — a que questiona não a voz íntima, mas a voz pública da mulher grega, limitada pelas barreiras do ritual e da convenção. É, por isso, avisado deixar no ar a pergunta: será que alguma vez as lágrimas ultrapassam a barreira da máscara e nos deixam olhar para lá da face imutável da convenção ou estará a tragédia grega condenada a chorar por palavras? Como vemos as lágrimas na tragédia grega? A discussão breve de três exemplos (Medeia, Electra e Helena) mostra-nos a variedade do uso dramático das lágrimas, mas mostra igualmente que o efeito emocional das palavras é, neste momento nascente da arte teatral, bem mais poderoso do que a dimensão visual.*

**Palavras-chave:** *literatura grega; tragédia grega; lamento; Eurípides.*

**Abstract:** *It is difficult, in Greek theatre, to look at tears as a form of intimacy. In fact, the characters move essentially in the public space and not in the intimate sphere of their private world. So, women's tears are subjected to an important degree of ritualisation. This leads us to another inevitable discussion — the one that deals not with the secluded intimate voice of Greek women, but with their public voice, and the occasions in which it may be heard, limited by the bounds of ritual and decorum. It is, therefore, advised to ask: do tears, in Greek tragedy, go beyond the barrier of the mask, do they let us look beyond the immutable face of convention, or is Greek tragedy condemned to shed tears just in words? How do we see the tears, in Greek tragedy? A brief discussion of three examples (Medea, Electra, and Helen) shows us the variety of effects the playwright can extract from tears, but it also shows that the emotional effect of words is, at this early stage of theatrical art, much more powerful than the visual dimension.*

**Keywords:** *Greek literature; Greek tragedy; lament; Euripides.*

Falar das lágrimas femininas na tragédia grega — ou, talvez melhor, de algumas das lágrimas femininas na tragédia grega — obriga a um conjunto de pontos prévios, que impelem a uma abordagem de natureza contextual, que esclareça de que modo podemos olhar para a «poética» das lágrimas num *medium* muito particular, o do teatro no seu absoluto princípio, aquele em que a própria prática teatral, acabada de chegar ao mundo, ainda procura, tateando, maneiras de se definir e autodefinir. A primeira noção relevante é a de que não devemos perder de vista que estamos diante de um espetáculo que, em simultâneo, se inscreve, de um modo fundamental, na vida cívica, social, religiosa e cultural da comunidade, ou seja, de um espetáculo com uma fortíssima vertente identitária — no sentido, algo paradoxal, em que a cidade

---

\* Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra. Email: [jdeserto@gmail.com](mailto:jdeserto@gmail.com).

se revê nele, ao mesmo tempo que, através dele, é confrontada com alguns dos seus mais poderosos fantasmas<sup>1</sup>. Em segundo lugar, deve notar-se que a tragédia grega, na maioria dos casos que conhecemos, reconta, através de um *medium* específico, com características próprias e particulares, um conjunto de intrigas que já vêm de trás, que os espetadores já conheciam e que estavam habituados a ver permanentemente reinventadas. Também a este nível, por isso, a tragédia vive ela própria e, acima de tudo, coloca o seu espetador num estado de permanente tensão, já que o desafia, a cada momento, a confrontar-se com a sua memória, a rever e a questionar todos os outros enredos, nos quais já encontrou as mesmas personagens, envolvidas em situações permanentemente recriadas e reinventadas<sup>2</sup>.

Também por isso, faz sentido olhar um pouco para trás — enfim, deste nosso ponto de vista contemporâneo, olhar ainda mais para trás — e ir até àquelas obras que, na cultura grega, representam um papel paradoxal, por serem inaugurais e, ao mesmo tempo, tão intensas, tão adultas, tão definitivas e tão definidoras. Refiro-me, como já se percebeu, aos chamados Poemas Homéricos, a *Iliada* e a *Odisseia*. Não cabe aqui tratar deles longamente, embora, como se verá, eles desempenhem um papel importante na nossa reflexão. Basta dizer, de momento, que não falta neles matéria de trabalho, e de amplo estudo, sobre a temática das lágrimas femininas. Basta lembrar o choro de Andrómaca, quando se despede de Heitor, antes de ele regressar ao combate<sup>3</sup>, ou o lamento público de Hécuba e Andrómaca diante da morte de Heitor<sup>4</sup>, ou ainda o choro recitado de Penélope, no isolamento dos seus aposentos<sup>5</sup>. Mas ao lado destes exemplos, que o tempo e uma longa tradição tornam normais, vemos também as lágrimas frequentes de Aquiles ou de Ulisses, bem como de outras figuras masculinas, e reparamos como aqueles guerreiros, tão ferozes e impiedosos no campo de batalha, estão prontos, muito mais do que esperaríamos, a desfazer-se em pranto. Não é esta a ocasião para desenvolver o tema, terá de bastar a nota que os poemas de Homero exploram, de forma significativa e hábil, o tema das lágrimas masculinas.

Valerá a pena, ainda assim, demorarmo-nos um pouco num passo específico da *Odisseia*, aliás bastante referido quando a questão das lágrimas de Ulisses é tema de discussão<sup>6</sup>. No canto 8 do poema, Ulisses, acolhido no palácio de Alcínoo, rei dos Feaces, ouve o aedo Demódoco celebrar, através da declamação, as façanhas dos

<sup>1</sup> Duas interessantes hipóteses de aproximação ao contexto da tragédia grega, acessíveis a não especialistas, são HALL, 2010 e SWIFT, 2016.

<sup>2</sup> Sobre o percurso entre a epopeia, a poesia lírica e o drama, veja-se HENDERSON, 1985. Os trinta e cinco anos já decorridos desde a publicação não lhe retiram qualidade e importância.

<sup>3</sup> Homero, *Iliada*: 6, 390-502.

<sup>4</sup> Homero, *Iliada*: 24, 719-760.

<sup>5</sup> E.g. Homero, *Odisseia*: 1, 362-364.

<sup>6</sup> Veja-se, a título de exemplo, ROISMAN, 1994: 4-6 ou o comentário de LOURENÇO, *trad., notas e comentários*, 2018: 265-266.

Gregos em Troia — ou seja, de algum modo, as suas próprias façanhas. Num primeiro momento, arrastado pela emoção, cede às lágrimas, mas consegue disfarçar, ocultando o rosto sob a capa, de tal modo que o choro passa quase despercebido<sup>7</sup>. Mais tarde, num outro momento daquele que se prepara para ser um serão inusitadamente longo, Ulisses convida o mesmo aedo a celebrar com o seu canto o estratagema do cavalo de madeira que, por fim, conquistou Troia. À medida que o poeta/cantor desenvolve a sua narrativa, o herói de Ítaca cede novamente às lágrimas, agora de um modo impossível de disfarçar — o que, pouco depois, irá conduzir, por fim, à revelação da sua identidade. Mas é o passo em que esse choro nos é mostrado, e a forma como isso é feito, que aqui nos interessa<sup>8</sup>:

*Foi este o canto do celeberrimo aedo. Mas Odisseu derretia-se  
a chorar: das pálpebras as lágrimas humedeciam-lhe o rosto.  
Tal como chora a mulher que se atira sobre o marido  
que tombou à frente da cidade e do seu povo, no esforço  
de afastar da cidadela e dos filhos o dia impiedoso,  
e ao vê-lo morrer, arfante e com falta de ar, a ele se agarra,  
gritando em voz alta, enquanto atrás dela os inimigos  
lhe batem com a lança nas costas e nos ombros  
para a arrastar para o cativoiro, onde terá trabalhos e dores,  
e murchar-lhe-ão as faces com o pior dos sofrimentos —  
assim Odisseu deixava cair dos olhos um choro confrangedor.*

Há alguns aspetos que tornam este passo particularmente rico e merecedor de comentário. Em primeiro lugar, é um dos eloquentes exemplos do modo como, nos Poemas Homéricos, nos é apresentado o poder da poesia e da literatura. Um poeta capaz de compor no momento um canto sobre o tema que lhe é indicado fá-lo de tal modo que lança sobre a sua audiência um fluxo emocional intenso, que conquista e deleita todos os ouvintes e que tem em Ulisses, justificadamente, um efeito ainda mais extremo. Esta capacidade quase mágica da palavra poética, este apreço pela *voz inspirada* que é capaz de sucessivamente contar e reinventar narrativas, é uma das marcas fundamentais destes poemas, em especial da *Odisseia*<sup>9</sup>.

Em segundo lugar, este passo é, a vários títulos, eloquente acerca do uso do símile na poesia homérica. Quer entendamos o símile como uma longa comparação quer como uma curta narrativa paralela — de certo modo, é um pouco as duas coisas — é notório que se trata de uma estratégia elocutiva de alguma complexidade, pela

<sup>7</sup> Homero, *Odisseia*: 8, 83-92.

<sup>8</sup> Homero, *Odisseia*: 8, 521-531; LOURENÇO, trad., *notas e comentários*, 2018: 254.

<sup>9</sup> Sobre esta relação, em Homero, entre a palavra poética e a profética, veja-se GRAZIOSI, HAUBOLD, 2005: 23.

forma como coloca ao lado da ação que está a ser narrada uma outra, em princípio mais próxima do universo e do mundo dos ouvintes, que ajuda a iluminar, a tornar mais claro aquilo que está a ser contado. Neste caso particular, a ação que nos ajuda a compreender a intensidade do choro de Ulisses associa-o ao sofrimento da mulher que acaba de perder o marido no campo de batalha e, em absoluto desespero, se atira sobre o corpo dele, num cúmulo de sofrimento cruelmente quebrado pela dureza dos soldados inimigos, que a arrastam para o futuro de cativo. A força da imagem aqui traçada é evidente — como é habitual em Homero tudo é extremamente visual, a cena parece desenrolar-se diante dos nossos olhos. E coloca-nos, ouvintes ou leitores, diante deste estranho paradoxo: o guerreiro vencedor, que ouve o relato do seu triunfo, vê a sua emoção e o choro que a acompanha associados, numa comparação narrada de forma complexa, aos das mulheres que sofrem a sorte dos vencidos, pois facilmente, nessa ocasião, o nosso pensamento é conduzido para as mulheres troianas que viram os seus maridos massacrados com a vitória dos Gregos (e a memória que temos da *Iliada* convoca e solidifica essa associação). Podemos, legitimamente, ser incomodados pela injustiça da comparação, que parece colocar vencedores e vencidos lado a lado — mas, a par disso, também percebemos a força desta ligação se nos lembrarmos de que estamos diante de um herói há longos anos em busca do caminho de casa, depois de ter perdido todos os seus companheiros, sozinho numa terra estranha, suplicando por um regresso que tarda em acontecer. Esta ligação improvável, nem sempre cómoda de ler (nunca será possível aceitar sem estremecer a associação de Ulisses a uma vítima indefesa da guerra), pode servir para nos lembrar que vitórias e derrotas são, afinal, momentos mais fugazes do que, muitas vezes, gostaríamos de pensar — e que isso nos seja apontado assim, ao correr de um símile, não é um dos menores feitos de um poema inesgotável como a *Odisseia*<sup>10</sup>.

Mas este brevíssimo episódio, esta mulher que sofre diante dos olhos de todos, dá-nos também um exemplo notável de uma das formas mais habituais de contactar com as lágrimas femininas no mundo grego, a do lamento no espaço público, como manifestação visível, quase *espetacular*, do sofrimento e do luto. O *goos*, o grito de lamento, o *threnos*, o canto fúnebre, que acompanhava as cerimónias rituais de um funeral, eram manifestações públicas de dor, em que as mulheres desempenhavam determinante papel, em particular no primeiro, e através das quais a sua presença no espaço público se tornava mais *visível* do que o habitual<sup>11</sup>. Que seja conferido às mulheres este encargo de exteriorizarem o seu sofrimento e de exibirem o seu desamparo pode também dizer-nos bastante sobre aquilo que socialmente se espera delas.

<sup>10</sup> Sobre o poder inusitado deste símile, veja-se BUXTON, 2004: 148-149.

<sup>11</sup> Sobre esta ritualização do lamento, veja-se ALEXIOU, 2002.

Para tornar mais claro o peso destes momentos particulares, convém refletir brevemente acerca da forma como a voz feminina se faz ouvir, e com que intensidade, no espaço público grego. Facilmente percebemos que, para um grego, «tornar-se homem [...] era reclamar o direito a falar», enquanto «uma mulher que falasse em público não era, na maioria das circunstâncias, por definição, uma mulher»<sup>12</sup>. Esta mudez é obviamente sinal de um silenciamento mais amplo, que se traduz numa extensa ausência de direitos e numa completa subordinação à autoridade e à voz masculinas. Pode parecer quase recurso a um estereótipo, de tantas vezes ser citado, mas a breve referência que Tucídides, na famosa oração fúnebre proferida por Péricles, coloca na boca do estadista ateniense poderá facilmente ser entendida como uma visão comum do lugar atribuído à mulher. Diz o Péricles recriado por Tucídides, referindo-se, no contexto específico do seu discurso, às mulheres dos cidadãos atenienses que haviam caído em combate<sup>13</sup>:

*Se me é permitido recordar também a virtude [aretê] feminina, como a das mulheres que acabaram de ficar viúvas, vou dar-lhes com brevidade o seguinte conselho: grande será a vossa glória se não ficar abaixo das qualidades que a natureza vos deu e se o vosso bom nome não se prestar a ser falado entre os homens em louvor ou má-língua.*

O que aqui se celebra como virtude é o apagamento quase total, ou mesmo total, da figura feminina, completamente reduzida à invisibilidade, já que tão criticáveis são as manifestações de censura como as de louvor. Não ter voz, não querer tê-la, ocupar um plano tão recuado que a coloque fora de campo, eis a *arete*, a excelência, de uma mulher. Não podemos ter a certeza de que a realidade espelhasse sempre este desaparecimento extremo, poderiam muitas vezes surgir formas mais subtis de influência — mas, ao ser-lhe negada a voz pública, há todo um conjunto de matizes da dinâmica social e familiar que foi condenado a desaparecer, ainda para mais quando, ao longo do tempo, se foi prolongando uma longa tradição de estudos e de estudiosos que claramente privilegiaram uma visão masculina. Afinal, a batalha para que as mulheres tenham voz igual no espaço público ainda se trava todos os dias<sup>14</sup>...

Não podemos estar seguros de que as mulheres fossem, em Atenas, tão invisíveis como Péricles gostaria. Temos a certeza, além disso, de que, na literatura, a sua presença se manifestava de forma intensa e visível — e, por isso mesmo, também

<sup>12</sup> BEARD, 2018: 31.

<sup>13</sup> Tucídides, *História da Guerra do Peloponeso*: 2.45.2; FERNANDES, GRANWEHR, trad. do texto grego, pref. e notas introd., 2010: 207.

<sup>14</sup> Sobre o papel da mulher na sociedade grega e sobre o facto de estarmos a lidar com um apagamento provavelmente também induzido por uma longa tradição hermenêutica centrada no poder masculino, vejam-se BLUNDELL, 1995: 130-149 e, principalmente, BERNARD, 2003: 123-146.

mais perturbadora e ameaçadora, já que a sua voz irrompia e ocupava um espaço normalmente silencioso. Isso certamente impressionava, mesmo quando as vozes femininas eram criadas e recriadas por homens, autores e atores, em pleno processo de lidarem com um mundo que largamente desconheciam e que certamente enca-ravam com um misto de incompreensão e receio.

Se o aedo — e depois dele o rapsodo, recitador de Homero em concursos anuais a que toda a cidade acorria — narra as aventuras dos heróis e age fortemente sobre as emoções dos ouvintes enquanto maneja o poderoso sortilégio da palavra, fascínio e sortilégio irão certamente manter-se quando essas mesmas intrigas passam a ser recontadas sob forma dramática. O teatro não dá apenas a ouvir aquelas histórias, ele também as mostra. As personagens dos mitos (Agamémnon, Menelau, Clitemnestra, Helena, Orestes; Édipo, Antígona, Creonte e tantas outras) ganham agora vida e voz diante do espetador e este movimento, que as retira da imaginação e lhes oferece um corpo, de algum modo reinventa a sua verdade e a relação que mantemos com elas, simultaneamente mais próximas, porque quase palpáveis e, paradoxalmente, mais distantes, porque do outro lado do fosso invisível que o nosso olhar atravessa.

Nesta mudança de *medium*, de que modo se reconfigura, se é que isso acontece, a presença das lágrimas? Por um lado, pode dizer-se que as lágrimas masculinas, tão abundantes em Homero, quase completamente desaparecem<sup>15</sup>. Isto, só por si, mereceria uma reflexão autónoma, a que este texto não pode entregar-se. Por outro, a reconfiguração que o teatro forçosamente institui no desenvolvimento das narra-tivas míticas convida-nos, a propósito das lágrimas, a atentar em dois aspetos de considerável importância.

Em primeiro lugar, a máscara. O teatro da antiga Grécia não concebe as suas personagens sem o rosto — e a cabeça — recobertos por uma máscara. Isto signi-fica, antes de mais, que a estranheza contemporânea diante da máscara era alheia ao espetador grego, para o qual a existência da personagem dramática estava indis-sociavelmente ligada àquele artefacto que, de alguma forma, se assumia como o próprio signo da mudança, da transferência de personalidade e de identidade que estava na base do teatro. A palavra grega que traduzimos por máscara, *prosopon*, significa, em primeiro lugar, rosto, face — e representa, por isso e antes de mais, essa primeira instância visível, aquilo que nos confronta com um primeiro esforço de identificação, de decifração de uma identidade à qual apenas a voz e a ação darão, com o tempo, completo sentido. Já várias vezes se tem insistido na relativa neutra-lidade da expressão da máscara de tragédia (ao contrário do que aconteceria com a de comédia, mais exagerada e caricatural), capaz apenas de transmitir informações

---

<sup>15</sup> Para uma leitura, que merece atenção e que desafia esta *communis opinio*, veja-se SUTER, 2009, bem como alguma da bibliografia aí indicada.

básicas sobre o sexo e a idade da personagem, pronta a tornar-se a base de uma informação a recheiar de ações e, principalmente, de palavras<sup>16</sup>. Há, no entanto, um elemento que se torna particularmente relevante para o tema deste texto, bem como para a forma como, nos dias de hoje, recebemos o teatro da antiguidade grega: a fixidez da máscara, tão alheia aos hábitos do espetador contemporâneo, acostumado a todo um jogo de expressões faciais por parte dos atores (jogo esse potenciado por uma contínua exposição à gramática de representação própria do cinema ou da televisão, na qual a expressividade do rosto ganha notável relevo e pode ser escrutinada com pormenorizada avidez). O rosto inexpressivo da máscara trágica pode, por um lado, negar informação, mas pode igualmente, como afirma, por exemplo, Rush Rehm<sup>17</sup>, assumir-se como uma folha em branco, na qual o espetador pode ler, com infinita liberdade, as mais variadas emoções. Ressalve-se, o público grego não sentia esta questão do mesmo modo: para ele, a personagem de teatro não tinha outra forma de existir senão aquela, um rosto fixo, gestos, uma voz. Mas nós não somos o público grego e não o poderíamos ser, mesmo que quiséssemos — os vinte e tal séculos que dele nos separam, e toda a bagagem que trouxeram consigo, condicionam e moldam a nossa leitura de uma forma inapagável. Qualquer que seja a nossa escolha, no momento de nos confrontarmos com a estranheza da máscara, seremos obrigados a concordar que, no caso particular das lágrimas, a imutabilidade da máscara comporta uma completa ausência de sinais, que terão de ser procurados de outro modo: quer isto dizer que, no teatro grego, *se chora por palavras*. Isto significa, em termos simples, que uma personagem tem de anunciar que chora ou, em alternativa, que o seu interlocutor tem de dizer explicitamente que lhe vê as lágrimas a correr no rosto — e esta informação deve ser tomada sempre como verdadeira, já que não se abre aqui lugar para instaurar uma qualquer ambiguidade ou duplicidade de leitura que, a acontecer, quebraria um código de confiança laboriosamente construído. Não quer isto dizer que as lágrimas não possam fazer parte de jogos de sinais enganadores ou de laboriosas artimanhas, como veremos adiante. Quer apenas dizer que lágrimas anunciadas são lágrimas que existem, já que é impossível construir um discurso paralelo e contraditório entre o que dizem as palavras e o que mostra o rosto. Assim, se uma das fundamentais diferenças do teatro é *dar a ver* os acontecimentos, a verdade é que, no caso particular das lágrimas, elas ainda correm essencialmente por dentro do discurso do drama e ainda, de algum modo, não são capazes de *falar por si*.

Em segundo lugar, importa refletir um pouco sobre como o teatro lida com as noções de proximidade e distância. Ao dar forma física às personagens, como já foi

<sup>16</sup> Vejam-se, por exemplo, TAPLIN, 1978: 15 ou EASTERLING, 1997: 49-51.

<sup>17</sup> REHM, 1992: 41.

referido, parece indiscutível que o teatro aproxima as personagens dos espetadores, permitindo um envolvimento mais intenso e emocionalmente mais denso. Mas este efeito tem também um lado paradoxal, que se vai revelar particularmente importante para o nosso tema: a convenção, nas intrigas dramáticas da tragédia grega, situa os acontecimentos, em termos de espaço, numa dimensão pública ou, na melhor das hipóteses, semipública, ou seja, impede-nos de encontrar as personagens num espaço de verdadeira intimidade. Um exemplo breve ajuda a dimensionar esta questão: na *Odisseia*, pela mão do narrador, podemos encontrar, mesmo que brevemente, Penélope a chorar na intimidade do seu quarto, numa manifestação de sofrimento que percebemos sem testemunhas. Uma representação teatral dificilmente permitiria um momento desta natureza, já que assenta na convenção de que os acontecimentos dramatizados decorrem no espaço público, por regra aquele que corresponde ao exterior de um palácio, no qual habita o/a protagonista. O teatro cria, assim, uma paradoxal contaminação — nem sempre bem resolvida, pelo menos a partir do nosso ponto de vista contemporâneo — entre o mundo privado e familiar da maior parte das intrigas e o espaço público no qual, por força da convenção, elas são vividas. De algum modo, propõe uma constante negociação entre *oikos* (a dimensão familiar e privada da vida de cada um) e *polis* (a dimensão pública, cívica, posta em comum) e cria uma espécie de terra de ninguém, na qual coexistem, com harmonia variável, estes dois mundos. Uma necessária consequência deste facto é a natural diminuição de espaço para a intimidade. As lágrimas, também elas, têm a marca desta dinâmica: não são o sofrimento que se vive *por dentro*, mais facilmente se tornam o lamento que se proclama cá fora.

Se juntarmos as duas dimensões a que demos relevo, vemos, por um lado, que as lágrimas estão mais no plano do discurso do que no plano da ação; por outro lado, está-lhes vedada, em importante medida, a dimensão da intimidade, já que comportam sempre uma exposição pública ou uma exposição no espaço público. Ao mesmo tempo, é também este o ponto de interseção com uma das formas através da qual a voz das mulheres pode ecoar no espaço público da cidade: o canto fúnebre (*threnos*), o grito de lamento (*goos*), enfim, o conjunto de cerimónias, entre o público e privado (também elas numa zona algo indistinta entre estas duas margens), nas quais a cidade se despede dos seus cidadãos e os lamenta de forma sofrida. Não nos podemos admirar, por isso, que o teatro recupere e encene vários desses lamentos. Mas é igualmente verdade que a voz das mulheres no drama ultrapassa largamente essa dimensão.

Voltemos, pois, às lágrimas, numa tentativa de ilustrar alguns dos aspetos discutidos até agora a partir de três exemplos que, embora parcelares, nos ajudam a conferir sentido a várias das considerações feitas. São todos eles retirados da obra de Eurípides e todos eles mereceriam um desenvolvimento mais amplo do que aquele

que a gestão do espaço permite. Ainda assim, esperemos que se revelem suficientemente eloquentes.

Em primeiro lugar, *Medeia*. Num determinado momento da ação, já bastante adiantado, Medeia, numa falsa proposta de tréguas, envia os filhos até junto de Jasão e da princesa de Corinto, levando consigo, como oferta, o vestido envenenado que há de causar a morte da princesa e do seu pai Creonte. As crianças regressam dessa missão, acompanhadas pelo Pedagogo. Quando Medeia é informada de que tiveram sucesso — e fica a saber, portanto, que o seu plano entrou num caminho sem retorno — a sua reação deixa surpreso o Pedagogo<sup>18</sup>:

*PED. Senhora, teus filhos que aqui estão escaparam ao exílio e a noiva real com prazer recebeu os presentes das suas mãos; daquele lado haverá paz para as crianças. Mas então? Como estás perturbada, quando tudo corre bem?*

*MED. Ai! Ai!*

*PED. Os lamentos não estão de acordo com as boas notícias.*

*MED. Ai! Ai! Digo eu ainda.*

*PED. Acaso anunciei uma desgraça sem saber, e me enganei, julgando trazer boas novas?*

*MED. O dito está dito; não te censuro.*

*PED. Então porque baixas os olhos e choras?*

*MED. Fortes razões tenho, ó ancião; porquanto os deuses e eu pensámos mal, quando planeei este ato.*

É um momento de extrema perturbação para a protagonista, no qual Eurípi-des joga com o conhecimento do espetador, que já sabe o plano de Medeia, e com a surpresa do Pedagogo, que não compreende a para ele inusitada reação. Da extrema agitação de Medeia (os gritos, a fala curta) chegamos às lágrimas (acompanhadas pelo gesto de baixar os olhos), que naturalmente apenas são visíveis nas palavras do Pedagogo<sup>19</sup>. O verbo usado (*dakrurroeis*) pressupõe choro abundante (eventualmente silencioso) e poderia ser traduzido por «porque te correm as lágrimas?». Todo este comportamento, sublinhado por vários outros gestos de perturbação, mostra-nos um choro que, na sua manifestação impulsiva, trai uma verdade interior, ou seja, que põe à vista o que a personagem queria deixar escondido. Se esbarra com a incompreensão do interlocutor (firmemente convencido de que trazia uma excelente notícia), contribui para que nós, que temos um conhecimento acrescido do que se passa, consigamos ver em Medeia uma complexidade e uma tortura interior que tornam a

<sup>18</sup> Eurípi-des, *Medeia*: vv. 1002-1014; PEREIRA, *introd., versão do grego e notas*, 2008: 88-89.

<sup>19</sup> Cf. MASTRONARDE, *ed.*, 2002: 300-303.

personagem muito mais rica (este aspeto vai ter expressão mais visível, porque mais extensa, no famoso monólogo que Medeia vai proferir pouco depois — vv. 1021-1080 — no qual a determinação na execução da vingança vai confrontar-se com o seu amor pelos filhos, num tremendo momento de dilaceração interior). No fundo, é também nestas lágrimas que está a linha, mesmo que ténue, que separa Medeia da condição de monstro e lhe confere inegável densidade.

Foi dito atrás que as lágrimas da tragédia grega, apenas desvendadas por palavras, não podem falar por si. Este excerto da *Medeia* de Eurípides obriga-nos a refinar a perspetiva. Mesmo reduzidas a palavras, elas afirmam-se como um poderoso efeito dramático, capaz de mostrar aquilo que se procurava manter escondido abaixo da superfície. Isso já não é pouco como voz própria.

O segundo exemplo vem da *Electra*. Em mais uma versão da vingança dos filhos de Agamémnon, Electra e Orestes, Eurípides cria alguma inovação. Electra vive agora afastada do palácio onde habitam Clitemnestra e Egisto, foi forçada a casar com um modesto agricultor e dedica o tempo a lamentar a sua sorte e a aguardar que o regresso do irmão, profundamente desejado, lhe traga a ansiada vingança. Logo no início da peça, ainda no Prólogo, a filha de Agamémnon sai, ainda de madrugada, do humilde casebre em que agora habita, levando uma vasilha na cabeça, com o propósito de ir buscar água à fonte, ao mesmo tempo que faz ecoar a dor do seu sofrimento<sup>20</sup>:

*Ó noite negra, ama das estrelas douradas, na qual eu, levando esta vasilha pousada na cabeça, me dirijo à nascente do rio — não que tenha chegado a um tal ponto de necessidade, mas para mostrar aos deuses a insolência de Egisto — e lanço ao céu imenso um lamento ao meu pai.*

Que uma figura feminina se lamente no espaço público, isso nada tem de estranho. Mas Electra está quase sozinha, apenas a ouve, eventualmente<sup>21</sup>, o solidário homem do campo com quem foi forçada a casar. Note-se como há neste lamento uma exposição do sofrimento, uma exibição, que toma os deuses como testemunhas de uma injustiça da qual espera reparação. Electra estaria sozinha se isto não fosse uma peça de teatro. Assim, todos nós, espetadores, somos convidados a testemunhar a inaudita violência da sua dor e do seu desejo de vingança.

<sup>20</sup> Eurípides, *Electra*: vv. 54-59.

<sup>21</sup> Tem-se sugerido que esta figura masculina, presente na parte inicial do Prólogo (vv. 1-53), se ausenta brevemente de cena (há de voltar a falar logo no v. 64), de modo a deixar que a entrada de Electra se centre apenas nela própria. Não é absolutamente necessário que se ausente, bastará que se movimente para lugar mais discreto durante breves momentos. Roisman e Luschnig, no seu comentário, sublinham como a solidão é essencial a este lamento: «Electra's outcry here is a verbalization and unburdening of her thoughts [...]. There is no one to hear or help her» (ROISMAN, LUSCHNIG, 2011: 97).

Mais adiante, quando regressa da nascente, a princesa de Argos entoa uma monódia, um canto a solo, acompanhado de dança, destinado apenas à voz do ator. Julga-se sozinha, embora os espetadores saibam que Orestes, entretanto chegado, está escondido a ouvi-la. Note-se que essa consciência, da parte do público, influencia certamente o modo como acompanha o lamento da princesa. Electra concentra-se na sua dor e no canto que a exterioriza, pontuando-o com incitamentos dirigidos a si mesma<sup>22</sup>:

*Vá lá, desperta o próprio lamento,  
ergue o prazer das múltiplas lágrimas.*

Esta associação do lamento, do grito de sofrimento (*goos* é o termo usado no v. 125), do choro abundante a uma forma de prazer merece alguma atenção. Em primeiro lugar, porque é um tópico recorrente esta noção de que a exteriorização do sofrimento, num lamento exuberante, pode constituir uma forma de prazer ou deleite, ou seja, de certo modo, um modo de aliviar a excessiva dureza de uma dor que, deste modo, se escoia por esta espécie de válvula que diminui a pressão<sup>23</sup>.

Mas podemos tentar ir um pouco mais longe e tentar uma relação entre este prazer causado pelas lágrimas e o específico prazer que o espetador de teatro sente ao assistir a uma representação. Aristóteles, como sabemos, defende que esse prazer passa pelo facto de a tragédia despertar no espetador emoções que lhe são próprias, a compaixão e o temor (e apenas essas), de modo a produzir essa fugidia forma de purificação a que chamou *katharsis*. Esse é o prazer próprio do teatro e somos levados a experimentá-lo diante da representação do sofrimento alheio — e, no pensamento de Aristóteles, é extremamente importante este aspeto, ser uma representação e *sabermos* que é uma representação<sup>24</sup>. Há nisso algo de terapêutico: de algum modo, também Electra nos sugere, ao incitar ao prazer das lágrimas, que libertar a sua dor pode ser, também, uma forma de a purificar. Ao mesmo tempo, se validarmos esta associação, esta sublimação do sofrimento já pode ser mais encarada enquanto categoria estética do que como pura e simples expressão da dor. Torna-se nítida uma consciência da teatralidade da exposição do sofrimento — teatralidade no sentido de efeito sobre quem assiste, tendo em conta que *theatron* é, antes de

<sup>22</sup> Eurípides, *Electra*: vv. 125-126.

<sup>23</sup> Alguns exemplos deste tópico, muito frequente nos Poemas Homéricos: *Iliada*: 23, 10; 23, 98; 24, 513; *Odisseia*: 4, 102; 11, 212; 19, 213; 19, 251; 19, 513; 21, 57; Eurípides, *Troianas*: v. 607. LOURENÇO, *trad., notas e comentários*, 2018: 161 sublinha que «a ideia de que há algo de prazeroso no choro e na lamentação é bem homérica». SEAFORD, 2017 lembra igualmente como o choro e o riso aparecem, em várias ocasiões, associados de forma quase indistinguível, sublinhando como parece ser fácil resvalar de um para o outro.

<sup>24</sup> Sobre estes aspetos do pensamento de Aristóteles há infindável bibliografia. Veja-se, pela justeza e pelo modo esclarecedor como discute a questão, HALLIWELL, 2002, especialmente pp. 151-206.

mais, o lugar reservado ao espectador — e da forma como ela cria um efeito que é potenciado pela própria situação de representação. O sofrimento de Electra, o seu lamento diante dos céus e dos deuses, é olhado, antes de mais, a partir do modo como a princesa de Argos *encena* a sua dor.

Esse movimento ainda pode ser levado mais longe — e isso conduz-nos ao terceiro exemplo. Na sua *Helena*, Eurípides dá uma volta completa à narrativa em volta de Helena de Troia, a causadora da guerra. Ela é aqui, ao contrário da tradição mais corrente, uma virtuosa mulher, que os deuses, impedindo o rapto de Páris, refugiaram no Egito, enquanto, para Troia, seguiu um *eidolon*, uma imagem em tudo igual a Helena, por cujo resgate os Gregos combateram e pela qual a cidade de Príamo foi reduzida a cinzas.

Terminada a guerra, Helena está no Egito, refugiada junto do túmulo do rei Proteu, o soberano que a havia acolhido e, entretanto, falecera. Reina agora Teoclímeno, filho de Proteu, que quer veementemente casar com a espartana (daí o refúgio no túmulo, considerado sagrado e inviolável), enquanto esta continua a aguardar, já quase sem esperança, o regresso de Menelau. Mas quando se lamenta — como acontece quase no início — o canto que se ouve já está agudamente consciente de que não é a voz de um sofrimento que emerge das entranhas, já se sujeita a um tópico de evidente artificialismo<sup>25</sup>:

*Oh, ao lançar o grande lamento de tão grandes penas,  
que grito estará à sua altura? A que musa hei de recorrer,  
com lágrimas, cantos fúnebres, sofrimentos? Ai de mim!*

Esta procura do lamento certo, da adequada inspiração, indicia claramente uma preocupação com o efeito do lamento — notoriamente mais importante do que aquilo a que poderíamos chamar a sua sinceridade. Sofrer no drama é sempre fazê-lo *para fora de si*, ou seja, é sempre ter a consciência de que há um espectador sobre o qual precisamos de agir. É também uma arte sofrer em público.

Na verdade, o desenvolvimento da intriga de *Helena* vai levar esta noção de fingimento ainda mais longe. Menelau acaba por naufragar junto da costa do Egito e, depois de várias peripécias, reencontra a mulher. No entanto, para que possam fugir juntos, Helena inventa um arrojado plano: Menelau trará a notícia da sua própria morte, Helena comporá a conveniente imagem de luto e ambos tentarão convencer o rei a ceder-lhes um navio, para que, de acordo com o que afirmam ser o costume grego, o morto possa ser homenageado em alto-mar, onde perdeu a vida. Toda esta

---

<sup>25</sup> Eurípides, *Helena*: vv. 164-166.

representação se faz com sucesso e Menelau e Helena conseguem, por fim, escapar em direção à Grécia.

Um dos pontos fulcrais deste ardil é que Helena represente convenientemente o sofrimento que a suposta morte de Menelau lhe causa. Por isso, ei-la que, a bem da encenação que propôs, nos aparece, no v. 1184, a desempenhar o papel de chorosa viúva. Teoclímeno, acabado de chegar, não entende a transformação<sup>26</sup>: «Mulher, porque trocaste os peplos brancos pelos negros com que agora te cobres? E os cabelos da tua nobre fronte, porque com o ferro os cortaste? Porque se te enche o rosto de frescas lágrimas e te entregas ao pranto?».

Percebemos até que ponto é radical a transformação de Helena. Em termos de técnica teatral, além da mudança de roupa, tal pressupõe também uma pouco habitual troca de máscara<sup>27</sup>. A primeira, com os cabelos abundantes, é substituída por outra com os cabelos cortados e com eventuais (e mais duvidosos) sulcos causados pelas lágrimas abundantes. O sofrimento de Helena, tão laboriosamente encenado, é uma artimanha bem preparada para convencer o rei. As lágrimas, como se percebe, fazem aqui parte de um espetáculo, com uma impressionante dimensão visual — embora provavelmente as lágrimas fiquem só pelas palavras — que nos torna cúmplices da sua evidente falsidade. Entre sofrer e exhibir o sofrimento abre-se uma cratera que nem sempre será fácil voltar a fechar.

Se é verdade que, na tragédia grega, as lágrimas podem assumir grande variedade e diversidade (e é bem possível que os exemplos apresentados não tenham sido suficientemente amplos para dar conta disso), há algo que lhes falta de forma clara, o grau de intimidade que habitualmente associamos a uma forma tão pessoal de exprimir a dor. Apresentam-se, por regra, como forma de exposição pública e, mesmo quando traem uma intimidade que sobe inesperadamente à superfície, convidam-nos a encará-las na posição de espetadores: emocionados, abalados, contritos — mas irremediavelmente *do lado de fora*.

Voltemos, por isso, a Homero. Quando Ulisses regressa a casa, na conversa que tem com Penélope, sem ainda revelar a sua identidade, no canto 19, assume uma identidade falsa e conta-lhe como, em Creta, que apresenta como sua terra de origem, encontrou Ulisses e lhe ofereceu hospitalidade. O relato abala as emoções de Penélope desta forma espantosa<sup>28</sup>:

*Deste modo assemelhava Odisseu muitas mentiras a verdades.  
E ela, enquanto ouvia, vertia uma torrente de lágrimas,  
a ponto de parecer que o próprio rosto se derretia.*

<sup>26</sup> Eurípides, *Helena*: vv. 1186-1190; OLIVEIRA, trad. do grego, introd. e comentário, 2015: 172.

<sup>27</sup> Cf. BURIAN, introd., transl. and commentary, 2007: 38-39 e ALLAN, ed., 2008: 284.

<sup>28</sup> Homero, *Odisseia*: 19, 203-209; LOURENÇO, trad., notas e comentários, 2018: 541-542.

*Como a neve se derrete nas montanhas mais elevadas,  
quando o Euro aquece o que o Zéfiro fez nevar,  
e a neve, ao derreter, faz aumentar o caudal dos rios —  
assim se lhe derretiam as belas faces em torrentes de lágrimas,  
chorando pelo marido, que estava à sua frente.*

Poucos trechos podem ser mais impressionantes do que este, com a sua quádrupla repetição de formas do verbo que, em grego, significa «derreter», com o símile que estabelece a relação com os caudais engrossados pelo derreter da neve, com a intervenção do narrador a lembrar-nos que ela chorava pelo marido que, sem saber, já tinha diante de si. Cada um destes versos, mesmo nesta eloquente e feliz tradução, é uma pérola. Percebemos, em ocasiões assim, que, por mais que o teatro nos coloque olhos nos olhos com o sofrimento, se é para chorar por palavras, a mediação de um narrador pode ser um instrumento poeticamente muito poderoso.

## BIBLIOGRAFIA

- ALEXIOU, Margaret (2002). *The Ritual Lament in Greek Tradition*. Boston; Oxford: Rowan & Littlefield Publishers.
- ALLAN, William, ed. (2008). *Euripides. Helen*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BEARD, Mary (2018). *Mulheres & Poder: um manifesto*. Lisboa: Bertrand.
- BERNARD, Nadine (2003). *Femmes et société dans la Grèce classique*. Paris: Armand Colin.
- BLUNDELL, Sue (1995). *Women in Ancient Greece*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- BURIAN, Peter, introd., transl. and commentary (2007). *Euripides. Helen*. Oxford: Aris & Phillips.
- BUXTON, Richard (2004). *Similes and other likenesses*. In FOWLER, John, ed. *The Cambridge Companion to Homer*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 139-155.
- EASTERLING, Patricia (1997). *A show for Dionysus*. In EASTERLING, Patricia, ed. *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 36-53.
- FERNANDES, Raul M. Rosado; GRANWEHR, M. Gabriela P., trad. do texto grego, pref. e notas introd. (2010). *Tucídides. História da Guerra do Peloponeso*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- GRAZIOSI, Barbara; HAUBOLD, Johannes (2005). *Homer: The Resonance of Epic*. London; New York: Bloomsbury.
- HALL, Edith (2010). *Greek Tragedy. Suffering under the Sun*. Oxford: Oxford University Press.
- HALLIWELL, Stephen (2002). *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- HENDERSON, John J. (1985). *Poetry into Drama: Early Tragedy and the Greek Poetic Tradition*. Berkeley: University of California Press.
- LOURENÇO, Frederico, trad., notas e comentários (2018). *Homero. Odisseia*. Lisboa: Quetzal.
- MASTRONARDE, Donald J., ed. (2002). *Euripides. Medea*. Cambridge: Cambridge University Press.
- OLIVEIRA, Alessandra C. J. N., trad. do grego, introd. e comentário (2015). *Eurípides. Helena*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra; São Paulo: Annablume.
- PEREIRA, Maria Helena da Rocha, introd., versão do grego e notas (2008). *Eurípides. Medeia*. 4.<sup>a</sup> ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- REHM, Rush (1992). *Greek Tragic Theatre*. Londres; Nova Iorque: Routledge.

- ROISMAN, Hanna M. (1994). *Like father like son. Telemachus' Kerdea*. «Reinisches Museum für Philologie». 137:1, 1-22.
- ROISMAN, Hanna M.; LUSCHNIG, Cecilia A. E. (2011). *Euripides' Electra. A Commentary*. Norman: University of Oklahoma Press.
- SEAFORD, Richard (2017). *Laughter and tears in early Greek Literature*. In ALEXIOU, Margaret; CAIRNS, Douglas, eds. *Greek Laughter and Tears. Antiquity and After*. Edimburgo: Edinburgh University Press, pp. 27-35.
- SUTER, Ann (2009). *Tragic tears and gender*. In FÖGEN, Thorsten, ed. *Tears in the Graeco-Roman World*. Berlim; Nova Iorque: De Gruyter, pp. 59-83.
- SWIFT, Laura (2016). *Greek Tragedy. Themes and Contexts*. Londres; Nova Iorque: Bloomsbury.
- TAPLIN, Oliver (1978). *Greek Tragedy in Action*. Londres: Methuen.



# MIT IR HERZEN JÂMERS TOUWE: HERZELOYDE COMO *MATER DOLOROSA* EM *PARZIVAL* DE WOLFRAM VON ESCHENBACH\*

MAFALDA SOFIA GOMES\*\*

**Resumo:** Em *Parzival* (c. 1200-1210) de Wolfram von Eschenbach, tido como verdadeiro monumento da literatura do médio-alto-alemão, as personagens femininas desempenham papéis de surpreendente destaque. Entre estas, destaca-se a mãe do protagonista, Herzeloide, cuja caracterização recorre a um repertório imagético mariano paradigmático. O desenho da personagem e o seu percurso deixam transparecer uma relação tipológica com a mãe de Cristo particularmente vincada pelo pendor doloroso que marca a trajetória da figura wolframiana. Neste artigo, proponho-me perspetivar o trilho de sofrimento de Herzeloide, revisitando os diferentes momentos em que esta chora, contextualizando o seu pranto face a um conjunto significativo de tradições exegéticas de representação e de percepção de Maria no período medieval.

**Palavra-chave:** Wolfram von Eschenbach; tipologia mariana; maternidade; Idade Média.

**Abstract:** In Wolfram von Eschenbach's *Parzival* (c. 1200-1210), which is acknowledged as a masterpiece of Middle High German literature, the female characters are ascribed prominent roles: among them is the protagonist's mother, Herzeloide. Scholarship has noted the extent to which the poet has used a repertoire of paradigmatic Marian imagery to describe the character and this suggests a typological relationship to the mother of Christ. This becomes particularly apparent since much of Herzeloide's trajectory is dominated by sorrow. In this article, I will focus on Herzeloide's path of suffering, analysing the different moments in which she cries and attempting to contextualise the tears she sheds within the framework of important medieval exegetical traditions regarding the representation and perception of Mary.

**Keywords:** Wolfram von Eschenbach; Marian typological imagery; motherhood; Middle Ages.

A mãe do protagonista no *Parzival* de Wolfram von Eschenbach<sup>1</sup> (c. 1200-1210) é uma das mais chorosas personagens femininas dos textos narrativos do médio-alto-alemão e o seu pranto um dos mais impactantes dessa literatura. Amplamente enriquecida pelo autor alemão relativamente à correspondente no *Roman de Perceval ou le Conte du Graal* de Chrétien de Troyes (c. 1180-1190), a figura é desenvolvida à revelia da

---

\* Este artigo resulta de muitas reflexões tecidas no âmbito do meu projeto doutoral, financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (bolsa SFRH/BD/117850/2016), de que resultou a tese *Maternidade e conflito nos textos narrativos do médio-alto-alemão*, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto em junho de 2021.

\*\* Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Email: mafaldasofiajgomes55@gmail.com.

<sup>1</sup> A edição que se utilizará e a partir da qual se citará é a de Karl Lachmann, devidamente referenciada na bibliografia final.

fonte<sup>2</sup>, sendo, aliás, sobremodo individualizada por Wolfram com recurso à atribuição de um nome, Herzeloide. Uma das principais estratégias de figuração utilizadas no seu esboço passa pela utilização de um repertório imagético paradigmático de fundo tipológico<sup>3</sup> pelo qual a mãe de Parzival é dada a ver como tipo da Virgem Maria<sup>4</sup>, nomeadamente como tipo da *mater dolorosa*. Tendo em vista a representação tipológica de Parzival como Cristo — relacionada desde logo com o papel redentor que o herói desempenhará no texto —, Wolfram cria uma das mais interessantes figuras maternas da literatura do seu tempo, em farta medida dependente das lágrimas que não cessará de derramar ao longo de toda a trajetória que lhe é conhecida. É nestas diferentes lágrimas que se focará esta breve reflexão.

Após o casamento com o pai do herói, o angevino Gahmuret, o ciclo de felicidade do jovem casal é interrompido por um sonho da rainha<sup>5</sup>, prenúncio da morte do marido em lides cavaleirescas. Neste sonho, o corpo de Herzeloide será objeto de diferentes expressões de violência que conduzirão mais tarde ao pranto. Neste ponto da narrativa, Herzeloide está já grávida, ainda que o texto só dê conta disso posteriormente.

<sup>2</sup> O tempo da história do *Roman de Perceval* de Chrétien de Troyes tem início na floresta de Soltane, pelo que a apresentação da gravidez e do nascimento do jovem Parzival no texto alemão é da inteira responsabilidade de Wolfram.

<sup>3</sup> De forma geral, a tipologia é uma metodologia da hermenêutica pela qual se estabelecem relações; cf. OSTMEYER, 2000: 112. Esta forma de pensamento e de atribuição de sentido remete originalmente para a teologia, em particular para a exegese do texto bíblico, a partir da qual as profecias do *Antigo Testamento* sob a forma de pessoas, eventos e instituições são percebidas à luz da sua concretização no *Novo Testamento*; cf. WEDDIGE, 2014 [1987]: 81. Por exemplo, Eva é uma das mais comuns prefigurações da Virgem, na medida em que ambas são figuras maternas. Eva é considerada a mãe da morte (por via do seu papel na narrativa edênica) e Maria é, por oposição, tida como mãe da vida (pois dá à luz o Redentor que permite a eternidade). Na Idade Média, sobretudo a partir do século XII e como consequência do pensamento fundador de séculos anteriores preconizado pela Patrística, este tipo de prática exegética é de tal forma cultivada em âmbito teológico que o seu espectro de utilização é estendido a novos discursos, ligados nomeadamente às artes visuais e à literatura, conquistando grande prestígio na tradição literária do médio-alto-alemão (produzida num período de grande intensidade e efervescência religiosa e cultural); cf. OHLY, 1966: 368; e AUERBACH, 1953: 16. A relação tipo/antitipo é determinada pela cronologia: aquele ou aquilo que vem antes profetiza aquele ou aquilo que virá depois, que concretiza o primeiro. O uso desta terminologia é, contudo, passível de gerar alguma confusão, na medida em que as figuras do *Novo Testamento* se deixam perceber como antitipos dos tipos do *Antigo Testamento*, mesmo quando a sua importância, à luz do papel que desempenham na História da Salvação, é superior. Por outro lado, o prefixo anti- sugere uma ideia de oposição, mesmo quando se trata de um processo tipológico não-antitético. Uma crítica à utilização desta terminologia é formulada por Ostmeier, que propõe um entendimento funcional da relação tipológica (perspetiva que aqui se retomará): tipo não designará a diferença entre duas entidades relacionadas, mas antes a identidade dos aspetos de comparação; cf. OSTMEYER, 2000: 129.

<sup>4</sup> No contexto das primeiras informações fornecidas sobre Herzeloide, ainda que se lhe não revele o nome, diz-se que a rainha não é casada, subentendendo-se a sua virgindade: «si was ein maget, niht ein wîp». *Parzival*: 60, 15 (Ela era uma donzela, não era uma mulher). Todas as traduções de *Parzival* para português são minhas. Adiante, imediatamente antes de revelado o seu nome, replica-se a explicação relacionada com o seu estatuto enquanto *maget*; cf. *Parzival*: 84, 6. Que um dos mais comuns epítetos utilizados para aludir a Maria seja tradicionalmente aquele que põe em evidência a sua virgindade, «a Virgem», demonstra a importância do estado virginal enquanto elemento identitário. Que se sublinhe a virgindade de Herzeloide, mesmo antes de revelado o seu nome, é significativo, na medida em que esta condição, um dos primeiros traços de caracterização apresentados, põe desde logo em evidência a existência de analogia com a mãe de Cristo.

<sup>5</sup> Cf. *Parzival*: 103, 25-104, 24.

Comecem por apresentar-se as primeiras imagens que compõem o sonho da futura progenitora. A dama é tomada por um trovão proveniente de uma estrela, que a conduz contra os ares, onde muitos trovões em chamas lhe batem com força. Batem todos ao mesmo tempo e as suas longas tranças crepitam com as faíscas. É então que um dos trovões faz um grande estrondo do qual resulta um aguaceiro de lágrimas em chamas («mit krache gap der doner duz:/brinnde zäher was sîn guz»<sup>6</sup>), prefiguração das lágrimas que a figura chorará adiante, podendo igualmente perceber-se na violência sonora representada pelos trovões e pelas faíscas a alusão ao conflito armado que ditara a morte ao seu marido. A dama coincide novamente com o seu próprio corpo<sup>7</sup>, quando um grifo lhe agarra a mão direita. E segue-se a segunda fase do sonho. Num sítio estranho, Herzeloide encontra-se grávida de um réptil que parte com violência do seu ventre e que, como um dragão, lhe suga os seios, voando finalmente para longe. Numa tentativa de atribuição de sentido a estas imagens, há razões para defender que o réptil e o dragão são prefigurações de Parzival, que, tendo-se nutrido do útero (*wamme*) e do seio materno (*brüste*), abandonará, adiante na narrativa e contra as expectativas de Herzeloide, o ermo onde a personagem materna procurara exílio (na tentativa de que o filho, ignorando a existência da cavalaria, instituição do mundo cortês, não conhecesse destino análogo ao do seu pai)<sup>8</sup>. É evidente que esta separação há de constituir motivo de pesar, conduzindo a um verdadeiro vale de lágrimas e, em última instância, à morte.

Eis a reação ao sonho. Conta-se que Herzeloide, dormindo ainda, esperneia, contorce-se e clama («Diu frouwe dô begunde,/daz si dâ vor niht kunde,/beidiu zabeln und wuofen,/in slâfe lûte ruofen»<sup>9</sup>). Seguidamente, a dama, ao tomar finalmente conhecimento de que Gahmuret havia morrido em batalha, cai em desmaio. Abeirando-se da morte, Herzeloide inicia o seu lamento fúnebre, *Totenklage*, que é

<sup>6</sup> *Parzival*: 104, 5-6 (Um trovão fez um grande estrondo: lágrimas em chamas foram o seu aguaceiro).

<sup>7</sup> Cf. *Parzival*: 104, 7.

<sup>8</sup> Não surpreende, pois, que a figura materna reconheça o perigo que a cavalaria constitui para os seus membros, bem como para aqueles passíveis de sofrer as suas perdas, nomeadamente as amantes e as mães; cf. MIKLAUTSCH, 1991: 60. É neste contexto preventivo que Herzeloide tomará a decisão de afastar Parzival do contacto com tudo o que pudesse invocar o mundo cavaleiresco, esperando poupá-lo à possibilidade da morte. No início do terceiro livro, mãe e filho refugiam-se na floresta «zer waste in Soltâne». *Parzival*: 117, 9 (na lonjura desértica de Soltane). A explicação para este exílio é apresentada pelo narrador: *durch triuwe*; cf. *Parzival*: 116, 19 (por causa da lealdade). Esta nova fase da vida da figura será pautada pela renúncia às riquezas terrenas, abandonando os três reinos de que era soberana e toda a possibilidade de atrações. A experiência de *triuwe*, que é *triuwe* ditada pela profundidade do vínculo que continua a uni-la ao falecido Gahmuret, conduz à relativização de toda a alegria e de toda a beleza terrenas. É nesta atmosfera de esplendor natural e ascetismo que se conta a vinda de Parzival para Soltane *durch flühtesal*; cf. *Parzival*: 117, 14 ([fuga] por causa do medo). Assim se explica que a mãe desejasse proteger o filho dos perigos do mundo. A identificação concreta daquilo que constituiria o verdadeiro perigo, a cavalaria, fica registada uns versos adiante. Herzeloide manterá, após a morte do angevino Gahmuret e até à hora da sua morte, então, uma relação de conflito com uma das mais elementares instituições do mundo cortês e arturiano, *diu ritterschaft*.

<sup>9</sup> *Parzival*: 104, 25-28 (A dama começou então, ela que nada sabia, a espernear e a contorcer-se, gemendo e chorando no seu sono).

um concomitante lamento de amor, *Liebesklage*, mostrando como *liep* e *leit* são faces de uma mesma moeda na convenção cortês<sup>10</sup>. Este lamento, como o sonho descrito, apresentará também momentos distintos.

A viúva começa por iniciar um monólogo<sup>11</sup>. Mostra esperança de que Deus a possa deixar viver, pois se morresse, o bebé morreria consigo, o que constituiria a segunda morte de Gahmuret<sup>12</sup>. Esta imagem dá a perceber o filho que no ventre se nutria, metonímica, mística e tipologicamente, como pai, o que é corroborado pelo facto de a mãe se ver como «sîn muoter und sîn wîp»<sup>13</sup>. Aqui são óbvias as ressonâncias marianas por via do entendimento de Maria como mãe e como esposa das duas primeiras pessoas da Trindade, o que se relaciona em grande medida com a tradição exegética do livro nupcial *Cântico dos Cânticos* (composto de vinte e cinco poemas nos quais os acontecimentos e a linguagem amorosa, ou mesmo erótica, utilizada são legitimados por via de uma leitura alegórica e tipológica). No século XII, em concomitância com o florescimento do culto mariano, manifesta-se um interesse fulgurante no imaginário dos *sponsus* e *sponsa* do *Cântico*<sup>14</sup>, «the single most potent “machine” for crafting prayer to the Virgin»<sup>15</sup>, a partir do qual se estabelece determinantemente a tradição pela qual a noiva é, tipologicamente, percebida como prefiguração de Maria. Na segunda metade do século XII, observa-se uma mudança nos motivos que habitualmente ilustram este texto sagrado<sup>16</sup>. A par de outras representações iconográficas mais convencionais deste texto bíblico (Cristo e a *Ecclesia*; Cristo adulto e Maria), Maria e o Menino Jesus começam — estranha e surpreendentemente — a ser objeto de representação. Porém, é sobremodo evidente que a maternidade e a infância não são, numa perspetiva literal, o assunto dos poemas. Como explicar esta mudança? O imaginário nupcial e erótico contido nestas exegeses é, na perspetiva da representação iconográfica, potencialmente problemático, como repara Judith Glatzer Wechsler, na medida da sugestão de uma união física entre *sponsa* e *sponsus*, sendo que a *sponsa* é também ela *mater*. Assim, a autora propõe a hipótese de que a utilização do imaginário de maternidade no contexto iconográfico

<sup>10</sup> A morte de Herzeloide seria expectável, considerada a tradicional reação da mulher à morte do seu amado na literatura do médio-alto-alemão, como observa GREENFIELD, 2001: 289; cf. GREENFIELD, 2001: 291.

<sup>11</sup> Cf. *Parzival*: 109, 19-110, 9.

<sup>12</sup> Herzeloide é um vaso portador de vida que assegura a sobrevivência do pai no filho, como tem vindo a ser reparado, por exemplo, por WENZEL, 1996: 217; e por HEYDE, 1996: 47.

<sup>13</sup> *Parzival*: 109, 25 ([Eu sou] sua mãe [de Parzival] e sua mulher [de Gahmuret]).

<sup>14</sup> Como consequência da procura de um sentido simbólico que justificasse a inclusão do *Cântico* nas Escrituras, desde os primeiros séculos do Cristianismo, foi-se estabelecendo a relação tipológica *sponsa*/Maria. Progressivamente, o estabelecimento desta relação vai-se tornando mais sistemático, o que pode ser percebido como consequência da percepção da *Ecclesia* como figura materna. Porém, a associação da *sponsa* do *Cântico* a Maria demoraria ainda séculos a encontrar o seu esplendor. É só nos séculos XII e XIII que estas relações tipológicas culminam no entendimento completamente estabelecido de Maria como *sponsa Christi*.

<sup>15</sup> FULTON, 2002: 268.

<sup>16</sup> Esta identificação e constatação é da responsabilidade de WECHSLER, 1975: 73.

do *Cântico* a partir da segunda metade do século XII seja uma forma de contornar a problemática, deixando, é certo, que a ideia de intimidade nupcial e erótica entre *sponsus* e *sponsa* se mantenha, mas mascarando-se num outro tipo de intimidade pautada pelo amor<sup>17</sup> e pela proximidade física, aquela entre mãe e filho. Se o amor nupcial (amor entre homem e mulher) objetivamente aludido no *Cântico* é passível de ser universalizado através de processos alegóricos exegéticos, representando todas as formas de amor (seja o amor de Deus pela Humanidade, seja o amor de Deus pela sua Igreja), faz sentido que esse amor nupcial possa ser igualmente interpretado enquanto alegoria do amor entre mãe e filho. Isto explica que as representações deste texto bíblico venham a recorrer à imagem de Jesus menino junto da mãe, ainda que esta não seja exigida, numa perspetiva literal, por qualquer poema do texto bíblico. Esta tendência exegética do *Cântico*, que assinala a fusão dos múltiplos tipos de amor, nomeadamente o amor entre sexos, bem como o amor entre mãe e filho, pode explicar que o muito erudito Wolfram estabeleça uma espécie de equivalência entre o amor de Herzeloide por Gahmuret e aquele que unirá a dama a Parzival, pela qual a mulher grávida se tem como mãe e mulher do futuro bebé. Disto resulta uma espécie de erotização da maternidade<sup>18</sup> ou de dessacralização da Virgem e de simultânea sacralização de Herzeloide<sup>19</sup>.

Ao monólogo, segue-se o lamento partido num conjunto de atos de fala dirigidos a diferentes destinatários. Primeiro, refira-se uma prece dirigida a Deus<sup>20</sup>, em que a dama, protegendo a barriga com as mãos e com os braços, insiste no desejo de ser poupada à morte na medida em que esta, que pressupõe aquela do filho, constituiria o segundo óbito de Gahmuret<sup>21</sup>. Disto decorre uma mudança de destinatário. Chorando ainda, Herzeloide pressiona os lábios contra os seios, introduz os mamilos na boca e, dirigindo-se-lhes, convoca a sua vocação de nutrição: «du bist kaste eins kindes spise:/ die hât ez vor im her gesant,/sît ichz lebende im lîbe vant»<sup>22</sup>. Apertando-os, sobre o seu coração os seios jorram leite, o novo destinatário das palavras da grávida: «du bist von triwen komn./het ich des toufes niht genomn,/du waerest wol mîns toufes zil./

---

<sup>17</sup> «*The Song of Songs*, which is notable for its humanizing tendency in a period of ascetism, is interpreted as speaking of the unity of man and God. Mary is the vehicle of that love»; WECHSLER, 1975: 85-86. Além disto, pode referir-se a potencial importância do *Protoevangelho de Tiago*, muito conhecido neste período da Idade Média. Aqui, a relação emocional entre Maria e Jesus bebé é sugerida e Maria deixa de ser apenas o vaso que humildemente recebeu Jesus no ventre, transformando-se numa mãe humana cheia de sentimento; cf. HEYDE, 1996: 35. Tal é aproveitado pela literatura secular, como a minha análise pretende demonstrar.

<sup>18</sup> Cf. HEYDE, 2004: 26.

<sup>19</sup> Cf. BERTAU, 1983 [1981]: 274.

<sup>20</sup> Cf. *Parzival*: 110, 9-22.

<sup>21</sup> Cf. *Parzival*: 110, 17-19.

<sup>22</sup> *Parzival*: 110, 30-111, 2 (Tu és a arca do alimento de uma criança: foi-me enviado com antecedência pela própria desde que a sinto viva no meu corpo).

ich sol mich begiezen vil/mit dir und mit den ougen,/offenlîch und tougen»<sup>23</sup>. Aqui estabelece-se uma relação entre a ideia de *triuwe*<sup>24</sup>, lealdade, e a ideia de pranto, por via do leite (*mit dir*, como se lhe dirige) e por via das lágrimas, metonimicamente referidas a partir dos olhos (*und mit den ougen*, como continua). Leite e lágrimas são passíveis de serem entendidos, neste contexto, como verdadeiros elixires de vida, permitindo a sobrevivência da futura personagem materna<sup>25</sup> e, conseqüentemente, do filho, que pressupõe aquela de Gahmuret. Pelo facto de as lágrimas permitirem a expressão de uma determinada ética<sup>26</sup>, deixa-se dizer que a coincidência da produção do leite e do jorro das lágrimas com os momentos de luto pela morte de Gahmuret ilustra a profundidade do vínculo de Herzeloide com o marido, a profundidade do sentimento, o que se deixa perceber como a maior expressão da lealdade que poderia ligar a dama ao angevino (por causa das lágrimas) e, conseqüentemente, ao seu filho (por causa do leite). Outro sentido se revela ainda por via do derrame concomitante de leite e de lágrimas, a partir do qual a ideia de um Batismo de lágrimas assume aqui a forma de um Batismo de leite<sup>27</sup>, o que é, na verdade, coerente com a circunstância que serve de pretexto a este evento: Herzeloide acabou de descobrir que o marido morrerá (justificando-se as suas lágrimas) e, grávida como está, aproxima-se do momento do nascimento do seu filho (justificando-se o leite). Assim, as ideias de vida e morte estão em relação de copresença, como copresentes estão pai e filho.

Além disto, na literatura do médio-alto-alemão, o pranto em público caracteriza-se habitualmente por uma grande exacerbação, sendo por isso comumente portador de uma mensagem que se quer ver comunicada, ou não se propusesse Herzeloide ao pranto privado, mas também ao pranto com espectadores que pudessem testemunhar a visão da mulher grávida deitada no chão, chorando e derramando leite dos próprios seios, rasgando a camisa sem se importar com a presença de

<sup>23</sup> *Parzival*: 111, 7-11 (Tu vieste por causa da lealdade. Não tivesse eu recebido o batismo, tu serias a minha unção. Devo aspergir-me em abundância, contigo e com os olhos, à frente de todos e quando estiver sozinha).

<sup>24</sup> Albrecht Classen debruça-se sobre a questão das lágrimas na literatura alemã medieval, cuja presença relaciona com o cumprimento habitual de certas funções, podendo estas: 1. comunicar que se avizinha uma mudança no curso do enredo; 2. funcionar como via de introdução de uma reflexão a respeito de tópicos relevantes, ilustrando certos aspetos importantes para a identidade da sociedade esboçada no texto; 3. fornecer novos dados importantes para a caracterização de determinada personagem; 4. fornecer novos dados a respeito da relação do sujeito que chora com as demais personagens, caso o momento de pranto tenha usufruído de espectadores; cf. CLASSEN, 2012: 230-231. Considerando que nesta ideia de *triuwe* assenta um dos mais importantes pilares ideológicos dos textos medievais alemães, concordo com a identificação de funções das lágrimas proposta por Classen: estas lágrimas choradas por Herzeloide separam o mundo narrativo antes da vinda de Parzival daquele no qual ele existirá e será herói, substituindo-se a figura masculina principal, isto é, o pai pelo filho; estas lágrimas deixam que se possa refletir a respeito da *triuwe* no texto, permitindo o acesso a uma das suas principais temáticas, introduzindo dados relevantes para a caracterização de Herzeloide como figura tipológica mariana, bem como a respeito do vínculo que a relaciona com Gahmuret e com Parzival.

<sup>25</sup> Cf. HEYDE, 1996: 48.

<sup>26</sup> Cf. CLASSEN, 2012: 230.

<sup>27</sup> Cf. ERNST, 2002: 208.

outros, como a certa altura lhe é reparado<sup>28</sup>. Porém, salvasse-se que o narrador não censura este comportamento, na medida em que «sie tet wîpliche fuore kunt»<sup>29</sup>. A Herzeloide não basta a experiência individual de sofrimento, mas é-lhe necessária a demonstração desse sofrimento<sup>30</sup>, *offenlich*, que promove uma reação de *compassio* para com a mulher viúva à espera de uma criança. O pranto público de Herzeloide justifica-se, por isso, como catalisador de um trilha de *pathos* condutor de catarse, que a aproxima da percepção de Maria como imagem maior da compaixão no Ocidente. A dramatização do sofrimento de Herzeloide deixa-se conseqüentemente ler com recurso ao tipo mariano *mater dolorosa*<sup>31</sup>, proveniente do imaginário de Maria aos pés da cruz durante a Crucificação<sup>32</sup>. Se bem que no período de produção do texto alemão esta tradição estivesse ainda a começar a desenvolver-se no espaço ocidental, não me parece descabido argumentar, à luz do pendor mariano que parece determinar a figuração da mãe do protagonista, que Wolfram tenha tipologicamente partido do sofrimento de Maria por ocasião da morte do filho para dar conta do sofrimento de Herzeloide por ocasião da morte do marido. Se Gahmuret e Parzival são, neste ponto da narrativa, percebidos em unidade, à luz daquilo que a figura materna veiculara em discurso direto, deixa-se também argumentar que o autor desta obra do início do século XIII funde na seqüência de pranto da personagem feminina em estudo duas tradições de representação mariana: o *Cântico dos Cânticos* como alegoria da Encarnação já devidamente convencionada no início do século XIII permite conceber mãe e filho em unidade e, simultaneamente, dar a ver Maria como *mater e sponsa*, *muoter* e *wîp*; por outro lado, a dramatização performativa do sofrimento de Herzeloide quando recebe a notícia da morte de Gahmuret, à luz do evidente pendor mariano que subjaz à sua figuração, parece — pelo desmaio, pela circunstância de quase morte, mas sobretudo pelas suas lágrimas — materializar a novidade exegética representada pelo tipo mariano da mãe *dolorosa*.

Relativamente às circunstâncias da pós-natalidade, atente-se numa outra passagem, temática e contiguamente relacionada com a morte de Gahmuret. Catorze dias

<sup>28</sup> Cf. *Parzival*: 110, 23.

<sup>29</sup> *Parzival*: 110, 28 (ela mostrou que sabia ser uma mulher).

<sup>30</sup> Como refere Gerd Althoff, enquanto a esfera privada é hoje o lugar da expressão dos sentimentos, a pessoa medieval parece preferir a sua expressão pública; cf. ALTHOFF, 2014 [1997]: 259; também ALTHOFF, 2006.

<sup>31</sup> A este respeito, Wenzel repara que o nome de «Herzeloide» é já portador de significado, na medida em que dá a ver a personagem como uma *mater dolorosa*, prenúncio do sofrimento que lhe será imposto; cf. WENZEL, 1996: 220.

<sup>32</sup> Miri Rubin repara que, até ao início do século XIII, as representações da Crucificação eram relativamente simples, nas quais a mãe de Cristo, do lado direito de Jesus, era dada a ver como figura de sofrimento controlado; cf. RUBIN, 2009: 243. Posteriormente, ao longo de todo o século XIII, mas sobretudo na segunda metade, a iconografia começa gradativamente a expor o sofrimento materno, recorrendo à representação das lágrimas de Maria, figura não raras vezes dada a ver em desmaio. Este processo é habitualmente percebido como conseqüência da importância que o período vai atribuir à vida e morte de Jesus, sublinhando-se o seu sofrimento humano e, com isso, a agonia da sua mãe, que sofre com este física e espiritualmente na hora da morte. Maria transforma-se, então, na imagem da *compassio* para todos os cristãos que quisessem aproximar-se do exemplo do filho, inaugurando-se uma nova vertente do sofrimento cristão, a *imitatio mariae*; cf. GALLAGHER, 2016: 181.

após a notícia da morte do angevino, Parzival nasce, quase conduzindo Herzeloide ao óbito, por causa da pujança corporal da criança. É neste contexto que o narrador faz saber que a figura materna amamenta o recém-nascido ela mesma<sup>33</sup>. Não se trata aqui, contudo, de um breve comentário alusivo ao facto de Herzeloide assegurar ela mesma a nutrição da criança, mas de uma descrição pormenorizada pela qual a mãe segura no próprio mamilo e condu-lo à boca do filho (como comenta o narrador aproveitando a rima *amme/wamme*<sup>34</sup>, invocando-se desta forma, e tipologicamente, as imagens do sonho: o réptil que rasga o ventre materno e o dragão que se alimenta do seio materno). Esta cena é passível de ter surpreendido os recetores do *Parzival*, em primeiro lugar, pela sua atipicidade e especificidade no contexto da poética do período de produção do texto e, em segundo lugar, na medida em que a amamentação em âmbito aristocrático dependia frequentemente do velho recurso das amas de leite, reconhecido desde a Antiguidade. A sequência na qual Herzeloide amamenta Parzival ela mesma num texto da primeira década do século XIII dá a ver, por isso, o comportamento da dama como exceção.

Além disto, repare-se que uma das justificações para a renúncia à ama de leite é apresentada por Herzeloide, que se associa diretamente ao exemplo de Maria, legitimando o desvio ao expectável face à sua condição nobre: «diu hoehste küneginne/ Jêsus ir brüste bôt,/der sît durch uns vil scharpfen tôt/ame kriuze mennischliche enphien/und sîne triwe an uns begien»<sup>35</sup>. A visão desta cena corresponde, então, a uma das mais representativas imagens de Maria, a conhecida *Maria lactans* (ou, em grego, *Galaktotrophousa*, que reconfigura o imaginário de Ísis amamentando Hórus). Nos séculos XI e XII, como consequência do contacto com o Oriente permitido pelas Cruzadas, dão-se a conhecer no Ocidente novos tipos marianos, de origem bizantina (muitos como resultado do desenvolvimento da arte copta), que representam mãe e filho em concomitância, como aquele em que Maria é representada a amamentar o Menino Jesus<sup>36</sup>. Sobretudo a partir da segunda metade do século XIII, em coro com o estabelecimento do culto e devoção à Virgem em séculos anteriores, este imaginário de amamentação é amplamente difundido<sup>37</sup>. A criação da cena em

<sup>33</sup> Cf. *Parzival*: 113, 5-8.

<sup>34</sup> Cf. *Parzival*: 113, 9-10.

<sup>35</sup> *Parzival*: 113, 18-22 (A mais alta rainha ofereceu o seu seio a Jesus, que depois viria, por nossa causa, a experimentar na cruz a mais terrível das mortes na terra, mostrando-nos a sua lealdade).

<sup>36</sup> As imagens de *Maria lactans*, embora relativamente comuns na Idade Média, eram extremamente raras antes do século XIII, motivo pelo qual se acredita que no século XII muito possivelmente não mais haveria do que dois exemplos; cf. FULTON, 2002: 348; BERTAU, 1983 [1981]: 267; e WENZEL, 1996: 221-222.

<sup>37</sup> Pode referir-se que muitos dos heróis da mitologia grega não são amamentados pelas próprias mães; cf. SPERLING, 2013: 1. Esta tendência relaciona-se com a pouca reputação votada ao leite na cultura helénica, percebido como pus branco, sangue menstrual ou excremento (ainda que de natureza benigna). Na cultura romana, contam-se plurais tentativas de inversão do paradigma. Contudo, de uma forma geral, continua a recorrer-se a amas de leite durante o período imperial, bem como durante aquele que perfaz toda a Idade Média. Apesar de os primórdios do culto à Virgem Maria conduzirem a uma certa, ainda que tímida, valorização do estatuto de maternidade, surgindo, após o

que Herzloyde amamenta Parzival ela mesma reveste-se, portanto, de um carácter inovador, se aceite a teoria de que o fulgor desta tradição de representação pertence a um período posterior àquele em que o *Parzival* foi produzido<sup>38</sup> (ainda que este imaginário pudesse estar já presente na memória cultural<sup>39</sup>). É certo que, à luz do pendor mariano que subjaz à figuração de Herzloyde, a amamentação do herói do texto nestes termos atesta a materialização desta tradição já no início do século XIII, deixando-se argumentar que Wolfram estaria na vanguarda no que a representações marianas diz respeito<sup>40</sup>.

O espectro do sofrimento não se desliga, contudo, da temática da amamentação<sup>41</sup>. Conta-se, então, como as lágrimas que Herzloyde chorava molhavam o corpo da criança à semelhança de chuva: «sich begôz des landes frouwe/mit ir herzen jâmers touwe:/ir ougen regenden ûf den knabn./si kunde wîbes triwe hab»<sup>42</sup>. Aqui pode perceber-se a influência do tipo *pietà corpusculum*<sup>43</sup>. Neste tipo, Maria é representada com o cadáver de um pequeno Cristo no colo. Ainda que o fulgor iconográfico deste tipo seja posterior ao período de produção do texto, como bem demonstra o exemplo mais paradigmático do final do século XV, a *Pietà* de Michelangelo, também aqui é possível perceber-se a posição de vanguarda de Wolfram no que se refere à imagética mariana, antecipando já a associação dos motivos da infância, como a lactação, aos motivos da morte (em *Parzival*, não da morte do filho, mas do marido)<sup>44</sup>. Além disto, estas lágrimas que escorrem sobre a criança invocam, tipologicamente, aquelas outras: as que Herzloyde chorara por Gahmuret. Estas, por sua vez, são passíveis de invocar aquelas outras, em chamadas, aludidas no sonho da dama<sup>45</sup>. Não obstante, estas lágrimas

---

Primeiro Concílio de Éfeso, as primeiras representações de Maria a amamentar Jesus, não se verifica a transição dessa primeira fase de prestígio iconográfico para a realidade empírica. Porém, contra as expectativas, ainda que no século XIII o tipo *Maria lactans* venha a atingir grande popularidade, acredita-se que esta imagética tenha exercido maior influência em contextos de maternidade não reprodutiva (nomeadamente no que se refere à noção de maternidade espiritual) do que tenha na prática de lactação por mães em sentido fisiológico.

<sup>38</sup> Cf. EDER, 1989: 204.

<sup>39</sup> Cf. WENZEL, 1996: 223.

<sup>40</sup> A renúncia à ama de leite é também explicada pelo narrador com a *humilitas* de Herzloyde, derradeira virtude cristã, dando a ver a personagem como modelo da perfeição e de comportamento exemplar: «diemuot was ir bereit» *Parzival*: 113, 16 (A humildade era-lhe natural); cf. HEYDE, 1996: 103-105.

<sup>41</sup> Cf. *Parzival*: 114, 3-4.

<sup>42</sup> *Parzival*: 113, 27-30 (A senhora da terra aspergiu-se com o orvalho que fluía do sofrimento do seu coração. Os seus olhos choravam sobre o rapaz. Ela sabia mostrar a lealdade das mulheres).

<sup>43</sup> Cf. BERTAUI, 1983 [1981]: 282; e QUAST, 2019: 233.

<sup>44</sup> Há razões para crer que a associação dos motivos de maternidade como a gravidez e lactação a circunstâncias de exacerbação de sofrimento por ocasião de morte não seja uma epifania estética e/ou um rendilhado teológico exclusivamente wolframiano. Tenha-se em consideração a tese de Amy Neff, para quem o sofrimento de Maria junto à cruz, associado em grande medida à pose de desmaio, é passível de ser interpretado como manifestação das adiadas dores de parto. A autora observa que, à medida em que vai sendo dado maior destaque ao sofrimento de Maria por ocasião da morte do filho, se sugere que esta estaria grávida ou mesmo em trabalho de parto; cf. NEFF, 1998: 254. Assim, deixa-se argumentar que esta cena de amamentação e dor pode, já no início do século XIII, materializar a tendência de representação iconográfica de interpretação do sofrimento de Maria junto à cruz como dor de parto.

<sup>45</sup> Cf. *Parzival*: 104, 6.

que a personagem chora enquanto amamenta preparam também aquelas outras que há de derramar adiante por ocasião da partida do filho do ermo da floresta. Neste sentido, as lágrimas de Herzeloide estabelecem uma relação entre passado, presente e futuro, deixando-se perceber como índices isotopicamente revisitados pelo texto para ilustrar o grande sofrimento que marca a trajetória da mãe do protagonista.

Ainda em Soltane, numa ocasião de caça decorrida provavelmente nos primeiros anos da adolescência, o herói terá o primeiro contacto com o mundo cortês por via do encontro «epifânico-burlesco»<sup>46</sup> com quatro cavaleiros que estariam de passagem por aquelas bandas. Evidentemente fascinado com os cavaleiros, majestosos na pompa dos seus adereços, dos seus cavalos, das suas demandas, Parzival é pragmático na forma como conduz a conversa, questionando-os a respeito da identidade daquele a quem cabia fazer cavaleiro<sup>47</sup>. Artus é a resposta e assim se define desde já o destino do jovem Parzival, que exige determinantemente a partida da floresta. Finda a sequência com os cavaleiros, Parzival corre para junto da mãe e conta-lhe os pormenores do seu encontro. A primeira reação da dama é um desmaio, o terceiro. Quando a rainha volta a si, tomada de grande pavor, pergunta ao filho a fonte dos novos conhecimentos que adquirira. Parzival reitera os pormenores do encontro com os cavaleiros e informa a mãe da sua intenção de partir para a corte arturiana. Pesar desmedido é a consequente resposta da sofredora personagem materna<sup>48</sup>, que procura um qualquer estratagema argumentativo, *ein list*, capaz de demover o filho. Porém, sem sucesso, já que na manhã seguinte mãe e filho se verão pela última vez. Um final gesto de ternura assume a forma de um beijo, contando-se que Herzeloide, muito cinematograficamente, corre no rasto do galope do cavalo de Parzival: «[frou] Herzeloide in kuste und lief im nâch»<sup>49</sup>. O narrador apresenta, então, a trágica imagem da partida do jovem, afastando-se progressivamente na lonjura da floresta, tendo como espectadora a sua mãe. Esta sequência coincide ainda com a última manifestação acional de Herzeloide, já que, perdendo a sua função na narrativa por não mais poder contribuir para a caracterização e para o percurso de Parzival, perde também qualquer imperativo de sobrevivência, tomando-a por causa do desespero a morte: «dô viel diu frouwe valsches laz/ûf die erde, aldâ si jâmer sneit/sô daz se ein sterben niht vermeit»<sup>50</sup>. O óbito é explicado pelo narrador como consequência do amor materno, motivo pelo qual Herzeloide é louvada e endereçada ao céu<sup>51</sup>.

<sup>46</sup> Assim adjetiva STOCK, 2016: 194.

<sup>47</sup> Cf. *Parzival*: 123, 6.

<sup>48</sup> «sich huop ein niwer jâmer hie» *Parzival*: 126, 15 (levantou-se, então, um novo sofrimento).

<sup>49</sup> *Parzival*: 128, 16 (A dama Herzeloide beijou-o e correu atrás dele).

<sup>50</sup> *Parzival*: 128, 20-22 (Então a dama, que nunca se entregou às coisas desleais, caiu no chão como se a dor a cortasse, não podendo escapar à morte).

<sup>51</sup> Cf. *Parzival*: 128.

Em jeito de conclusão, deixa-se, portanto, dizer que Herzloyde, como esboçada no *Parzival* de Wolfram von Eschenbach, dá corpo ao tipo *mater dolorosa* de uma forma esteticamente complexa e superlativa, mas também exegeticamente eclética e vibrante. Ao associar de forma exemplar e muitas vezes surpreendente o motivo das lágrimas a esferas como a da fertilidade (plasmada na imagética da pré-natalidade, da natalidade e da pós-natalidade, patente na combinação com o tipo *Maria lactans*), da ternura maternal dada a ver como erotismo nupcial (relacionada com a receção e interpretação do *Cântico dos Cânticos*) e do sofrimento (em correlação com a ideia de morte, ilustrada pelo tipo *pietà corpusculum*), Wolfram cria uma das mais fascinantes personagens da literatura do seu tempo.

## BIBLIOGRAFIA

### Textos

- ESCHENBACH, Wolfram von (2003). *Parzival. Text und Übersetzung*. Ed. Karl Lachmann. Berlin; Nova Iorque: De Gruyter.
- TROYES, Chrétien de (1993). *Le Roman de Perceval ou Le Conte du Graal*. Ed. Keith Busby. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.

### Estudos

- ALTHOFF, Gerd (2006). *Tränen und Freude. Was interessiert Mittelalter-Historiker an Emotionen*. «Frühmittelalterliche Studien». 40: 1-11.
- ALTHOFF, Gerd (2014 [1997]). *Spielregeln der Politik im Mittelalter. Kommunikation in Frieden und Fehde*. Darmstadt: Academic in Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- AUERBACH, Erich (1953). *Typologische Motive in der mittelalterlichen Literatur*. Krefeld: Scherpe Verlag.
- BERTAÜ, Karl (1983 [1981]). *Regina lactans. Versuch über den dichterischen Ursprung der Pietà bei Wolfram*. In BERTAÜ, Karl, ed. *Bertau, Wolfram von Eschenbach. Neun Versuche*. Munique: C. H. Beck Verlag, pp. 259-285.
- CLASSEN, Albrecht (2012). *Crying in Public and in Private. Tears and Crying in Medieval German Literature*. In GERTSMAN, Elina, ed. *Crying in the Middle Ages. Tears of History*. Nova Iorque; Londres: Routledge, pp. 230-248.
- CORRIE, Rebecca W. (2006). *Mary, Virgin: Art*. In SCHAUS, Margaret, ed. *Women and Gender in Medieval Europe. An Encyclopedia*. Nova Iorque; Londres: Routledge, pp. 542-545.
- EDER, Annemarie (1989). *Macht- und Ohnmachtsstrukturen im Beziehungsgefüge von Wolframs Parzival. Die Herzloydentragödie*. In BENNEWITZ, Ingrid, ed. *Der frauen buoch. Versuche zu einer feministischen Mediävistik*. Göppingen: Göppingen Verlag Alfred Kümmerle, pp. 179-212.
- ERNST, Ulrich (2002). *Differentielle Leiblichkeit. Zur Körpersemantik im epischen Werk Wolframs von Eschenbach*. In WOLFGANG, Haubrichs; LUTZ, Eckart Conrad; RIDDER, Klaus, ed. *Wolfram-Studien 17: Wolfram von Eschenbach: Bilanzen und Perspektiven. Eichstätter Kolloquium 2000*. Berlin: Schmidt Erich Verlag, pp. 182-222.
- FULTON, Rachel (2002). *From Judgment to Passion. Devotion to Christ and the Virgin Mary*. Nova Iorque: Columbia University Press.

- GALLAGHER, Laura (2016). *Stabat Mater Dolorosa. Imagining Mary's Grief at the Cross*. In BROWNLEE, Victoria; GALLAGHER, Laura, ed. *Biblical Women in Early Modern Literary Culture, 1550-1700*. Oxford: Manchester University Press, pp. 180-196.
- GOMES, Mafalda Sofia (2021). *Maternidade e conflito nos textos narrativos do médio-alto-alemão*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Tese de doutoramento.
- GREENFIELD, John (2001). *wande ich wil Gahmureten klagn (Parzival, 111,13). Überlegungen zu Herzloyde als Witwe*. «Revista da Faculdade de Letras. Línguas e Literaturas». 18, 287-302.
- HEYDE, Claudia Brinker-von der (1996). *Geliebte Mütter, mütterliche Geliebte. Rolleninszenierung in höfischen Romanen*. Bona: Bouvier Verlag.
- HEYDE, Claudia Brinker-von der (2004). *Familienmodelle im Mittelalter. Ein Überblick*. In HEYDE, Claudia Brinker-von der; SCHEUER, Helmut, ed. *Familienmuster – Musterfamilien. Zur Konstruktion von Familie in der Literatur*. Frankfurt: Peter Lang, pp. 13-30.
- MIKLAUTSCH, Lydia (1991). *Studien zur Mutterrolle in den mittelhochdeutschen Großepen des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts*. Erlangen: Palm & Enke.
- NEFF, Amy (1998). *The Pain of Compassio. Mary's Labor at the Foot of the Cross*. «The Art Bulletin». 80:2, 254-273.
- OHLY, Friedrich (1966). *Synagoge und Ecclesia. Typologisches in mittelalterlicher Dichtung*. In WILPERT, Paul, ed. *Judentum im Mittelalter. Beiträge zum christlich-jüdischen Gespräch*. Berlin: De Gruyter, pp. 350-369.
- OSTMEYER, Karl-Heinrich (2000). *Typologie und Typos. Analyse eines schwierigen Verhältnisses*. «New Testament Studies». 46:1, 112-131.
- QUAST, Bruno (2019). *Die Vögel. Asthetische Erfahrung und symbolische Ordnung in Wolframs von Eschenbach Parzival*. In HERRMANN, Britta, ed. *Anthropologie und Ästhetik – Interdisziplinäre Perspektiven*. Munich: Wilhelm Fink Verlag, pp. 227-241.
- RUBIN, Miri (2009). *Mother of God. A History of the Virgin Mary*. New Haven; Londres: Yale University Press.
- SPERLING, Jutta Gisela (2013). *Introduction*. In SPERLING, Jutta Gisela, ed. *Medieval and Renaissance Lactations. Images, Rhetorics, Practices*. Nova Iorque; Londres: Routledge, pp. 1-20.
- STOCK, Markus (2016). *Herkunftsraum und Identität. Heterotopien der Herkunft im mittelhochdeutschen Roman: Lanzelet, Tristan, Parzival, Trojanerkrieg*. In BENZ, Maximilian; DENNERLEIN, Katrin, ed. *Literarische Räume der Herkunft. Fallstudien zu einer historischen Narratologie*. Berlin; Boston: De Gruyter, pp. 187-204.
- WECHSLER, Judith Glatzer (1975). *A Change in the Iconography of The Song of Songs in the 12<sup>th</sup> and 13<sup>th</sup> Century Latin Bibles*. In FISHBANE, Michael A.; GLATZER, Nahum Norbert, ed. *Texts and Responses. Studies presented to Nahum N. Glatzer on the Occasion of his 70<sup>th</sup> Birthday by his Students*. Leiden: E. J. Brill, pp. 73-93.
- WEDDIGE, Hilbert (2014 [1987]). *Einführung in die germanistische Mediävistik*. Munich: C. H. Beck Verlag.
- WENZEL, Horst (1996). *Herzloyde und Sigune, Mutter und Geliebte. Zur Ikonographie der Liebe im Überschneidungsfeld von Text und Bild*. In SCIURIE, Helga; BACHORSKI, Hans-Jürgen, ed. *Eros – Macht – Askese*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, pp. 211-234.

# LA IMPORTANCIA DEL DON DE LÁGRIMAS EN MARGERY KEMPE

ANTONIO NAVAS\*

**Resumen:** *En el mundo de la espiritualidad, en concreto de la espiritualidad cristiana, los místicos son las personas más valoradas. Entre las manifestaciones extraordinarias que se dan en las personas enriquecidas con dones místicos, siempre se ha destacado el conocido como «don de lágrimas». Caería en un error quien pensara que las lágrimas solamente pueden ser producto del dolor o de la tristeza. Es lo que se verá a propósito de la gran variedad de lágrimas y de sus funciones presentes en los escritos autobiográficos de Margery Kempe, The Book of Margery Kempe (siglo XV).*

**Palabras clave:** *Margery Kempe; don de lágrimas; espiritualidad; místicas.*

**Abstract:** *In the world of spirituality, specifically Christian spirituality, mystics are the most valued people. Among the extraordinary manifestations that occur in people enriched with mystical gifts, the one known as «gift of tears» has always been highly appreciated. Anyone who thought the tears can only be the product of pain or sadness would fall into a mistake. This is what will be seen about the great variety of tears and their functions present in the autobiographical writings of Margery Kempe, The Book of Margery Kempe (15<sup>th</sup> century).*

**Keywords:** *Margery Kempe; gift of tears; spirituality; mystics.*

## ¿QUIÉN ERA MARGERY KEMPE?

Margery Kempe pertenecía a una familia próspera urbana, de la esfera mercantil de su ciudad. Era hija de John Burnham, una personalidad importante en la ciudad de Lynn en Norfolk. Margery Kempe tenía su lugar habitual de residencia en esta ciudad. En esta época la ciudad de Lynn figuraba entre las ciudades importantes de Inglaterra. Ella contrajo matrimonio en torno a los 20 años, con un burgués honorable de la ciudad. Aunque recibió una educación esmerada, en ella no se incluyeron ni el latín ni el francés, a pesar de que habría sido lo más normal en una persona de relieve, como lo era ella. De francés sólo conocía un par de palabras y de latín lo que podía asimilar de los oficios litúrgicos<sup>1</sup>. La obra de corte autobiográfico en que se describe su vida y sus experiencias espirituales fue redactada en torno a 1430 y es conocida como *The Book of Margery Kempe*. Si hemos de creer a la propia Margery, empezó a redactar el texto definitivo a un sacerdote que aceptó ser su amanuense. En él llama la atención su faceta de peregrina. Peregrinó a Jerusalén entre 1413 y 1415, visitando Asís y Roma al regresar a Inglaterra; luego peregrinó a Santiago de Compostela entre 1417 y 1418, para realizar su tercera y última peregrinación a Prusia, entre 1433 y 1434.

---

\* Facultad de Teología de Granada. Email: amnavas1540@gmail.com.

<sup>1</sup> BUTLER-BOWDON, *ed.*, 1940: 1-13.

Este libro, redescubierto en 1930, que recibió numerosas críticas desfavorables hasta hace unos veinte años, ha pasado a ser muy apreciado como un testimonio muy valioso de la vida y las experiencias de las mujeres en la Edad Media, así como de la ideología medieval respecto a las diferencias de género existentes en la época. Su valor se incrementa por el hecho de haber dado a conocer las interioridades de una mujer medieval, y no monja, sino seglar. Una mujer seglar que nos permite conocer el entorno social y cultural en que se desarrolló su vida<sup>2</sup>.

De acuerdo con los rasgos que adornan su vida espiritual, parecería lo más razonable que hubiera decidido hacerse ermitaña o monja. El hecho de ser una mujer casada, que vivía en el mundo, atrajo hacia ella un buen grupo de admiradores, que se vio contrarrestado por un considerable número de detractores, que no creían en la verdad de sus experiencias espirituales, tanto más cuanto que éstas se manifestaban hacia el exterior de una forma tan llamativa, que incitaban a la controversia entre los que eran testigos de su comportamiento, sobre todo cuando asistía en las iglesias a oficios litúrgicos, sermones u otras celebraciones piadosas.

Su conversión comenzó cuando se dio cuenta de que se había apartado de la confesión por insinuaciones del mal espíritu, que le insistía en la misericordia divina para que no se acercara al sacramento. La primera vez que lo hizo fue reprendida tan duramente por el confesor que estuvo como alienada durante unos ocho meses. Tuvo una reacción tan fuerte que se sintió inclinada a todo tipo de maldades, porque se sentía incitada a ello, según confesión propia, por diablos que se le aparecían. Su desesperación llegó a tal punto que en una ocasión se mordió su propia mano con tanta violencia que le quedó una marca de por vida en ella. También empezó a arañarse con las uñas el pecho a la altura del corazón, hasta el punto de verse obligada a tener las manos atadas para no hacerse más daño. Al mismo tiempo cuidaba mucho de ir ataviada conforme al rango de su familia, con verdadera ansia por figurar cada día más, a pesar de los consejos de su esposo para que fuera más discreta. Todo esto empezó a cambiar la primera vez que se le apareció Jesús y le dijo: «Hija, ¿por qué me has abandonado, cuando yo nunca te abandoné?» A partir de ese momento empezó a cambiar su vida por completo, movida también por la impresión de que una serie de desgracias que le habían sucedido no eran otra cosa que castigo de Dios por su mala vida anterior<sup>3</sup>.

## EL DON DE LÁGRIMAS

A raíz de este cambio espiritual empezó a manifestarse en su vida lo que se conoce como el Don de Lágrimas. Un don que alcanzó una gran importancia en los siglos pasados,

---

<sup>2</sup> ARNOLD, LEWIS, *eds.*, 2004: 17-24.

<sup>3</sup> BUTLER-BOWDON, *ed.*, 1940: 13-26.

especialmente en el Oriente cristiano. Los autores espirituales del Oriente cristiano tienen una alta estima de las lágrimas como expresión de las vivencias interiores, en especial de la compunción que se experimenta por los propios pecados. Pero también son muy valoradas las lágrimas que se vierten como fruto del amor de Dios que llena el corazón. En general los cristianos primitivos de Oriente consideran motivo de preocupación el que el creyente no derrame lágrimas, sean de arrepentimiento o de amor, pues lo consideran como una muestra de dureza de corazón. San Atanasio es el primer autor oriental que se refiere a este fenómeno como Don de Lágrimas y lo considera una muestra de que la persona que lo posee tiene un espíritu tan alto, que prescinde de las cosas de la tierra y ha muerto a todo lo que se supone atractivo terreno. Estos fieles son los únicos que reciben la *compunción de las lágrimas*. A las lágrimas se les concede siempre una gran capacidad purificadora en todos los tratados de los grandes padres espirituales del Oriente. Afirman también que las lágrimas son especialmente provechosas en los comienzos de la vida espiritual y encargan al principiante que pida a Dios este don, que consideran precioso.

Los padres espirituales de Occidente no se quedan atrás respecto a los orientales a la hora de alabar el Don de Lágrimas. Ya aparecen abundantemente tanto en san Agustín como en san Jerónimo pero es a partir de Juan Casiano cuando se asocian las lágrimas a la compunción, tanto que este don viene nombrado en ocasiones como Compunción de las Lágrimas. También estos autores describen diferentes tipos de lágrimas: por compunción, por la contemplación de los bienes celestiales, por el deseo del cielo, el miedo al infierno o el pensamiento del juicio tras la muerte, así como por los pecados ajenos o las desgracias que sufre el justo en esta vida. Entre los autores medievales que valoran las lágrimas cabe destacar a san Bernardo, Juan Ruysbroeck o san Francisco de Asís. El mismo Misal Romano se hizo eco de esta valoración del don de lágrimas con una misa votiva que se titulaba *Pro petitione lacrimarum*, y que la reforma litúrgica llevada a cabo por el concilio Vaticano II suprimió. También la Salve Regina presenta a los fieles «gementes et flentes in hac lacrimarum valle»<sup>4</sup>. Todos estos precedentes, entre otros, tuvo Margery Kempe para apreciar el Don de Lágrimas que le fue concedido, a pesar de las contrariedades que le produjo con demasiada frecuencia.

## CAUSAS VARIADAS DE SUS LÁGRIMAS

Todo lo que hemos mencionado sobre la variedad de causas que pueden producir lágrimas de devoción se puede ver ampliamente reflejado en las experiencias espirituales de Margery Kempe.

---

<sup>4</sup> *Dictionnaire de spiritualité, ascétique et mystique, doctrine et histoire*, 1976: col. 287-303.

La primera experiencia que ella recuerda la produce una melodía celestial que oye mientras estaba acostada en la cama con su marido. Era una melodía tan dulce que creyó al principio que se encontraba en el paraíso. Una vez despierta del todo pudo comprobar que nunca había escuchado una melodía como aquélla, que la llenó de alegría hasta tal punto que se deshizo en lágrimas de una gran devoción, con abundancia de sollozos y suspiros. Además la alegría que experimentaba al contemplar la felicidad que existe en el Cielo la hacía sentirse fuerte frente a las deshonras y desprecios que pudieran hacerle. Esta melodía le causó tal impresión, que no fue capaz de callar lo que le había pasado, atestiguando la felicidad que existe en el Cielo y recibiendo el rechazo de quienes le decían que ella hablaba por hablar, ya que no había subido al Cielo a experimentarlo. Esta experiencia la movió a hacer mucha penitencia corporal para expiar los pecados de su vida pasada<sup>5</sup>.

Respecto a las lágrimas producto de la compunción por los pecados de su vida pasada, durante más de un año se sintió abandonada por Dios y merecedora del infierno por haberlo abandonado, a pesar de que el Señor durante todo ese tiempo le concedió dos horas diarias de dolor por sus pecados. Dolor que iba acompañado por abundantes lágrimas amargas y que se alternaban con tentaciones de desesperación, como al principio de su conversión<sup>6</sup>.

En una contemplación en la que se ve presente ante la Virgen María en casa de santa Isabel, con san Juan Bautista y más adelante con la Virgen una vez dado a luz su Hijo Jesús, cayó de rodillas con gran reverencia y abundancia de lágrimas por considerarse indigna de servir a María, lágrimas que se volvieron apasionadas cuando la contemplación cesó<sup>7</sup>.

Contemplando la huida de la Sagrada Familia a Egipto llora de pena por sus sufrimientos pero también por sus propios pecados, por los pecados del pueblo, por los sufrimientos de las almas del Purgatorio y por las personas víctimas de la pobreza o de alguna enfermedad. Todo esto le sucede mientras dura la contemplación mencionada<sup>8</sup>. Pero, al igual que estos motivos de sufrimiento le provocaban las lágrimas, en otras ocasiones, como hemos visto más arriba, es el puro deseo de gozar del Cielo el que se las provoca<sup>9</sup>.

Si observamos las lágrimas derramadas relacionadas de algún modo con los demás y producidas en diferentes circunstancias, nos encontramos así mismo con una gran variedad. Lloro, por ejemplo, con gran vehemencia por los pecados de un monje entregado a la lujuria, tentado de desesperación y apegado a los bienes de este

---

<sup>5</sup> BUTLER-BOWDON, *ed.*, 1940: 30-32.

<sup>6</sup> BUTLER-BOWDON, *ed.*, 1940: 36-37.

<sup>7</sup> BUTLER-BOWDON, *ed.*, 1940: 38-39.

<sup>8</sup> BUTLER-BOWDON, *ed.*, 1940: 40.

<sup>9</sup> BUTLER-BOWDON, *ed.*, 1940: 40.

mundo<sup>10</sup>. Lloro copiosamente, en esta ocasión de alegría, al comprobar la caridad para con los pobres del obispo Philip, de Lincoln, al ver cómo dio de comer a 13 pobres<sup>11</sup>. Explota en lágrimas en la casa de una mujer cuando ésta le da el pecho a su niño, con la misma abundancia que cuando se acordaba de Jesús y María en la Pasión, hasta el punto de provocar la preocupación de la buena mujer, que le pidió, por favor, que dejara de llorar<sup>12</sup>. En una ocasión, en la procesión del Corpus una mujer le dijo: «Señora, que Dios nos dé la gracia de seguir los pasos de Nuestro Señor Jesucristo», lo cual fue suficiente para provocar que se desmayase y que fuera llevada a una casa para reponerse. Una vez repuesta lloraba repitiendo: «Me muero, me muero»<sup>13</sup>.

Entre los diferentes motivos de devoción que provocan sus lágrimas hay que reseñar las lágrimas dulces por su intimidad con Jesús<sup>14</sup>, en especial por los padecimientos de Cristo en su Pasión<sup>15</sup>, hasta el punto de caer al suelo llorando a voz en grito. En la basílica del Santo Sepulcro en Jerusalén, así como en el resto de la ciudad, se vio forzada a llorar compulsivamente, en parte por sentimientos de devoción, en parte por compasión hacia los sufrimientos de Jesús y su madre<sup>16</sup>. Al igual que los Santos Lugares de Jerusalén, el Santísimo Sacramento le provoca un llanto tan llamativo, que ella misma lo compara con un rugido o una explosión, provocados tanto por la fe como por la confianza que tenía depositada en el Sacramento<sup>17</sup>.

Dentro de la enorme variedad de elementos que le provocan el llanto, hay algunos realmente curiosos. En una ocasión ella confiesa que lloró al oír en un sermón que Jesús también lloró<sup>18</sup>. En otra, contemplando una imagen de María, del tipo conocido como *Pietà*, rompió a llorar a grandes gritos y con un sentimiento tan fuerte de dolor como si estuviera a punto de morir<sup>19</sup>. Se le muestra Jesús en su propia alma con sus ojos espirituales de forma tan real como cuando lo contemplaba con sus ojos materiales en un crucifijo y esto la hace llorar abundantemente y llena de fervor<sup>20</sup>. Lloro también contemplando los dolores de María<sup>21</sup> y llora al ver cómo María habría deseado poder llevar la cruz en lugar de su Hijo<sup>22</sup>. Se duele con llanto por María Magdalena; esto se explica por la traducción de la Vulgata, en la que Jesús

---

<sup>10</sup> BUTLER-BOWDON, *ed.*, 1940: 51-52.

<sup>11</sup> BUTLER-BOWDON, *ed.*, 1940: 61.

<sup>12</sup> BUTLER-BOWDON, *ed.*, 1940: 139.

<sup>13</sup> BUTLER-BOWDON, *ed.*, 1940: 159.

<sup>14</sup> BUTLER-BOWDON, *ed.*, 1940: 56-57.

<sup>15</sup> BUTLER-BOWDON, *ed.*, 1940: 106-107.

<sup>16</sup> BUTLER-BOWDON, *ed.*, 1940: 111-112.

<sup>17</sup> BUTLER-BOWDON, *ed.*, 1940: 253.

<sup>18</sup> BUTLER-BOWDON, *ed.*, 1940: 215.

<sup>19</sup> BUTLER-BOWDON, *ed.*, 1940: 222.

<sup>20</sup> BUTLER-BOWDON, *ed.*, 1940: 270.

<sup>21</sup> BUTLER-BOWDON, *ed.*, 1940: 274-275.

<sup>22</sup> BUTLER-BOWDON, *ed.*, 1940: 276-277.

le pidió que no lo tocara<sup>23</sup>. Lloro de consuelo porque el Señor le asegura que volverá sana y salva a Inglaterra<sup>24</sup> y llora también de agradecimiento una vez que se ve sana y salva de vuelta en el país<sup>25</sup>.

## LÁGRIMAS CON VALOR DE PLEGARIA

Hemos visto cómo los padres espirituales cristianos, tanto de Oriente como de Occidente, apreciaban tanto el Don de Lágrimas como para animar a los fieles a pedírsele a Dios. Pero también tenían en cuenta otro aspecto de este don: la fuerza de las lágrimas, capaces de conseguir de Dios lo que se pidiera, de manera más eficiente que si se hicieran tales peticiones sin el acompañamiento de las lágrimas. Margery Kempe es muy consciente de la fuerza que tienen las lágrimas ante Dios y las utiliza sin restricciones en sus oraciones de petición.

En una de sus plegarias ruega al Señor que otorgue a uno de sus confesores un cincuenta por ciento más de los méritos que él alcance por sus buenas obras, simplemente porque ella se lo pide, y la otra mitad de dichos méritos desea que el Señor los derrame sobre los amigos y enemigos del Señor, sobre los amigos y enemigos de ella misma, porque ella no quiere tener ningún mérito propio, una vez que cuenta con el propio Señor a su entera disposición<sup>26</sup>. Lloro copiosamente por una mala mujer, que el Señor le revela que está a punto de morir, porque el mismo Señor se lo pide. Tras su oración el propio Señor le garantiza que sus oraciones le han alcanzado la salvación a esa mujer<sup>27</sup>.

En momentos en los que se ve especialmente asediada, y en peligro incluso físico, pide ayuda a Dios contra sus enemigos, con todo el corazón, por medio del llanto<sup>28</sup>. Solicita del Señor que no se le seque nunca la fuente de las lágrimas en el momento de comulgar, ya que eso sería para ella la garantía de que Dios no la abandonaría, sino que se convertiría para ella en toda su felicidad, su consuelo y su tesoro<sup>29</sup>. Incluso le gustaría forzar a Dios a salvar a todo el mundo, dirigiendo hacia Él toda una fuente de lágrimas que le hiciera imposible condenar a ninguna persona<sup>30</sup>. Una de sus peticiones, acompañada de lágrimas intenta obtener de Jesús que un predicador, al que estaba escuchando, sonara en los oídos de los oyentes como si estuvieran escuchando al mismo Jesús para que se movieran mejor a conversión<sup>31</sup>. Respecto a sus lágrimas, aunque muchas personas rechazaban la forma en que las

<sup>23</sup> BUTLER-BOWDON, *ed.*, 1940: 285.

<sup>24</sup> BUTLER-BOWDON, *ed.*, 1940: 319-320.

<sup>25</sup> BUTLER-BOWDON, *ed.*, 1940: 333-334.

<sup>26</sup> BUTLER-BOWDON, *ed.*, 1940: 42.

<sup>27</sup> BUTLER-BOWDON, *ed.*, 1940: 86.

<sup>28</sup> BUTLER-BOWDON, *ed.*, 1940: 99.

<sup>29</sup> BUTLER-BOWDON, *ed.*, 1940: 125.

<sup>30</sup> BUTLER-BOWDON, *ed.*, 1940: 212-213.

<sup>31</sup> BUTLER-BOWDON, *ed.*, 1940: 225.

producía por lo llamativo de su forma de llorar, las personas que la consideraban una mujer de Dios llegaron a pedirle que llorara por sus familiares y junto a ellos en el momento de la muerte y ella decidió complacerlos por caridad hacia el prójimo<sup>32</sup>.

## VARIANTES QUE SE OBSERVAN EN EL LLANTO DE MARGERY KEMPE

Cuando uno se acerca a la biografía de otras mujeres que han estado agraciadas con el Don de Lágrimas, generalmente puede decirse que la manera en que este don se manifiesta tiene pocas variantes. Por eso es tan interesante asomarse a la vida de Margery Kempe, ya que las variantes de su llanto son tan numerosas, que no es extraño que suscitara tanto desconcierto entre quienes presenciaban esas manifestaciones tan sorprendentes.

Algunas de tales variantes la afectaban de tal modo que desestabilizaban su cuerpo, incluso físicamente. A su llegada a Jerusalén, a lomos de un burro, sintió que el Señor le proporcionaba tanta dulzura, que estuvo a punto de caerse del burro al suelo<sup>33</sup>. En un viacrucis celebrado por los franciscanos en la Ciudad Santa, al llegar al Calvario se tiró al suelo con los brazos extendidos, porque era incapaz de mantenerse de pie o de rodillas<sup>34</sup>.

Mientras se confesaba en san Juan de Letrán, en Roma, gimió de forma tan escandalosa, y lloró tan fuerte y horriblemente, que la gente pensó que estaba siendo vejada por algún mal espíritu, que la había afectado una enfermedad repentina o, lo que muchos pensaban, que ella provocaba estos supuestos accesos movida por la hipocresía<sup>35</sup>.

Justamente por esa sospecha, en algunas ocasiones la apartaron de la gente y la dejaron a solas, para comprobar si sus llantos provenían de ficción o de devoción verdadera. El resultado fue que lo mismo lloraba de manera llamativa cuando se encontraba entre la gente, como cuando se la llevaban a solas. Esta experiencia de llorar a solas la tuvo tanto en Roma como en Inglaterra cuando la pusieron a prueba<sup>36</sup>.

Ante la alegría que siente porque el Señor le concede conversar con un clérigo que la aprecia, tiene dificultades en la conversación, ya que durante la misma no es capaz de reprimir su llanto y se hace entender con dificultad<sup>37</sup>. En una ocasión, en una capilla dedicada a Nuestra Señora, la dulzura de las lágrimas vertidas en memoria de la Pasión de Jesús y de su bondad, la afectaron de una manera tan apacible, que

---

<sup>32</sup> BUTLER-BOWDON, *ed.*, 1940: 254.

<sup>33</sup> BUTLER-BOWDON, *ed.*, 1940: 106.

<sup>34</sup> BUTLER-BOWDON, *ed.*, 1940: 106-107.

<sup>35</sup> BUTLER-BOWDON, *ed.*, 1940: 128.

<sup>36</sup> BUTLER-BOWDON, *ed.*, 1940: 227-228.

<sup>37</sup> BUTLER-BOWDON, *ed.*, 1940: 249.

se quedó dormida<sup>38</sup>. Llega a considerar que sin lágrimas no sería capaz de orar y perdería el gusto por la vida<sup>39</sup>.

Sus accesos de llanto fueron frecuentes en Jerusalén y en Roma. De vuelta a Inglaterra, se volvieron más escasos al volver a su hogar. A partir de ese momento su frecuencia varió: a veces una vez al mes, o una vez a la semana, o una vez al día, o catorce veces en un día, o siete veces en un día. Unas veces en la iglesia, otras en la calle, o en su habitación, o en el campo, sin saber nunca de antemano cuándo sucedería. Dios la visitaba cuando quería, tanto de día como de noche<sup>40</sup>. Todo ello acompañado siempre por una gran dulzura y devoción, además de alta contemplación. Cuando lo veía venir procuraba dejarse oír lo menos posible, por la contrariedad que sentía ante la opinión ajena. Porque unos decían que la atormentaba un espíritu malo; otros decían que era una enfermedad; otros decían que estaba borracha; otros la condenaban sin más; algunos deseaban que ella estuviera en el puerto y se ahogara; algunos deseaban que estuviera en un bote sin fondo; y de este modo cada uno pensaba de una manera. Otros hombres espirituales la apreciaban y la favorecían por eso más todavía. Algunos clérigos importantes afirmaban que Nuestra Señora no había llorado nunca de esa manera, ni ninguno de los santos que están en el cielo, pero que ellos sabían poco de cómo se sentía ella y no podían creer que ella no pudiera dejar de llorar si ella quisiese. En el esfuerzo por contenerse acababa poniéndose tan lívida como el plomo. El desenlace solía ser que, cuando ya no podía contenerse, caía al suelo con llantos increíblemente fuertes, con el resultado de que, cuando más intentaba reprimirlos, más fuertes resultaban<sup>41</sup>.

## EXPLICACIONES DE ELLA MISMA SOBRE SU DON

Cuando Jesús afirma que se puede conocer a las personas por sus frutos, basta comprobar los que tuvieron efecto en el alma de Margery Kempe para poder afirmar que era Dios quien promovía en ella un modo de devoción tan peculiar y llamativo. Siempre teniendo en cuenta que este modo excepcional de vivir la fe no tendría el menor valor si las obras de la persona agraciada no concordaran con las recomendaciones de Jesús en el Evangelio.

Ella afirma que el propio Señor le confirmaba internamente la veracidad de las revelaciones que le provocaban tales tempestades de lágrimas<sup>42</sup> y por eso nunca se negó a dar explicaciones sobre este don a personas que tenían derecho a pedir las, sino que siempre las dio lo mejor que supo. Entre las personas que recibieron sus explicaciones

---

<sup>38</sup> BUTLER-BOWDON, *ed.*, 1940: 296.

<sup>39</sup> BUTLER-BOWDON, *ed.*, 1940: 288.

<sup>40</sup> BUTLER-BOWDON, *ed.*, 1940: 290.

<sup>41</sup> BUTLER-BOWDON, *ed.*, 1940: 108-109.

<sup>42</sup> BUTLER-BOWDON, *ed.*, 1940: 298-299.

estaban el arzobispo de Londres, el arzobispo de York, el vicario de la iglesia de Saint Stephen y un párroco al que solicitó en una ocasión que le permitiera comulgar.

En ningún momento se la ve engreída por el Don de las Lágrimas, sino que experimenta con frecuencia compunción y contrición por sus pecados, en lugar de considerarse una persona por encima de los demás<sup>43</sup>. Esta sensación de confusión sobre sí misma es tan profunda que en una ocasión es Nuestra Señora quien la anima a no sentirse avergonzada de sí misma, ya que su Hijo Jesús derramaría en su alma tal cantidad de gracias que el mundo quedaría asombrado<sup>44</sup>. Notaba en sí misma la necesidad de confiar en el Señor ya que, cuando desconfiaba, perdía toda la devoción y no la recuperaba hasta que volvía a confiar en Él<sup>45</sup>.

Uno de los efectos de esta acción de Dios en su alma era que, a través de contemplaciones como las de la Pasión, en las que acababa llorando y gimiendo con todas las fuerzas de su cuerpo, notaba claramente cómo aumentaba en su interior su amor hacia Dios por la protección que experimentaba por parte del mismo Dios<sup>46</sup>.

Otro de los frutos de estas comunicaciones divinas la llevaban a ponerse a disposición de Jesús de forma incondicional, a lo que Jesús le recomendaba a Margery que meditara en su propia maldad y en la bondad de Jesús para con ella<sup>47</sup>, todo lo cual la hacía experimentar una relación dulce con Él, en medio de una verdadera avalancha de sollozos fuertes y extraordinarios<sup>48</sup>.

Su don le provocó enormes inconvenientes, de los que nunca se quejó. Al contrario, los soportó con una paciencia admirable. Recordar algunos de estos inconvenientes ayudan más a valorar su virtud. Su propio marido se avergonzaba de ella porque no dejaba de llorar<sup>49</sup>. En el viaje a Tierra Santa llegan a considerarla tan falsa e hipócrita que hubo personas que pensaron que debería ser quemada y la abandonaron a su suerte<sup>50</sup>. Su propio confesor se hacía eco de muchas personas que pensaban que ella lloraba demasiado<sup>51</sup>. El día de la visita a la gruta de Belén tuvo que comer aparte porque sus compañeros de viaje no quisieron comer con ella por la vergüenza que sentían por su forma de llorar<sup>52</sup>. Es calumniada y expulsada del hospital de Saint Thomas of Canterbury en Roma por denuncia de una persona<sup>53</sup>. Las contorsiones de su cuerpo y la lividez de su piel llegaron a provocar que personas

---

<sup>43</sup> BUTLER-BOWDON, *ed.*, 1940: 124.

<sup>44</sup> BUTLER-BOWDON, *ed.*, 1940: 113.

<sup>45</sup> BUTLER-BOWDON, *ed.*, 1940: 291.

<sup>46</sup> BUTLER-BOWDON, *ed.*, 1940: 295.

<sup>47</sup> BUTLER-BOWDON, *ed.*, 1940: 295.

<sup>48</sup> BUTLER-BOWDON, *ed.*, 1940: 338.

<sup>49</sup> BUTLER-BOWDON, *ed.*, 1940: 54.

<sup>50</sup> BUTLER-BOWDON, *ed.*, 1940: 59.

<sup>51</sup> BUTLER-BOWDON, *ed.*, 1940: 97.

<sup>52</sup> BUTLER-BOWDON, *ed.*, 1940: 113-114.

<sup>53</sup> BUTLER-BOWDON, *ed.*, 1940: 123.

que la habían ayudado con alimentos acabaron retirándose por miedo a los males que ella podría acarrearles<sup>54</sup>. En Bristol la calumnia de una persona provocó que el pueblo la rechazara e incluso la maldijera porque habían contemplado algunas manifestaciones de su don con lágrimas incontables, sollozos violentos, llantos muy fuertes y chillidos estridentes<sup>55</sup>. Las contradicciones que sufrió llegaron al punto de que fue escarnecida por su forma tan escandalosa de llorar pero, cuando el Señor le concedió la gracia de no llorar escandalosamente, también fue escarnecida por no llorar en voz alta como antes<sup>56</sup>.

## ALGUNAS CONSIDERACIONES FINALES

Entre los fieles cristianos está muy extendida la opinión de que la esencia de la mística radica en un tipo de manifestaciones extraordinarias, del tipo de las que adornaron la vida de Margery Kempe o de otros tipos de los que es posible enumerar una gran diversidad. Sin embargo conviene recordar que los cristianos orientales nunca han valorado estas manifestaciones extraordinarias como fundamentales en el terreno de la mística. No les conceden ningún valor especial. La unión mística iría por otros derroteros: el de la profunda paz interior, el desprendimiento de todo y de todos por amor a Jesús, la entrega generosa al servicio de Dios y de los demás y un profundo amor a Dios capaz de producir todo lo anterior de una manera estable y apacible.

Místicos tan reconocidos como santa Teresa de Jesús y san Juan de la Cruz no sentían aprecio por este tipo de dones, y menos todavía cuando les eran concedidos en público y les hacían sentirse incómodos. Ambos insisten de manera machacona en el desprendimiento total por amor a Dios como vía segura para encontrarse con Él ya en esta vida. En las propias explicaciones que da Margery Kempe sobre su Don de Lágrimas se percibe claramente que no desea apegarse a nada que no sea Dios y que no desea vivir para nada más que para amarlo apasionadamente. Esta actitud espiritual suya es la que confiere credibilidad a un Don de Lágrimas tan llamativo como el suyo, que se convierte por ello en testimonio de la acción de Dios en su alma, a pesar de manifestaciones externas que podrían haber contribuido al completo descrédito de su figura.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARNOLD, John H.; LEWIS, Katherine J., eds. (2004). *A Companion to The Book of Margery Kempe*. Cambridge: D. S. Brewer.
- BUTLER-BOWDON, William, ed. (1940). *The Book of Margery Kempe. A Modern Version*. Londres; Toronto: Jonathan Cape Ltd.
- DICTIONNAIRE de spiritualité, ascétique et mystique, doctrine et histoire. Paris: Beauchesne, 1976, tome IX.

<sup>54</sup> BUTLER-BOWDON, ed., 1940: 156.

<sup>55</sup> BUTLER-BOWDON, ed., 1940: 158.

<sup>56</sup> BUTLER-BOWDON, ed., 1940: 234.

# «DAME DE AQUELLOS ARROYOS DE LÁGRIMAS»: LA *PERFORMANCE* DEL LLANTO EN UNA VISIONARIA CASTELLANA DE FINALES DEL MEDIEVO\*

REBECA SANMARTÍN BASTIDA\*\*

**Resumen:** *En este capítulo se estudia la importancia de las lágrimas en el modelo de santidad que propuso María de Santo Domingo (1486?-1524), una beata y luego monja dominica que se inspira en las místicas europeas. El modelo de santidad en la Europa bajomedieval tenía pautas que iban desde el ayuno extremo y la exaltación de la Eucaristía hasta la visión maternal de Dios y la recreación de la Pasión, pero especialmente importante, aunque menos estudiado, fue también la representación del llanto. María, visionaria como su modelo principal, Catalina de Siena, fue examinada por un tribunal eclesiástico; resultó absuelta y, por lo que se deduce de todos los testimonios recopilados, la retórica de las lágrimas cumplió un papel bastante convincente. En este capítulo se analizará el papel que jugó el llanto tanto en su performance pública como en sus escritos.*

**Palabras clave:** *lágrimas; María de Santo Domingo; santas vivas; Castilla.*

**Abstract:** *This chapter explores the importance of tears in the model of sanctity proposed by María de Santo Domingo (1486?-1524), a Dominican tertiary and later nun who drew inspiration from European mystics. The model of sanctity in late medieval Europe had patterns ranging from extreme fasting and the exaltation of the Eucharist to the maternal vision of God and the re-enactment of the Passion, but especially important, though less studied, was also the depiction of weeping. María, visionary like her principal model, Catherine of Siena, was examined by an ecclesiastical tribunal; she was acquitted and, as far as can be deduced from all the collected testimonies, the rhetoric of tears played a rather convincing role. This chapter analyses the role of weeping both in her public performance and in her writings.*

**Keywords:** *tears; María de Santo Domingo; living saints; Castile.*

*The length of the cry matters<sup>1</sup>.*

En el libro *La representación de las místicas* estudié cómo el modelo de santidad en la Europa bajomedieval tenía unas pautas que iban desde el ayuno extremo y

---

\* Este trabajo es una ampliación de un capítulo que escribí para la edición del *Libro de la oración* (SANMARTÍN BASTIDA, CURTO HERNÁNDEZ, 2019: 41-57). Agradezco a la editora de Iberoamericana, Anne Wigger, el permiso para publicar la reescritura de esas páginas, y a Isabel Morujão su invitación al coloquio de donde salió este trabajo. Este capítulo se enmarca en el Proyecto I+D «Catálogo de Santas Vivas (1400-1550): Hacia un corpus completo de un modelo hagiográfico femenino» (Ref. PID2019-104237GB-I00 P), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación de España, y en el Grupo de Investigación Complutense 970747 «Literatura, heterodoxia y imaginación».

\*\* Universidad Complutense de Madrid/ITEM. Email: rebecasb@ucm.es.

<sup>1</sup> CHRISTLE, 2019: 2. Christle realiza un acercamiento poético a las lágrimas cotidianas también presente en KELEN, 1989.

la exaltación de la Eucaristía hasta la visión maternal de Dios y la recreación de la Pasión<sup>2</sup>. En este capítulo me ocuparé de uno de los aspectos que caracterizan a algunas visionarias castellanas que siguen este modelo; en concreto, del llanto, analizado aquí en una de las mujeres que representan este paradigma evolucionado, María de Santo Domingo.

María de Santo Domingo (1486?-1524) fue una visionaria castellana dominica, autora de dos obras fundamentales para entender los inicios de la mística castellana: las *Revelaciones* (ca. 1509) y el *Libro de la oración* (impreso hacia 1520)<sup>3</sup>. Esta beata (luego monja) pertenece a un grupo de mujeres todavía bastante desconocidas fuera del ámbito de la historia de la Iglesia y de la espiritualidad femenina, aunque en su época gozaron de cierta autoridad y fueron reconocidas como *santas vivas*, término acuñado por Gabriella Zarri para referirse a unas mujeres italianas que gozaron de influencia en la corte y delimitaron un modelo de santidad femenina entre el final del Medioevo y el inicio del Quinientos<sup>4</sup>. Este nuevo modelo venía marcado especialmente por Catalina de Siena y respondía a un movimiento *cateriniano*, en el que se promovían el don de profecía y la reforma monástica, aunque se encuadra en un fenómeno más amplio medieval, como he apuntado: un patrón de santidad femenina que se remonta al siglo XIII, basado en el ayuno extremo, la penitencia, el éxtasis eucarístico y, en general, los carismas. Este patrón estaba encarnado, especialmente, en beatas y terciarias del Mediterráneo y en las beguinas de Centroeuropa. Los carismas podían consistir en visiones, dones de lenguas o de profecía y, a partir de Catalina de Siena y las llamadas *santas vivas* italianas, en la recepción de estigmas, como en el caso de María de Santo Domingo. En sus revelaciones, estas beatas conversaban con los seres celestiales, como sucede en el *Libro de la oración*.

María fue llamada a examen por cuatro tribunales eclesiásticos, de los cuales solo conservamos los papeles del tercero y el cuarto; no obstante, salió absuelta y, por lo que se colige de todos los testimonios recopilados por el historiador Lunas Almeida, la retórica de las lágrimas fue bastante convincente (y conveniente) para ella.

Como demuestran las palabras de su defensor en el cuarto proceso, el padre Antonio de la Peña:

<sup>2</sup> SANMARTÍN BASTIDA, 2012. Para el llanto en las santas vivas castellanas, véase el capítulo de González Díaz en este volumen.

<sup>3</sup> Estas obras han sido editadas por SANMARTÍN BASTIDA, LUENGO BALBÁS, 2014 y SANMARTÍN BASTIDA, CURTO HERNÁNDEZ, 2019. A partir de ahora, cito LO por *Libro de la oración* para referirme a *Oración y contemplación* (véase bibliografía).

<sup>4</sup> Véase ZARRI, 1990, 1996 y 2007. En el proyecto citado en la nota 1 se ha elaborado un *Catálogo de Santas Vivas* donde se incluyen las vidas de muchas de estas mujeres castellanas. Disponible en <<https://catalogodesantasvivas.visionarias.es>>.

*Esta sierva de Cristo, activísima, no obstante lo dicho, no abandonó por completo la contemplación para pasar a la acción sino que más bien se ha de decir que abrazó ambas vidas, activa y contemplativa, como es notorio y clarísimo; y más claro que la luz aparece en la admirable frecuencia de sus arrobamientos, en la abundancia de lágrimas, en la dulzura de sus palabras santas; pues más dulces que la miel son sus palabras. ¿Qué es lo que decían en esto los testigos? Vos mismos, Reverendísimos Señores, lo habéis oído y visto. Además, con sus ejemplos santísimos, sus palabras sanísimas y llenas de verdad católica, inclinó hasta la más alta perfección religiosa a muchas mujeres más o menos nobles o plebeyas, jóvenes y vírgenes y ancianas, como es notorio, en el lugar de su morada a todos los que quieren, o, mejor dicho, pueden, examinar sus actos, porque el hombre, como dice el Apóstol, no percibe aquello que es obra de Dios cuando pone un ápice ante sus ojos para no ver la luz; lo que se manifiesta cuando niegan tanta perfección que se hace visible en la austeridad de sus vestidos, en la parvedad de su alimentación, en su devotísima oración, en la abundancia de lágrimas, en el rigor de sus disciplinas, tan admirables que los que esto observan debidamente, no pueden menos de llenarse de estupor y admiración y derramar lágrimas y sentir grandísima devoción<sup>5</sup>.*

En este párrafo, el procurador de María, Antonio de la Peña, menciona hasta en tres ocasiones las lágrimas como prueba de la santidad de la dominica. Testigos del juicio de María aluden también repetidamente a cómo su discurso mueve al llanto<sup>6</sup>. El padre Juan Hurtado de Mendoza, dominico que muestra cierto escepticismo hacia María y que parece dudar de la seriedad de sus raptos, señala que, una vez que la vieron bailar él y otros, se emocionaron hasta las lágrimas por las cosas que dijo en mitad de la danza<sup>7</sup>. Asimismo, en el prólogo al *Libro de la oración* de María, seguramente de Antonio de la Peña, el argumento es repetido: «Es su doctrina muy sancta porque vemos en ella muchas y muy continuas lágrimas; mucha oración, devoción, contemplación y alumbramiento en las cosas de Dios»<sup>8</sup>. Y el cardenal Cisneros destaca como señal de la santidad de María, en una carta dirigida al Nuncio, las «infinitas lágrimas» de la beata, junto con otros indicios de mucha devoción que observa en ella<sup>9</sup>.

---

<sup>5</sup> LUNAS ALMEIDA, 1930: 201; cursivas mías. Aunque este historiador es poco fiable porque hace una versión de los testimonios que vuelca del latín, ahora mismo es la única fuente de algunos folios no transcritos (ni traducidos del latín) en los importantes artículos de SASTRE VARAS, 1990 y 1991.

<sup>6</sup> LUNAS ALMEIDA, 1930: 153, 154, 172, 193, 202, 205; SASTRE VARAS, 1991: 370.

<sup>7</sup> LUNAS ALMEIDA, 1930: 179, 168-169.

<sup>8</sup> LO: fol. a3v.

<sup>9</sup> BELTRÁN DE HEREDIA, 1939: 97.

Lo cierto es que, aunque se ha resaltado la doctrina de María como la de las «gozosas afirmaciones de la vida y el cuerpo» frente al rigorismo de la reforma religiosa castellana de finales del siglo XV, tal afirmación debe ser matizada porque incluso el baile, que podría aducirse como expresión alegre de la devoción de esta visionaria (quien lo llevaba a cabo acompañada supuestamente de Cristo y los ángeles, pero también de unos seguidores implicados), no significaba necesariamente un estado de contento<sup>10</sup>. De hecho, como asegura el testigo Juan de Azcona, «nunca la vio bailar por motivo de recreación», sino para transmitir «grande doctrina» al oír tocar el órgano de la iglesia, aunque su baile, que según los padres Hurtado y Funes se realizaba dentro o fuera del rpto, se hiciera con muchísima gracia<sup>11</sup>. Si estas danzas místicas fueron influenciadas por las que auspició Jerónimo de Savonarola para el Carnaval y la Pascua de Florencia —los dominicos reformistas que apoyaban a María tenían lazos con la comunidad de San Marcos—, las lágrimas se relacionarían con un mensaje apocalíptico y pasionista, muy de acuerdo con el mensaje de la dominica: «Havía de rasparse y lavarse el cieno con dolor, con lágrimas y gemidos»<sup>12</sup>. En esta línea, se podrían poner en conexión con el mensaje fuertemente penitencial de las revelaciones de *santas vivas* italianas como Lucía de Narni, imitadoras a su vez de Catalina de Siena<sup>13</sup>. Incluso podríamos relacionar el baile de María con la danza de la Pasión que representaba la visionaria alemana Elisabeth de Spalbeek el Viernes Santo en la capilla de su iglesia<sup>14</sup>.

Pero hay que decir que las lágrimas no tenían por qué significar tristeza, pues en el Medievo expresaban por igual ambos sentimientos: júbilo o dolor<sup>15</sup>. Y seguramente el llanto en María implicaba algo esencial, por lo que hemos empezado a colegir: una señal de santidad dentro de la *discretio spirituum*. En el Medievo europeo, estas muestras sensibles se encuentran más fácilmente en santas que en santos, aunque había hombres que también derramaban lágrimas en su piedad, incitados por el ejemplo de san Juan en el monte Calvario (representado tan vívidamente en el famoso cuadro de Roger van der Weyden), como los santos de piedad afectiva (Francisco de Asís,

<sup>10</sup> La cita proviene de MUÑOZ FERNÁNDEZ, 2000: 126; cf. LOCHRIE, 1991: 7, para quien la risa y el regocijo que a veces muestra Margery Kempe podrían significar una forma de subversión de la revelación mística.

<sup>11</sup> Véase LUNAS ALMEIDA, 1930: 170, 168, 183-184. Ciertamente, una señal positiva del discernimiento de santidad era la alegría que el rpto dejaba al acabar: Antonio de la Peña destacará que el arrebato deja a María muy alegre, llena de gozo y hasta con risa, además de que le arranca los dolores (véase SASTRE VARAS, 1991: 363).

<sup>12</sup> LO: fol. 8br. En su meditación sobre el sermón 50, Savonarola pide al Señor que le lave con el agua de sus lágrimas en un tono muy cercano al de la cita (AMUNATÉGUI, 1979: 99n1). Véase, para la relación de los dominicos que apoyaban a María con Savonarola, GILES, 1990: 54 y SASTRE VARAS, 2004: 188-192. Para el papel del baile en la comunidad de Savonarola durante el Carnaval y la Semana Santa, véase PLAISANCE, 2008: 70-71, quien comenta los recelos que despertaba el Frate, partidario de que en la celebración del día de San Juan hubiera muchas lágrimas (PLAISANCE, 2008: 74).

<sup>13</sup> Véase MATTER, *et al.*, eds., 2001.

<sup>14</sup> Sobre la *performance* de esta visionaria, véase RODGERS, ZIEGLER, 1999.

<sup>15</sup> Véase LOPPINET, 2019: 125. Para un estudio interdisciplinar del significado de las lágrimas en el Medievo son fundamentales los libros de NAGY, 2000 y GERSTMAN, *ed.*, 2012.

Richard Holle, Enrique Suso...), algunos de los cuales fueron consejeros de visionarias medievales o se vieron inspirados por ellas<sup>16</sup>. Unas lágrimas sancionadas además porque en el sermón de la montaña el propio Cristo llamó bienaventurados a los que lloran, ya que serían en el futuro consolados, y porque él mismo derramó lágrimas tras la defunción de su amigo Lázaro<sup>17</sup> y conminó a llorar a las mujeres cuando arrastraba el madero camino de su muerte<sup>18</sup>. Si además era aconsejable volverse como niños<sup>19</sup>, las lágrimas de estos, que se oponen a las de los pecadores, eran consideradas las más virtuosas por tratarse de los seres más frágiles<sup>20</sup>. Recordemos también que san Agustín (quien atribuye su conversión a las lágrimas de su madre), san Juan Casiano o san Juan Clímaco las defienden, y que en el Medievo se pensaba que el don de lágrimas tenía la capacidad de alcanzar de la divinidad el favor pedido: «Entonces yo me dejaré obligar por el deseo, las lágrimas y las oraciones de mis servidores», dirá Catalina de Siena transmitiendo el mensaje del Señor<sup>21</sup>. El don de lágrimas alcanzó asimismo gran importancia como expresión de las vivencias interiores, en especial de la compunción que se experimentaba por los propios pecados (tras un primer estadio de temor por las penas del Infierno), aunque también eran muy valoradas las lágrimas que se vertían por efecto del amor divino cuando este inundaba el corazón<sup>22</sup>.

Pero el llanto producido por el pensamiento del dolor de Cristo se reservaba especialmente para la santidad y, como experiencia aparte de la vida cotidiana, el de las visionarias y místicas medievales implicaba unas vivencias excepcionales. Así, Beatriz de Nazaret se deshacía en sollozos ante unas compañeras que no siempre la entendían, por la extremosidad de la experiencia vivida, y Beatriz de Ornacieux tenía tan intensa devoción que temía perder la vista por las lágrimas que derramaba<sup>23</sup>. La importancia del llanto fue subrayada por Catalina de Siena (modelo para María de Santo Domingo) en un apartado especial de *El Diálogo* dedicado a ellas: «La doctrina de las lágrimas» (donde las divide en cinco clases según los estadios espirituales), o también en sus «Invitaciones al llanto»<sup>24</sup>. Precisamente, Dios asegura a esta terciaria

---

<sup>16</sup> BYNUM, 1987: 112.

<sup>17</sup> Juan 11, 33-35.

<sup>18</sup> Lucas 23, 27-31.

<sup>19</sup> Mateo 18, 1-5; Marcos 9, 33-37; Lucas 9, 46-48.

<sup>20</sup> Savonarola defiende la presencia de niños en sus celebraciones por el poder de producir lágrimas con sus voces (PLAISANCE, 2008: 60). Por otro lado, también las lágrimas están presentes en el Antiguo Testamento, pero no me voy a detener en los numerosos ejemplos contenidos en la Biblia.

<sup>21</sup> CATALINA DE SIENA, 2007: 311.

<sup>22</sup> En general, los cristianos primitivos de Oriente consideraban problemático que el creyente no derramara lágrimas, fueran de arrepentimiento o de amor, pues se trataba de una muestra de dureza de corazón. El tema de la compunción a través de las lágrimas, presente siempre en las primeras etapas de la ascensión del alma, fue uno de los más constantes en la espiritualidad del monacato primitivo; este llanto constituía un elemento purificador que heredarán las visionarias —por ejemplo, ÁNGELA DE FOLIGNO, 2014: 39, 42, 44.

<sup>23</sup> CIRLOT VALENZUELA, GARÍ DE AGUILERA, 2008: 111, 117; SANCHO FIBLA, 2018: 250.

<sup>24</sup> CATALINA DE SIENA, 2007: 209-233, 311-330. Para Catalina de Siena como modelo de María de Santo Domingo, véase SANMARTÍN BASTIDA, 2013.

que recibe los «angustiados deseos de lágrimas y suspiros» de sus esposas espirituales como instrumento para aplacar su ira frente a los malvados hombres del mundo que le ofenden<sup>25</sup>.

En varias visionarias el don de las lágrimas se inicia con las meditaciones sobre el evento del Viernes Santo. A ello ayudaban unas representaciones religiosas especialmente enfáticas con el sufrimiento de Cristo y de María, que algunas visionarias europeas habrían presenciado, y una espiritualidad somática bajomedieval para la cual la santidad se alojaba en un cuerpo con efluvios como sangre o lágrimas, que podían hacerse signos visibles de la presencia de la divinidad<sup>26</sup>. Como las huellas de la penitencia autoimpuesta, las lágrimas eran indicios de la presencia divina, formas de exteriorizar la intensa y privilegiada experiencia de Dios, de modo que a través de su llanto las mujeres podían exteriorizar un interior marcado por lo divino. Al ser las lágrimas una marca hagiográfica, sus efectos contribuían a la visibilidad de la mujer, a su lectura como santa: en suma, a la posibilidad del liderazgo.

Y en la retórica de las lágrimas jugaba sin duda un papel el género. Las mujeres que aspiraban a una autoridad espiritual aprovechaban la supuesta fragilidad psicológica femenina (eran capaces, supuestamente, de conmoverse y atemorizarse más profundamente que los hombres) como instrumento para una intensa identificación piadosa con la Virgen y, en menor grado, con sus acompañantes en la Pasión. Precisamente porque las lágrimas se relacionaban con la mujer, sobre todo desde la vivencia de la maternidad, y eran, por tanto, un elemento más de construcción de lo *esencial* femenino, entraban en el horizonte de expectativas del espectador de los trances de estas religiosas, que, como en el caso de María, reviven la Pasión y hablan con la Madre de Dios durante las revelaciones.

Pero también esas lágrimas eran expresión del dolor asumido de Cristo, no solo de la comunión con su madre. Si la devoción religiosa del Bajo Medievo implicaba una experiencia profundamente somática, el padecimiento de Cristo dejaba sus huellas en el cuerpo de la mujer. Los arranques de lágrimas eran un elemento más de la puesta en escena del éxtasis, junto con estigmas, arrebatos o danzas, manifestaciones visibles contempladas con tanto fervor como admiración por un auditorio que, ante la duda, las consideraba pruebas de la penetración de Dios en el espíritu y el cuerpo de las escogidas. La unión con lo divino tenía así, claramente, unas llamativas consecuencias físicas, y las lágrimas eran parte de una santidad centrada en los símbolos corporales, el ascetismo espiritual y el sufrimiento autoinfligido: algo que se vio favorecido

---

<sup>25</sup> CATALINA DE SIENA, 2007: 79; véase también 108, 207.

<sup>26</sup> Estas representaciones pudieron tener influencia en las revelaciones de las visionarias, sensibles a los dramas o el arte (ÁNGELA DE FOLIGNO, 2014: 51, 54-58) y a los sermones sobre la Pasión de Cristo, pues las estrategias dialécticas de la predicación dejaron también su huella. Por otro lado, las lágrimas de la Virgen tuvieron una amplia repercusión en el drama medieval (véase STICCA, 1988).

porque en la religión de las mujeres la afectividad llegó a ser más articulada que la de los hombres<sup>27</sup>.

Precisamente, en los tiempos de María las lágrimas abundantes eran muy valoradas en Castilla. Si comparamos los testimonios que nos quedan de su vida con las hagiografías próximas en el tiempo de otras *santas vivas* como María de Ajofrín y Juana de la Cruz, vemos que también ellas dan importancia a las lágrimas en sus revelaciones y devoción<sup>28</sup>. No nos extraña este aprecio por el llanto en una Castilla en la que se habían traducido la vida de Ángela de Foligno y la de Catalina de Siena bajo el auspicio del cardenal Cisneros, además de las epístolas de la santa dominica. En el caso de María de Santo Domingo, por otro lado, su orden tenía como fundador a santo Domingo, quien había vivido repetidamente el don de las lágrimas durante la ceremonia de la eucaristía, y a un famoso predicador como Vicente Ferrer, de quien se decía que «tan fácilmente lloraba, que muchas veces parece que totalmente se resolvía en lágrimas»<sup>29</sup>. Pero se puede pensar que en María influyó especialmente la devoción por las lágrimas y la sangre de Cristo de Santa Catalina, pues hay una invitación constante a limpiar con ellas al pecador y María configuró su santidad bajo su ejemplo. Y, además, María tenía presente el modelo de las coetáneas santas vivas italianas, quienes siguen también a Catalina.

De este modo, aunque las lágrimas femeninas empezaron a relacionarse con un comportamiento anormal o incontrolable en la Europa tardomedieval, y a veces se miraban con recelo por si podían deberse a excesos estimulados por el demonio, María de Santo Domingo nos muestra que en Castilla no eran mal vistas antes del alumbradismo<sup>30</sup>. De hecho, quizás porque supo encontrar la medida de la retórica de las lágrimas, no hay en su caso sospecha ni se plantea el llanto de manera problemática, a diferencia de lo que sucede con las joyas o vestidos que llevaba, el ayuno extremo que realizaba o aserciones suyas como haber contemplado la esencia divina o poseer el libro escrito por san Juan Evangelista, que obligan a sus defensores a defenderla porque suscitan dudas en otros<sup>31</sup>.

En el *Libro de la oración*, María hace del don de lágrimas uno de los protagonistas de su trance, y en su primera visión, tras una invocación a su venida, como si las

---

<sup>27</sup> BYNUM, 1987: 25-26; SANMARTÍN BASTIDA, 2012: 194.

<sup>28</sup> Para las hagiografías de estas dos *santas vivas* remitimos al *Catálogo de Santas Vivas* citado en la nota 3.

<sup>29</sup> GARGANTA, FORCADA, 1956: 121. Por la importancia de las lágrimas en la vida de Santo Domingo y su derramamiento en la comunión, es interesante que explícitamente no se haga mención durante el juicio al don de las lágrimas del fundador —con quien, al parecer, también hablaba en sus visiones, según el testigo Diego de San Pedro (LUNAS ALMEIDA, 1930: 179). Seguramente los defensores de María eran conscientes de que una comparación explícita provocaría recelo al elevar en exceso a su defendida.

<sup>30</sup> Para los recelos que producen las lágrimas femeninas al final del Medievo, véase SANMARTÍN BASTIDA, CURTO HERNÁNDEZ, 2019: 46-50.

<sup>31</sup> Para las acusaciones citadas, véase SASTRE VARAS, 1991: 341-345, 360, 368; 2004: 180, 186; BELTRÁN DE HEREDIA, 1939: 247.

lágrimas, pseudomusas, pudieran inspirarla en su rapto, busca asumir primero las de la Magdalena y la Virgen (para volver a la primera, como en una salmodia circular)<sup>32</sup>:

*Dame, pues, de aquel amor y calor que diste a tu piadosa Magdalena. Dame de aquellos arroyos de lágrimas que no cansavan en ella y se han en mí secado. [...] Dame, oh, piadosa Reina, unos pequeñitos de tus dolores y amores con que llore, dame, que no se cansen mis ojos; ay de mí, que secáronse ellos e mis fuentes cessaron, e ya no sé llamarle. [...] Dame, benigníssimo Padre, de aquel saber y lágrimas que diste a tu preciosa Magdalena, pues le pareció poca cosa el Cielo y la Tierra para darlo por ti*<sup>33</sup>.

Esta fusión con la Magdalena tiene sentido si pensamos en la devoción especial que debió mostrar hacia esta figura María, pues es quien da nombre al monasterio fundado para ella en Aldeanueva<sup>34</sup>.

En medio de su *performance* visionaria, María invita a los espectadores a observar las lágrimas de sus protagonistas en esa primera visión del *Libro de la oración*, cuando consuela a la Virgen, conminándola a no llorar, al tiempo que encomia y nos resalta su capacidad para el sufrimiento, que demuestra el amor por el Hijo: «Oh, dulce Madre de Dios, ¿y qué miras en esos libros? Y pues todos te dizen que [Cristo] se levantará, cessa ya de llorar. Y con qué amor y suavidad está llorando tan mansamente como si no llorase, y llora tan rezió que las lágrimas de sus ojos mojan sus tocados»<sup>35</sup>.

Al público de su trance le pide María que contemple su revivificación del famoso *Stabat Mater Dolorosa*, recreado en tantos textos devocionales, pero al tiempo también que observe sus lágrimas, que nos cercioran de su santidad. Esta importancia sancionadora hace que la práctica de las lágrimas salga, como en el caso de Margery Kempe, del ámbito privado de la meditación (donde son siempre bienvenidas) para llevarse al público: un público que acepta esa demostración del exceso, invitado a identificarse con «a spectacular *exemplum* in which they may witness God's violent grace and their own recalcitrant hearts», y que puede ser así llevado a la conversión<sup>36</sup>.

<sup>32</sup> Para la relación entre los Salmos, con las que todas las mujeres religiosas estaban tan familiarizadas, y el llanto (a veces de gozo), véase LOPPINET, 2019: 39-51.

<sup>33</sup> LO: fols. b4v, b5v, c5v.

<sup>34</sup> Para la Magdalena y las lágrimas en el Medievo, véase NAGY, 2000: 257-267; ya en pleno siglo XVI, en una mirada a los textos ingleses, LANGE, 1996: 147-155; y desde una perspectiva más actual, LOPPINET, 2019: 105-112.

<sup>35</sup> LO: fol. b5v.

<sup>36</sup> Para la cita, véase LOCHRIE, 1991: 197. María difiere en esto del llanto privado de otras mujeres dominicas coetáneas con fama de santidad, como Catalina de los Ángeles: «Los días y noches, gastaba en alabanzas divinas, especialmente después de maitines y en llorar sus culpas y las ajenas, que hallaron siempre los santos las noches por tiempo muy a propósito para pasarlas en alabanzas divinas y llorar culpas, cuando los hombres mundanos, si no las gastan en muchas ofensas de Dios, por lo menos las pasan todas llevados de un profundo sueño como si la oración y alabanzas divinas fuesen negocio de solos religiosos» (LÓPEZ, 1613: 337-338). Para la diferenciación entre llorar en público o

María necesita de ese reconocimiento del espectador, que podrá a través de ella recordar la Pasión de Cristo o sus propios pecados. Por ello, María anima a la contemplación, mientras llora en su visión fusionada con la Virgen: «y decía llorando: “Desseado mío, ¿y de quién tanto como de mí? Véate la que te parió, vea ya la madre bivo al hijo que vido morir”. Ved con qué amor y lágrimas riega y barre la celda esperando a su Desseado»<sup>37</sup>. Unas lágrimas que limpia con aprecio el propio Cristo, aunque no consigue consolarla:

*Oh, piadoso Dios, y cómo limpia con sus manos las lágrimas de la madre, y está delante della haziendo acatamiento Él mesmo a sí mesmo en ella, porque lo muestra a lo que puso del Padre y d'Él en ella, a la firmeza de la fe que tuvo ella d'Él; e dízele con amor: «Oh, mi dulce madre, [...] pues ya yo soy levantado y no me verás más padescer, alégrate y no llores».*

*Mas ved con qué alegría llora ella diziendo: «Hasta agora lloré, Señor, lo que sufristes, y agora lloraré que quedaré como extranjera sin vos, de dolores cercada»<sup>38</sup>.*

María, sin duda, pudo inspirarse aquí en esas escenas artísticas donde la Virgen se presenta transida de dolor, entre lágrimas y temblores, convirtiéndose en un sujeto de identificación para muchas mujeres: una identificación que se vio favorecida por los monólogos dramáticos de la Pasión, no raros en la tradición de la lauda, en los que la Virgen ofrece su «versión de los hechos»<sup>39</sup>. Pero además de unirse a la Madre de Dios y a la Magdalena, a María el llanto le permite sumarse al grupo de los apóstoles, el de los elegidos, a quienes imagina llorando, en escenas que no desmerecerían de las protagonizadas con cierto escándalo por Ángela de Foligno o Margery Kempe en sus obras, como se ve en este fragmento del *Libro de la oración*:

*¡Y cuáles andavan todos onze y ella la noche toda llorando!, ¡y qué lágrimas de consuelo eran aquellas para mí en verlos llorar por Vos!; y con qué amor y dolor decía vuestra querida (adereçando para ungiros): «No pensé yo ungir con lágrimas al mi Desseado. ¿Y adónde hallaré el mi precioso y delicado cuerpo? ¡Ay de mí, y si me le dexaran ungir!». ¡Y qué bozes davan todos con ella por su Maestro<sup>40</sup>!*

Ciertamente, los diálogos se suceden entre sollozos, que tal vez acompañarían a María durante la enunciación de las palabras en el trance: «Y quedándose el querido

---

en privado, aunque centrada en la literatura medieval alemana, véase CLASSEN, 2012. Por otro lado, véase el apunte de LOPPINET, 2019: 126-127 sobre lágrimas y conversión.

<sup>37</sup> LO: fol. b6r.

<sup>38</sup> LO: fols. b6r-v.

<sup>39</sup> CÁTEDRA, 2005: 327.

<sup>40</sup> LO: fol. b 6v-7r.

del Señor a la postre, con qué temor y acatamiento comenzó a entrar el otro llorando e diciendo: “Si está allí, ¿qué haré? E si allí no le hallo, ¿qué será de mí?”<sup>41</sup>. Porque en su texto María asume los llantos de los personajes mencionados fusionados con el suyo, como en esta ocasión a través de las palabras de la Madre de Dios:

*Oh, mi Señor e mi Bien, haved de mí piedad haviéndola dellos, mirad al dolor con el cual, viéndose sin Vos, como desesperados bolvieron a la mesa donde comieron con Vos, y llorando y gemiendo davan en sus rostros palmadas [...]. Y el vuestro amado y querido, contándoles lo que Vos la noche y el día todo passastes, de contino ha estado llorando con ellos y llorando comigo, desconsolándose, por consolarme. [...] Oh, mi Bien, si los viéades (aunque todo lo vistes) cómo mirando a mí lloravan ellos todos por Vos comigo, y por lo que yo por Vos sufría<sup>42</sup>.*

De modo que el llanto se ve en María progresiva e hiperbólicamente aumentado, dentro de ese ventrilocuismo propio de la mística<sup>43</sup>. Se trata de un llanto con fusiones continuas al que se añade también el de Cristo —«Llorava, por ende, con mi madre haciendo sentimiento muy grande con todas las criaturas que por entonces por mí lo hazían», dirá Cristo<sup>44</sup>—, y al que sumaríamos, finalmente, el llanto del público, dentro de un *teatro de la presencia*, de un público que asume el aquí y el ahora del misterio<sup>45</sup>. Un auditorio reducido en la primera visión del *Libro de la oración*, donde se nos indica el número de personajes de la corte de los que se encuentra rodeada<sup>46</sup>, entre los que estaría el propio prologuista, quien reconoce que esta revelación, experimentada tras recibir la eucaristía, constituye «la más devota y spiritual cosa de ver y llorar que mis ojos nunca vieron»<sup>47</sup>.

<sup>41</sup> LO: fol. c3r. El diálogo de san Pedro y san Juan con Cristo se desarrolla en esta visión entre sollozos (LO: fols. c3v-c4v). Según LOPPINET, 2019: 89, las lágrimas de Pedro son de otra naturaleza que las de la Magdalena, también protagonista de esta primera visión: «les larmes de Madeleine sont celles de la pécheresse pardonnée, tandis que celles de Pierre sont celles du pêcheur qui ne se pardonne pas».

<sup>42</sup> LO: fol. b6v. Estas lágrimas, que se fusionan con las de la Virgen o la Magdalena, las comparte con Margery Kempe. Según LOCHRIE, 1991: 7: «Kempe follows a model of compassion found in medieval dramatic depictions of the Virgin and Mary Magdalene debated by medieval theology».

<sup>43</sup> Para el *ventrilocuismo* de visionarias y poseídas, véase CONNOR, 2000: 105-130.

<sup>44</sup> LO: fol. b7v.

<sup>45</sup> Aunque no me voy a detener en esto, según EGGINTON, 2003, la teatralidad religiosa medieval es *presencial* porque no hay conciencia en el espectador del desdoblamiento (que luego se reivindica en el teatro renacentista) entre actor y figura representada. Es curioso imaginar, en este sentido, la escena primera en la que aparece la Virgen (LO: fol. b6r), donde esta entra en el mundo de María y barre la celda en la que ella está; «seguramente su audiencia creía oír a través de la Beata la verdadera voz de la Virgen, y contemplar sus gestos de dolor o sorpresa» (SANMARTÍN BASTIDA, 2012: 390).

<sup>46</sup> LO: fol. b3v.

<sup>47</sup> LO: fol. a3r.

Los espectadores derraman, así, lágrimas al ver y oír a María, y especialmente se conmueven cuando representa con sentimiento su visión de la Pasión; lo hacen, por ejemplo, las monjas del convento toledano de Santo Domingo el Real, según declara el testigo Diego de San Pedro<sup>48</sup>. Como observó bien Mary Giles, María se convierte en «author, text and actor» de su espectáculo, un teatro extático que conmovía hasta la catarsis a su auditorio, que terminaba derramando lágrimas en una suerte de imitación de lo que pasaba en escena, donde los personajes aparecían o se rememoraban llorando<sup>49</sup>. En su visión-representación de la Pasión, María entonces se transforma en texto abierto que reproduce el dolor de Cristo además del de la visionaria, y entonces, como del llanto de Margery Kempe, podemos decir que el suyo es un modo de lectura privilegiada del cuerpo crucificado de Cristo, una pasión que ella reinscribe en sus reacciones corporales<sup>50</sup>.

Al tiempo, si sobre el estrado metafórico del trance la Virgen recibe consolación del llanto de los otros, a través de la compasión, igual parece sucederle a María de Santo Domingo, a quien su público, por ejemplo los compañeros de la orden, consuelan de su pena abrazándola y besándola<sup>51</sup>. Sus espectadores, además de conmoverse por su personificación de Cristo cuando revive los estigmas, o por su calidad de testigo del padecimiento del Hijo de Dios, también se conmueven por el propio sufrimiento de la visionaria, quien vive con tanta intensidad el ayuno que llora cuando la fuerzan a comer, y tiene una fuerte fatiga y dolores de cabeza y corazón que la atenazan durante el juicio; de hecho, sus males propician que varios hombres conversen con María de día y de noche para «consolarla y acompañarla en los dolores, angustias y tormentos que su cuerpo padece y porque algunas veces son tan grandes y tan recios sus males, que verdaderamente llega a punto de muerte»<sup>52</sup>.

En ese sufrimiento, compartido como en una cadena por todos, las lágrimas actúan como motor para la ascensión del sufrimiento del otro —«Ay de mí, que entre los más mancebos aun allí estoy corrido, ¿y qué fue de mí siendo tan tierno mi corazón en amarte, que aun verte llorar no lo podía sufrir?», dirá san Juan en su texto<sup>53</sup>—, al tiempo que el cuerpo puede transformarse en recurso casi mnemotécnico para que la retórica de las lágrimas entre en acción: «Oh, buen Jesús, y cuán dulce música es al pecador tus piadosas llagas, que si uno piensa tanto en ellas que alcance a gustar y sentir alguna cosita de su suavidad y dulçura, ¡con qué amor despierta a llorarlas

---

<sup>48</sup> BELTRÁN DE HEREDIA, 1939: 80n4.

<sup>49</sup> GILES, 1990: 102.

<sup>50</sup> Véase LOCHRIE, 1991: 194.

<sup>51</sup> LUNAS ALMEIDA, 1930: 203.

<sup>52</sup> LUNAS ALMEIDA, 1930: 157; véase también 160, 164, 171. Además, según su confesor, Diego de Vitoria, para María comer era una tortura, y cuando era obligada a ello vertía lágrimas y vomitaba la comida nada más ingerirla, antes de que le bajara al estómago (SANMARTÍN BASTIDA, 2015: 107).

<sup>53</sup> LO: fol. c4r.

y no quitarlas de su pensamiento!»<sup>54</sup>. Ciertamente, aunque en la segunda visión del *Libro de la oración* (a la cual pertenece esta cita) la música tiene más protagonismo que las lágrimas, también aquí diferentes figuras aparecen llorando<sup>55</sup>, y lo harán asimismo los evangelizadores de América en la tercera parte del libro<sup>56</sup>.

Ya desde un punto de vista devocional y doctrinal, y con ese tono homilético que debió de caracterizar los dos sermones que el testigo Hurtado dice que pronunció María, Cristo, hablando a través de la beata, conmina a considerar el llanto en sus *Revelaciones* como modo de alumbramiento del propio pecado: se trata de las lágrimas que expresan compunción, tan reivindicadas en los manuales de la época y que María también pondría abundantemente en práctica cuando, para ser probada por otros, era reprendida<sup>57</sup>. Las siguientes palabras, como todas las que eran dichas «en persona de Christo» o «del Señor»<sup>58</sup>, tendrían ese estilo y modo de expresión al que se refiere Antonio de la Peña en su defensa, es decir, un lenguaje y estilo elaborados que provocan lágrimas enmarcadas en un rostro que adquiere «mayor majestad y hermosura, que cuando habla y está de otra manera»<sup>59</sup>:

[E]n los ciegos consideren mis ojos por ellos çerrados en la cruz de los terribles dolores de mi çelebro, e de las lágrimas e sangre que de mis ojos e cabeça tan copiosamente corrian, e conviertan el pensamiento a sí mismos, e piensen cómo toda su vida tuvieron çerrados los ojos interiores de sus ánimas a la lumbre e cognosçimiento que les di<sup>60</sup>.

En esa línea de pensamiento, y como ejemplificando el final del *Salve Regina*, que describía el mundo como un valle de lágrimas, María hace un *contemptus mundi* personificado sobre la escena: «Oh, mi Dios, por qué sirven los que con tanto amor criaste a mundo tan triste, do no hay bien alguno, donde no hay sino toda miseria y llantos doloridos sin merescer»<sup>61</sup>.

<sup>54</sup> LO: fol. d1v.

<sup>55</sup> LO: fols. d1r-v.

<sup>56</sup> LO: fol. d3r. Para la presencia de la música, junto con la danza, en los trances de María, véase la tesis doctoral de Curto Hernández (CURTO HERNÁNDEZ, 2022).

<sup>57</sup> Véase LUNAS ALMEIDA, 1930: 169, 177.

<sup>58</sup> *Revelaciones*: fols. 251v, 255v; LO: fols. d2r-v.

<sup>59</sup> SASTRE VARAS, 1991: 363. Antonio de la Peña observa que cuando María se expresa arrebatada, que es cuando habla «en persona de Christo y de otros santos», «pareçe tener, commo es verdad que tiene, otro stillo de hablar muy más alto, elegante y excellente, que cuando habla extra raptum y mucho más prouocatiuo a deuoción y lágrimas» (SASTRE VARAS, 1991: 363; LUNAS ALMEIDA, 1930: 154): un estilo que se distingue del que es pronunciado «en persona propia» (LO: fols. b5r, 7r). De modo que la defensa de Peña, las *Revelaciones* y el *Libro de la oración* confirman el ventrilocuismo de María (véase SANMARTÍN BASTIDA, LUENGO BALBÁS, 2014: 80).

<sup>60</sup> *Revelaciones*: fol. 248v.

<sup>61</sup> LO: fols. d3r-v; cf. a7v.

No obstante, las lágrimas en María de Santo Domingo se producen también con la mente puesta en el futuro de las almas que pueden no salvarse, de acuerdo con la misión de las visionarias de ejercer como intermediarias entre el Cielo y la Tierra, pues, según Antonio de la Peña: «la dicha soror María stando in raptu, ruega con muchas lágrimas por los que la persiguen, diciendo que non cree ella que la persiguen por malicia ni por hazerle mal, mas por la hazer ayuntar con su Dios y Señor. [...] Y esto con mucha deuoción y lágrimas»<sup>62</sup>. María, además, «ruega a Dios que la dé dolores y persecuciones y todas las penas y males que otros han de sufrir y que la dé a ella las penas de los infiernos por largos tiempos con tal de que ningún alma se pierda», y cuando no le quedan más limosnas que dar llora «con los pobres y las personas afligidas, consolándolas con palabras santas y buenas»<sup>63</sup>. Es decir, se pone aquí en juego la retórica no solo de la consolación (hacia la Virgen, por ejemplo) o del compartir el dolor propio o ajeno, sino también la retórica de la persuasión, la de conseguir el favor de la divinidad que he mencionado. En esta retórica María puede verse acompañada por sus compañeras del monasterio de Aldeanueva, pues, según cuenta el padre Gregorio Pardo al cardenal Cisneros, en un momento dado «la madre, ayuntadas todas sus hijas, hicieron un llanto muy doloroso, que querían romper el cielo, llamando al Esposo que mirase por su iglesia, y andovieron en procesión con letanías, las unas cantando, las otras llorando»<sup>64</sup>.

Por otro lado, en su vida fuera del trance, la comunión constituye un momento clave en su derramamiento de lágrimas (al igual que le sucede al fundador de su orden), cuando se desencadenan muchos de sus raptos<sup>65</sup>, como asegura en su defensa Antonio de la Peña: «ha venido en tanta perfección en el comulgar, que non solamente al tiempo de sus comuniones derrama muchas lágrimas y muestra grandísima deuoción al Santo Sacramento, mas es venida a arrebatarse maravillosamente al tiempo de la consecración»<sup>66</sup>.

A María, como a la Magdalena en su primera visión, que a Cristo siempre «responde llorando» y anda de continuo «llorando por Él»<sup>67</sup>, la define entonces el llanto, pues protagoniza su obra y su vida, en ese prodigar de «bozes y gemidos» que comparte con la santa<sup>68</sup>. Si en otros aspectos (bailes, adornos y abrazos) la santidad de María es cuestionada y debe explicarse en el prólogo a su *Libro de la oración* o por sus defensores en los juicios; es decir, si, como apunta Denis Renevey con respecto a Margery Kempe, «Her performing body needs an accompanying gloss in the form of

---

<sup>62</sup> SASTRE VARAS, 1991: 363; cf. *Revelaciones*: fol. 250r.

<sup>63</sup> LUNAS ALMEIDA, 1930: 152, 190.

<sup>64</sup> BELTRÁN DE HEREDIA, 1939: 258.

<sup>65</sup> LO: fols. a4r, b5r, d2r.

<sup>66</sup> SASTRE VARAS, 1991: 360; también véase 361.

<sup>67</sup> LO: fols. b8v, c1r.

<sup>68</sup> LO: fol. 8bv.

an oral commentary», en cambio sus lágrimas y gestos de dolor no serán nunca mal interpretados<sup>69</sup>. María no necesita, como Margery Kempe en su obra, descodificar ese llanto ante el público: sus lágrimas producen un significado coherente con la devoción de la época y el entendimiento circundante de la santidad. Su autoridad espiritual es en torno suyo tan grande que puede expresar sin temor su rechazo hacia las lágrimas insinceras, provocadas por amor a uno mismo —«Oh, poquedad de coraçones, que muchos dessean la contemplación y búscanla con lágrimas y gemidos, y aquello por su propia consolación y propio amor»<sup>70</sup>—, porque ella no se siente partícipe de ese error, y el público tampoco.

En suma, la *performance* de las lágrimas constituyó una parte fundamental del mensaje de María de Santo Domingo, y podemos decir que fue un éxito, pues no se cuestionó en ella este llanto ni tampoco los efectos que producía en los otros, en un momento en que, como he comentado, en el Tardomedievo europeo las lágrimas femeninas comenzaron a despertar un cierto recelo. Como sucede con Margery Kempe (aunque esta vez con más éxito, al menos en vida), María convierte su llanto, finalmente, en un modo de «self-authorization»<sup>71</sup>.

## BIBLIOGRAFÍA

- AMUNATÉGUI, Jean Paul I. (1979). *La tradition des larmes*. «Po&sie». 11: 90-116.
- ÁNGELA DE FOLIGNO (2014). *Libro de la experiencia*. Trad. y ed. de Pablo García Acosta. Madrid: Siruela.
- BALE, Anthony (2020). *Where Did Margery Kempe Cry?* En SCOTT, Anne M; BARBEZAT, Michael David, eds. *Fluid Bodies and Bodily Fluids in Premodern Europe: Bodies, Blood, and Tears in Literature, Theology, and Art*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 15-30.
- BELTRÁN DE HEREDIA, Vicente (1939). *Historia de la reforma de la provincia de España [1450-1550]*. Roma: Istituto Storico Domenicano.
- BYNUM, Caroline Walker (1987). *Holy Feast and Holy Fast: The Religious Significance of Food to Medieval Women*. Berkeley: University of California Press.
- CATALINA DE SIENA (2007). *Obras: El Diálogo; Oraciones y Soliloquios*. Trad. y ed. de José Salvador y Conde. 5.ª reimpr. de la 1.ª ed. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- CÁTEDRA, Pedro M. (2005). *Liturgia, poesía y teatro en la Edad Media*. Madrid: Gredos. (Biblioteca Románica Hispánica II; 444).
- CHRISTLE, Heather (2019). *The Crying Book*. Londres: Corsair.
- CIRLOT VALENZUELA, Victoria; GARÍ DE AGUILERA, Blanca (2008). *La mirada interior: Escritoras místicas y visionarias en la Edad Media*. Madrid: Siruela.
- CLASSEN, Albrecht (2012). *Crying in Public and Private: Tears and Crying in Medieval German Literature*. En GERSTMAN, Elina, ed. *Crying in the Middle Ages: Tears of History*. Nueva York; Abingdon: Routledge, pp. 230-248. (Routledge Studies in Medieval Religion and Culture; 10).

<sup>69</sup> RENEVEY, 2000: 206.

<sup>70</sup> LO: fol. b8v.

<sup>71</sup> Véase BALE, 2020: 27. Bale realiza una lectura estratégica de las lágrimas de Kempe a partir también de los conceptos de *spatial politics* y de *geography of emotions*.

- CONNOR, Steven (2000). *Dumbstruck: A Cultural History of Ventriloquism*. Oxford: Oxford University Press.
- CURTO HERNÁNDEZ, María Victoria (2022). *Música, danza y teatralidad en la experiencia mística y visionaria femenina al final del Medievo: los casos de María de Santo Domingo (1486?-1524) y Juana de la Cruz (1481-1534) en su marco europeo*. Madrid: Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid. Tesis doctoral.
- EGGINTON, William (2003). *How the World Became a Stage: Presence, Theatricality, and the Question of Modernity*. Albany: State University of New York Press.
- GARGANTA, José M. de; FORCADA, Vicente, eds. (1956). *Biografía y Escritos de San Vicente Ferrer*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- GERSTMAN, Elina, ed. (2012). *Crying in the Middle Ages: Tears of History*. Nueva York; Abingdon: Routledge. (Routledge Studies in Medieval Religion and Culture; 10).
- GILES, Mary E. (1990). *The Book of Prayer of Sor María of Santo Domingo: A Study and Translation*. Albany: State University of New York Press.
- KELEN, Jacqueline (1989). *Éloge des larmes*. Mónaco: Éditions du Rocher.
- LANGE, Marjory E. (1996). *Telling Tears in the English Renaissance*. Leiden: E. J. Brill.
- LOCHRIE, Karma (1991). *Margery Kempe and Translations of the Flesh*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press.
- LÓPEZ, Juan (1613). *Tercera parte de la historia general de Santo Domingo, y de su orden de predicadores*. Valladolid: Francisco Fernández de Córdoba.
- LOPPINET, Xavier (2019). *Pleurer sans pourquoi: Quand Dieu donne les larmes*. Paris: Les Éditions du Cerf.
- LUNAS ALMEIDA, Jesús G. (1930). *La historia del señorío de Valdecorneja, en la parte referente a Piedrahíta*. Ávila: Senén Martín.
- MATTER, E. Ann et al., eds. (2001). *Le Rivelazioni of Lucia Brocadelli da Narni*. «Archivum Fratrum Praedicatorum». 71: 311-344.
- MUÑOZ FERNÁNDEZ, Ángela (2000). *María de Santo Domingo, beata de Piedrahíta. Acercar el Cielo y la Tierra*. En MUÑOZ FERNÁNDEZ, Ángela, ed. *La escritura femenina. De leer a escribir II*. Madrid: Asociación Cultural Al-Mudayna, pp. 111-129.
- NAGY, Piroška (2000). *Le don des larmes: un instrument spirituel en quête d'institution V<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècle*. Pref. Alain Boureau. Paris: Albin Michel.
- ORACIÓN Y COMTEMPLACIÓN de la muy devota religiosa y gran sierva de Dios, soror Maria de Sancto Domingo de su orden y hábito, dirigida al muy reverendísimo señor Cardenal y Obispo de Tortosa nuestro Padre General Inquisidor e mi señor. [Zaragoza]: [Jorge Coci], [s.d.].
- PLAISANCE, Michael (2008). *Florence: Carnival in the Time of Savonarola*. En CAREW-REID, Nicole, trad. y ed. *Florence in the Time of the Medici. Public Celebrations, Politics, and Literature in the Fifteenth and Sixteenth Centuries*. Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies, pp. 55-84.
- RENEVEY, Denis (2000). *Margery's Performing Body: The Translation of Late Medieval Discursive Religious Practices*. En RENEVEY, Denis; WHITEHEAD, Cristina, eds. *Writing Religious Women: Female Spiritual and Textual Practices in Late Medieval England*. Cardiff: University of Wales Press, pp. 197-216.
- REVELACIONES de María de Santo Domingo. Biblioteca Capitular y Colombina, Ms. 57-3-21, fols. 246r-258r.
- RODGERS, Susan; ZIEGLER, Joanna E. (1999). *Elisabeth Spalbeek's Trance Dance of Faith: A Performance Theory Interpretation from Anthropological and Art Historical Perspectives*. En SUYDAM, Mary; ZIEGLER, Joanna E., eds. *Performance and Transformation: New Approaches to Late Medieval Spirituality*. Nueva York: St. Martin's Press, pp. 299-355.

- SANCHO FIBLA, Sergi (2018). *Escribir y meditar: la obra de Marguerite d'Oingt, cartuja del siglo XIII*. Madrid: Siruela. (El Árbol del Paraíso; 93).
- SANMARTÍN BASTIDA, Rebeca (2012). *La representación de las místicas. Sor María de Santo Domingo en su contexto europeo*. Santander: Real Sociedad Menéndez Pelayo.
- SANMARTÍN BASTIDA, Rebeca (2013). *La construcción de la santidad en María de Santo Domingo: la imitación de Catalina de Siena*. «Ciencia Tomista». 140:450, 141-159.
- SANMARTÍN BASTIDA, Rebeca (2015). *La comida visionaria: Formas de alimentación en el discurso carismático femenino del siglo XVI*. Londres: Critical, Cultural and Communication Press.
- SANMARTÍN BASTIDA, Rebeca; CURTO HERNÁNDEZ, María Victoria (2019). *El Libro de la oración de María de Santo Domingo: Estudio y edición*. Madrid: Iberoamericana; Vervuert. (Medievalia Hispánica; 29).
- SANMARTÍN BASTIDA, Rebeca; LUENGO BALBÁS, María (2014). *Las Revelaciones de María de Santo Domingo (1480/86-1524)*. Londres: Queen Mary University of London. (Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar; 74).
- SASTRE VARAS, Lázaro (1990). *Proceso de la Beata de Piedrahíta*. «Archivo Dominicano». 11, 359-401.
- SASTRE VARAS, Lázaro (1991). *Proceso de la Beata de Piedrahíta (II)*. «Archivo Dominicano». 12, 337-386.
- SASTRE VARAS, Lázaro (2004). *Fray Jerónimo de Ferrara y el círculo de la Beata de Piedrahíta*. En BENAVENT, Júlia; RODRÍGUEZ, Inés; WEINSTEIN, Daniel, eds. *La figura de Jerónimo Savonarola y su influencia en España y Europa*. Firenze: Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, pp. 169-195.
- STICCA, Sandro (1988). *The Planctus Mariae in the Dramatic Tradition of the Middle Ages (English and Italian Edition)*. Trad. de Joseph R. Berrigan. Atenas: University of Georgia Press.
- ZARRI, Gabriella (1990). *Le sante vive: profezie di corte e devozione femminile tra '400 e '500*. Turín: Rosenberg & Sellier.
- ZARRI, Gabriella (1996). *Living Saints: A Typology of Female Sanctity in the Early Sixteenth Century*. En BORNSTEIN, Daniel; RUSCONI, Roberto, eds. *Women and religion in Medieval and Renaissance Italy*. Chicago: University of Chicago Press, pp. 219-303.
- ZARRI, Gabriella (2007). *Female sanctity*. En HSIA, R. Po-chia ed. *The Cambridge History of Christianity. Volume 6: Reform and Expansion (1500-1660)*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 180-200.

# TIPOLOGÍA DEL LLANTO EN LAS HAGIOGRAFÍAS DE LAS SANTAS VIVAS CASTELLANAS (SIGLOS XV-XVII)\*

MARÍA GONZÁLEZ-DÍAZ\*\*

*Lo primero que hacemos cuando venimos al mundo es llorar.*  
Heather Christle, *El libro de las lágrimas*

**Resumen:** *Este capítulo ha tenido como propósito principal analizar el llanto de las santas vivas en el marco de la genealogía mística europea en la que se inscriben. Para ello, se han realizado búsquedas en la wiki Catálogo de Santas Vivas a partir de palabras que conforman el campo semántico de las lágrimas, las cuales han hecho posible constatar qué místicas y visionarias castellanas lloraron. Una vez que se ha delimitado el corpus, se ha elaborado una clasificación de sus lágrimas para poder determinar cuáles fueron las causas de su llanto.*

**Palabras clave:** *lágrimas; Catálogo de Santas Vivas; Edad Media; visionarias; tipología.*

**Abstract:** *The main purpose of this chapter has been to analyse the weeping of living saints within the framework of the European mystical genealogy in which they are inscribed. To this end, searches have been carried out in the wiki Catálogo de Santas Vivas based on words that make up the semantic field of tears, which have made it possible to determine which Castilian mystics and visionaries wept. Once the corpus has been delimited, a classification of their tears has been elaborated in order to determine the causes of their weeping.*

**Keywords:** *tears; Catalogue of Living Saints; Middle Ages; visionaries; tipology.*

## 1. UN BREVE RECORRIDO POR LOS MOTIVOS DEL LLANTO MEDIEVAL

Tal y como explicó Lyn A. Blanchfield, para poder entender qué es el llanto es preciso disociar primero la función corporal que representa de los significados que entraña. El llanto como gesto, como acto conductual y performativo, es ahistórico, pero sus implicaciones se encuentran siempre culturalmente codificadas. En la Edad Media las lágrimas estuvieron sujetas a muchas interpretaciones: no solo expresaron tristeza, sino que reflejaron por igual los sentimientos de júbilo y sufrimiento, muchas veces inseparables. El llanto medieval, nos dice la investigadora, sirvió ante todo como

---

\* Este capítulo se enmarca en el Proyecto I+D *Catálogo de Santas Vivas (1400-1550): Hacia un corpus completo de un modelo hagiográfico femenino* (Ref. PID2019-104237GB-I00; 2020-2024), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación de España y dirigido por Rebeca Sanmartín Bastida. Asimismo, se ha llevado a cabo gracias al programa de Ayudas para la Formación de Profesorado Universitario (FPU20/03453) del Ministerio de Universidades de España.

\*\* Universidad Complutense de Madrid. Email: margon82@ucm.es.

prisma para una serie de actuaciones sociales y visuales, pero también lingüísticas y cognitivas, que determinaron, sin ninguna duda, el período. De esta manera, en tanto que se trata de una manifestación del cuerpo, el acto de llorar se vio siempre condicionado por su puesta en escena. La mirada de un tercero, ya fuera un mero testigo ya fuera Dios, validaba las lágrimas derramadas y, al mismo tiempo, sus expectativas configuraban el contexto para evaluar el significado que se esperaba tuvieran. Por ello, la sinceridad y el arrepentimiento como conceptos se hallaron intrínsecamente vinculados al llanto o, en otras palabras, eran necesarios para valorar su legitimidad y probar que no conducía al engaño<sup>1</sup>: ¿hasta qué punto las lágrimas de una persona eran verdaderas<sup>2</sup>?

En otro orden de cosas, no debemos olvidar que las lágrimas jugaron un papel muy relevante en el ámbito religioso por estar presentes en la vida de Cristo. El llanto, dice Rebeca Sanmartín Bastida, aludía a su humanización, que había empezado a estar en auge a partir del Bajomedievo cuando sus representaciones antropomórficas, que exaltaban su humildad y dolor, comenzaron a sustituir a la imagen inalcanzable y todopoderosa de los siglos precedentes<sup>3</sup>. Además, como se ha argumentado en reiteradas ocasiones, el llanto remite a su posible feminización:

*Dios se había querido manifestar a lo más inferior, a lo más frágil, que, dentro de los valores medievales profundamente misóginos, eran las mujeres. A ello correspondía el hecho de que Dios se había humillado en la encarnación, lo que justamente permitía asimilar las mujeres a Cristo*<sup>4</sup>.

Es por este motivo por el que el llorar se ha sentido en distintas etapas de la historia como una cuestión ligada al género, más frecuente en las mujeres<sup>5</sup>. De hecho, las lágrimas fueron muy importantes para las religiosas en la medida en que, especialmente a partir del siglo XIII, se entendieron como un signo determinante de su santidad. Dicha importancia se ejemplifica con Agnes Blannbekin (¿1244?-1315), en quien fue manifiesto el deseo de alcanzar la *gratia lachrymarum*; la beguina de origen vienés rogó en sus oraciones a Dios poder recibir una señal de su gloria en

---

<sup>1</sup> BLANCHFIELD, 2012: xxi-xxvii. Para el estudio del llanto en el Medievo desde una perspectiva interdisciplinar es imprescindible el libro completo donde se encuentra el mencionado capítulo, es decir, el libro *Crying in the Middle Ages: Tears of History*, que fue editado por Gertsman (GERTSMAN, 2012a). También la monografía *Le don des larmes au Moyen Âge* de Nagy (NAGY, 2000).

<sup>2</sup> Swift expuso que, a lo largo de la Edad Media, los confesores recibieron instrucciones detalladas sobre cómo conseguir expresiones sinceras de arrepentimiento, ya que para los penitentes era un asunto crucial si querían alcanzar el perdón de Dios. Entre estos gestos de dolor y contrición honestos destacaba la expresión de lágrimas (SWIFT, 2012: 81-84).

<sup>3</sup> SANMARTÍN BASTIDA, 2017a [2012]: 166.

<sup>4</sup> CIRLOT VALENZUELA, GARÍ DE AGUILERA, 2021: 38-39. Véase GERTSMAN, 2012b: xii.

<sup>5</sup> Téngase en cuenta que el llanto no se entendió como un rasgo exclusivo de las mujeres, sino que también fue común en las trayectorias de religiosos como San Francisco, en cuya vida se narran sus continuas lágrimas por la Pasión.

forma de lágrimas<sup>6</sup>; con la dominica italiana Catalina de Siena (1347-1380), que conformó su propia doctrina sobre las lágrimas<sup>7</sup>; y, después, con Teresa de Jesús (1515-1582), a la que Pierre Adnès define en la voz *lágrimas* del *Dictionnaire de Spiritualité* (1974) como una de las últimas representantes de una saga de místicos y santos agraciados con el don de lágrimas<sup>8</sup>. El llanto de la carmelita descalza puede apreciarse en varios de sus textos, sobresaliendo entre ellos el *Libro de la vida*, donde ocupa una posición privilegiada de principio a fin. Asimismo, la santa confirma en su obra la existencia de una jerarquía de lágrimas en función de los diferentes grados de la gloria y la oración<sup>9</sup>.

Sin embargo, debe tenerse en cuenta que, a pesar de la relación con la santidad y el liderazgo religioso, las lágrimas se concibieron como un elemento ambiguo, situado entre la delgada línea que separa lo ortodoxo de lo heterodoxo<sup>10</sup>. Por esta razón, el llanto de algunas místicas ocasionó cierto escándalo en su época, como el de la italiana Ángela de Foligno (1284-1309) o el de la inglesa Margery Kempe (1373-1438), quien se vio sometida a varios procesos y juicios al ser sus incontables muestras sensibles percibidas como sospechosas e, incluso, fingidas<sup>11</sup>.

Entre las vidas de las santas europeas comentadas, la de Catalina de Siena nos resulta fundamental porque, gracias al mecenazgo del Cardenal Cisneros, se difundió en Castilla, convirtiéndose en el paradigma de las figuras que estudiamos: las «santas vivas»<sup>12</sup>. Es decir, un grupo de mujeres que vivieron a caballo entre los siglos XV y XVI y que siguieron un modelo de santidad previo al de Santa Teresa basado en el ayuno extremo, la penitencia radical, los éxtasis eucarísticos, la entrega al prójimo y, especialmente, en carismas como estigmatizaciones y profecías que las dotaron de una considerable influencia en la corte<sup>13</sup>. En este trabajo trato de averiguar cuáles fueron las causas por las que lloraron estas místicas y visionarias castellanas. Para ello, he realizado búsquedas en el *Catálogo de Santas Vivas*, página wiki del proyecto de

<sup>6</sup> KNIGHT, 2012: 139.

<sup>7</sup> En su teorización sobre el llanto, Catalina de Siena determinó que existen cinco tipos de lágrimas, nacidas todas ellas del corazón y expresadas a través de los ojos: 1) lágrimas de condenación o de las malas personas del mundo; 2) lágrimas de temor servil o de las personas que se arrepienten por miedo al castigo divino; 3) lágrimas de las personas que empiezan a redimirse de sus pecados y a amar a Dios; 4) lágrimas de las personas que han alcanzado la perfección en la caridad con el prójimo, amando a Dios sin ningún interés; 5) y lágrimas de dulzura o perfección, derramadas con suavidad por amor a Dios. A estas cinco clases adiciona las lágrimas de fuego, que son las de aquellos que ansían llorar por amor a Dios y no lo consiguen, siendo el Espíritu Santo el que llora por ellos ante el Creador (CATALINA DE SIENA, 2007: 209-233).

<sup>8</sup> ADNÉS, 1974 *apud* EYMAR, 2015: 513.

<sup>9</sup> Consúltese el artículo de Eymar para entender el don de lágrimas de Santa Teresa (EYMAR, 2015: 513-541).

<sup>10</sup> SANMARTÍN BASTIDA, 2017a [2012]: 174-176.

<sup>11</sup> Para el análisis del llanto de Margery Kempe es esencial el artículo de Garí (GARÍ DE AGUILERA, 2001).

<sup>12</sup> La difusión del modelo de santidad de Catalina de Siena en Castilla se analiza en ACOSTA-GARCÍA, 2020a, 2020b.

<sup>13</sup> El término «santas vivas» fue acuñado por Zarri para referirse a un paradigma italiano de características semejantes, esto es, mujeres que mostraron una relación corte-convento y que entre sus carismas contaban con el don de profecía (ZARRI, 1990).

investigación que edita sus hagiografías<sup>14</sup>. Las búsquedas han permitido rastrear las fuentes manuscritas e impresas donde aparecen todos los términos que conforman el campo semántico de las lágrimas.

## 2. TIPOS DE LÁGRIMAS DE LAS SANTAS VIVAS

Al aproximarnos al llanto en las vidas editadas en el *Catálogo*, advertimos que estas mujeres bajomedievales lloraron por diferentes motivos o, dicho de otro modo, lloraron en situaciones muy diversas que hacen posible hablar de siete tipos de lágrimas, a saber: lágrimas de encomendación, lágrimas de humildad, lágrimas de disciplina, lágrimas por la Pasión, lágrimas de igualación, lágrimas de frustración o alegría y lágrimas de devoción. A todas ellas es necesario añadir tanto los pasajes en los que se manifiesta explícitamente que la visionaria tuvo don de lágrimas como las lágrimas de sus testigos. Trataré de establecer una tipología en las páginas que siguen<sup>15</sup>:

### 1) Lágrimas de encomendación:

Las lágrimas que he denominado de «encomendación» se observan en las hagiografías de franciscanas y jerónimas; son lágrimas que se producen cuando la religiosa en cuestión se dirige a Dios para pedirle ayuda o un favor. Estas lágrimas están, por ejemplo, en un hermoso fragmento sobre Juana de la Cruz (1481-1534), en el cual pide llorando al Señor que envíe un ejército de ángeles para que luche contra los demonios que han tomado el monasterio:

*Estando esta bienabenturada en su zelda otro día, viernes a la medianoche, le fue mostrada una visión muy dolorosa, que le parecía se avría todo el Ynfierno, o veía los demonios d'él en el monasterio. E havía tantos y tan espesos, que desde el suelo de la casa hasta la cumbre de los texados, y en los ayres, los veían tan espesos como andan las matas muy espesas en el rayo del sol. Y veíanlos en muchos géneros de figuras, el suelo del monasterio estar lleno dellos, a manera de animalias rastables como culebras, lagartos e sapos, e salamanquesas e de otras muchas maneras de sabandixas ponzoñosas. Ansimismo, veía dellos como canes, lobos, toros e leones, e osos e todo género de bestias bravas e de carga. Veýalos en el ayre a manera de cuerbos e buytres, y murciégalos y de otras figuras todas muy temerosas y feas. Y*

<sup>14</sup> En el *Catálogo* se han editado las vidas de las santas vivas castellanas. La mayoría de ellas son franciscanas, dominicas y jerónimas, pero también se documentan las hagiografías de mujeres que, sin estar adscritas a una orden religiosa, presentaron carismas y estigmatizaciones. Para conocer el funcionamiento del *Catálogo*, léase ACOSTA-GARCÍA, SANMARTÍN BASTIDA, 2022.

<sup>15</sup> En los anejos he incluido dos tablas elaboradas a partir de las búsquedas que he hecho en el *Catálogo* hasta marzo de 2023. La primera tabla expone los nombres de las místicas que lloraron, la orden a la que pertenecen y los tipos de lágrimas que experimentaron. Por ello, acoge también a María de los Ángeles, una religiosa de la que no se ha editado su *vida*, pero cuyas lágrimas se relatan en una de las hagiografías sobre Juana de la Cruz. La segunda tabla refleja las *vidas* sobre estas místicas en las que se vislumbran las lágrimas de otros personajes.

*todas e cada una, según su espeçie, bramavan, e aullavan, e graznaban, de manera que decía esta bienabenturada era cosa muy espantosa de oír. Y estando muy atormentada de ver cosas tan temerosas, empezó con mucho ayngo en lágrimas a rogar e suplicar a Dios de su poderosa mano le ymbiase socorro y quien le hechase aquella tan mala hueste que delante de sí veya. Y estando por algún espacio de tiempo sin ser socorrida, e creçiéndole mucho el temor e afliçion en su ánima, plugo a Nuestro Señor oýrta su oraçion en lágrimas y enbiallye a su sancto ángel y a otros muchos ángeles que venían con él, para la favorecer en su tribulaçion, entre los quales vino el archángel Sant Miguel, e otro ángel muy alto, a quien Nuestra Señora la Virgen María tiene encomendada la guarda de su bendita casa. Y estos sanctos ángeles pelearon fuertemente contra la malina hueste<sup>16</sup>.*

La batalla termina con la victoria de las criaturas celestes que, aun siendo menores en número, consiguen, con el Santo Sacramento en la mano, que los demonios huyan por miedo. No obstante, Laurel, el ángel de la guarda de Juana, le advierte de que los enemigos volverán al estar alojada la malicia en algunos de los corazones de sus hermanas<sup>17</sup>.

Son menores las ocasiones en las que, por los fines comentados, la visionaria se encomienda a la Virgen. Destaco entre ellas la que se narra en la *vida* de María de Ajofrín (m. 1489), cuando la bienaventurada implora a la Madre de Dios que la prelada del convento de San Pablo de Toledo sane de su enfermedad:

*Tres días antes de la fiesta de San Lorenço, estando enferma la hermana maior de dolor de costado, desahuziada de los físicos, con el sarrillo levantado que se finava esta santa mujer, de que la vio en la agonía de la muerte, fuese a la capilla a una hora de la noche y estuvo ante el altar de Nuestra Señora hasta las doze con muchas lágrimas, rogando mui afincadamente a Nuestra Señora que no quedase ella guérfana de tan gran bien, y que se la quisiese dar sana y viba<sup>18</sup>.*

<sup>16</sup> *Vida y fin de la bienabenturada virgen sancta Juana de la Cruz*, 2022: 79r-79v (ed. María Luengo Balbás y Fructuoso Atencia Requena).

<sup>17</sup> Los ángeles de la guarda se sitúan en la última orden de la tercera jerarquía celeste, es decir, son los que se encuentran más alejados de Dios por ser sus intermediarios en la tierra, presentándose ante las personas para ayudarlas, guiarlas o reprenderlas. Si se quiere profundizar en las funciones de las distintas órdenes celestiales, véase PSEUDO DIONISIO AEROPAGITA, 2007: 103-165.

<sup>18</sup> La cita pertenece a la *Vida de la bienabenturada virgen María de Ajofrín*, 2023: 218v (ed. Celia Redondo Blasco). Sin embargo, como ocurre con ciertos sucesos significativos de las trayectorias de otras santas, se repite en varias crónicas sobre la beata jerónima, concretamente en la *Historia sacro-profana de la ilustre y noble villa de Ajofrín*: «Estuvo en oración desde las nueve de la noche hasta las doce delante del altar de Nuestra Señora, derramando tiernas lágrimas por su prelada. Eran fervorosas sus súplicas a su dulcísima madre como nacidas de un corazón todo mariano. Ofrecía su vida por la de su prelada, pedía, lloraba, esperaba y se afligía» (AJOFRÍN, 2022 [s. XVIII]: 122v-123r; ed. Verónica Torres Martín); en la *Cronica de los frayles de la orden del bienaventurado sant Hieronymo*: «Onde como una vez la madre del monesterio enfermasse en el mes de agosto del dolor del costado, y tres días antes de la fiesta de Sant Lorenzo llegasse a la muerte y los físicos la tuviessen ya desamparada, viéndola esta sierva de Dios estar tan cercana a la muerte,

Esta clase de llanto se percibe también en los textos sobre mujeres con fama de santidad que no estuvieron adscritas a una orden concreta. Es el caso de Ana de Cuéllar (m. 1587), cuya hagiografía relata cómo, tras una vida de celibato junto a su marido, suplicó a Dios le devolviera a este último la voz para que pudiera confesarse antes de morir:

*Casose con un hombre viudo llamado Pedro de Peralta y, por ser ella amiga de honestidad y el hombre bien inclinado, acabó con él que estuviesen juntos como hermanos. Y así estuvieron casados veinte y ocho años, quedando ella virgen hasta la muerte. Y en la muerte del marido aconteció una cosa de ser sabida y es que, súbitamente, le dio una apoplejía que le quitó la habla y sentidos, lo cual causó a la mujer piadosa gran dolor por ver que moría sin confesión. En este día hacía el pueblo una procesión a cierta ermita y, con angustia de su corazón, tomó una vela en la mano, y fue y volvió en la procesión de rodillas, las carnes arrastrando sobre la tierra, suplicando a Nuestro Señor con muchas lágrimas volviere a su marido la habla y sentidos, y que no fuese servido que muriese sin confesión. Acabada la procesión, vino a su casa y halló a su marido con su habla y sentidos, y hizo que confesase y comulgase y recibiese la extremaunción. Y hecho esto, murió en paz con mucho consuelo de su mujer<sup>19</sup>.*

Como vemos, sus súplicas, acompañadas de abundantes lágrimas, consiguieron que Pedro de Peralta muriera habiendo recibido los Santos Sacramentos. En este sentido, hay que decir que una situación similar a la de las mujeres que llevaban una vida religiosa sin lazos institucionales fue la que experimentó la santa temprana Umiliana de' Cerchi (1219-1246) quien, gracias al don de lágrimas, pudo rechazar un segundo matrimonio tras la muerte de su marido y dedicarse a emprender un camino espiritual. Dicho de otro modo, su incesante llanto se entendió como una expresión sincera de devoción y legitimó la nueva forma de vivir que había elegido. Es más, como señala Kimberley-Joy Knight, las lágrimas de la italiana no solo fueron una muestra fehaciente de su santidad, sino que se entendieron como un elemento

---

fuese a la yglesia siendo ya de noche y púsose a orar con muchas lágrimas ante el altar de Nuestra Señora, rogándole affincadamente que no quedasse ella huérfana de tan bienaventurada madre y que tuviesse por bien de se la dar sana y biva» (VEGA, 2020 [1539]: 101r; ed. María Morrás); y en la *Tercera Parte de la Historia de la Orden de San Jerónimo*: «Cayó mala la hermana mayor del convento el día de San Lorenzo de un dolor de costado que la puso en lo último, tanto, que los médicos la desampararon: levantósele el pecho y daban ya todos por concluida su vida. Sentía mucho nuestra santa la pérdida de su superiora, que era mujer santa y de prudencia y gobierno. Cuando la vio así, fuese a la iglesia a las ocho o a las nueve de la noche, y púsose a orar delante el altar de Nuestra Señora; y estuvo allí hasta las doce, rogando con muchas lágrimas a la santísima Reina fuese servida darle salud, porque no quedase ella desamparada de tan buena madre» (SIGÜENZA, 2022 [1605]: 486; ed. Lara Marchante Fuente). De aquí en adelante no menciono todas las *vidas* que cuentan el mismo episodio, únicamente hago referencia a la que contiene el fragmento citado.

<sup>19</sup> VILLEGAS, 2021a [1589]: 121v (ed. Mar Cortés Timoner).

poderoso de purificación que propició un segundo bautismo: «For Umiliana, who had previously been married and given birth to children, these cleansing tears were a kind of spiritual rebirth that washed away the stains of a worldly life»<sup>20</sup>.

## 2) Lágrimas de humildad:

Considero «lágrimas de humildad» a aquellas lágrimas que surgen bien cuando la visionaria pide perdón sin realmente tener que hacerlo, bien cuando no reconoce su virtuosismo<sup>21</sup>. En el *Catálogo* encontramos esta clase de llanto en las tres órdenes religiosas trabajadas, esto es, franciscanas, dominicas y jerónimas.

En el primero de los contextos descritos, cabe destacar a la franciscana Florentina de los Ángeles (m. 1568), quien pide perdón a sus hermanas, las cuales la critican a sus espaldas sin motivo aparente o, en otras palabras, por la envidia que les genera su buen hacer:

*No dejaba por esto de ser murmurada, mas ella las quietaba con tanta discreción que, en sabiendo estaba alguna ofendida, iba a buscarla, se echaba a sus pies y con muchas lágrimas se los besaba y la pedía perdón, diciendo: «Ángel mío, esto no debe de estar en vuestras manos, pues lo permite Dios, por que una pecadora como yo sea aborrecida»<sup>22</sup>.*

De hecho, la santa no solo se siente culpable por incomodar a las otras monjas, sino que piensa que debe ser despreciada por ellas dados sus supuestos pecados<sup>23</sup>.

En cuanto al segundo de los contextos, no quiero dejar de mencionar a la jerónima María García (1340-1426), quien se opone en un inicio a liderar la casa espiritual que terminó siendo el monasterio de San Pablo de Toledo contra los deseos de las mujeres con las que convivía<sup>24</sup>:

*Pusiéronse unos hábitos blancos y un escapulario pardo, el mismo que tenían los muy recientes monjes de la Orden de San Jerónimo, sin saber qué hacían. También se determinaron luego a obedecer todas a una cabeza porque no fuese monstruo de*

<sup>20</sup> KNIGHT, 2012: 142.

<sup>21</sup> Como indica Sanmartín Bastida, en los casos de María de Ajofrín y Juana de la Cruz la humildad que demuestran (la primera no queriendo contar sus revelaciones a su confesor y la segunda ocultando sus estigmas por no sentirse ninguna digna de los favores del Cielo) es una prueba de su santidad (SANMARTÍN BASTIDA, 2020: 132).

<sup>22</sup> TORRES, 2020c [1683]: 543 (ed. Borja Gama de Cossío).

<sup>23</sup> Eymar aclara que los buenos cristianos debían llorar por los propios pecados siguiendo el modelo de los grandes pecadores arrepentidos: San Pedro y María Magdalena (EYMAR, 2015: 515).

<sup>24</sup> Como ha expuesto Rebeca Sanmartín Bastida, huyendo de los abusos del rey Pedro I, el Cruel, María García decide instaurar una casa de mujeres en defensa de la virginidad femenina (SANMARTÍN BASTIDA, 2017b: 197). Dicha casa queda bajo la tutela del recién creado monasterio de la Sisle y de su prior, Pedro Fernández de Pecha, con el que María guardará una estrecha relación a lo largo de toda su vida. Para conocer más detalles sobre el modo en que se produjo la fundación del convento, véanse MUÑOZ FERNÁNDEZ, 1994: 97-108 y REDONDO BLASCO, 2021: 207-210.

*muchas aquel colegio, y de común acuerdo quisieron todas que fuese doña María García de Toledo, porque tenían mucha prueba de su virtud y prudencia, que bastaba a mayores cosas. Como era la santa tan en el corazón humilde, recibió aquello con harta dificultad, derribada de los ruegos y lágrimas de sus hermanas, a quien ella quisiera obedecer toda la vida. Este fue el primer fundamento y estas las primeras fundadoras del Monasterio de San Pablo de Toledo*<sup>25</sup>.

Ni a la franciscana Isabel Portocarrero (m. primera mitad del siglo XVI) que, igualmente, decide esconderse en un hueco del altar para no cumplir el mandato del padre fray Aloísio Puteo y del padre fray Francisco de Guzmán de convertirse en abadesa del convento de la Concepción de la Puebla de Montalbán: «Y sacáronla quitando la tabla y salió muy llena de telarañas y polvo. Y con tan profunda humildad y lágrimas se excusaba de aceptar el oficio que el general y el comisario general, admirados y enternecidos, derramaron muchas lágrimas»<sup>26</sup>. En este marco, también es importante hablar de la dominica María de Santo Domingo (¿1486?-1524), pues se dice presentó una «doctrina muy sancta porque vemos en ella muchas y muy continuas lágrimas»<sup>27</sup>, de las cuales no pocas nacieron de su gran humildad<sup>28</sup>.

### 3) Lágrimas de disciplina:

Para la genealogía mística europea a la que pertenecen nuestras visionarias, el cuerpo sufriente fue un signo de autoridad espiritual, dado que se concibió como un espejo del dolor de Cristo, una forma de aproximarse al Creador por medio de los padecimientos físicos<sup>29</sup>. El papel de doliente fue alcanzado por estas mujeres a través de los sacrificios extremos que, muchas veces, condujeron a la enfermedad y estuvieron acompañados de lágrimas. Este tipo de llanto, que he calificado «de disciplina» por vincularse a las duras penitencias que llevaron a cabo, puede localizarse en las *vidas* de algunas franciscanas, como Catalina de Santa Clara y Oscos (m. 1514), quien pasaba largas horas haciendo oración hasta el punto de que los ojos se le quedaban totalmente ensangrentados: «Su celda era el coro, donde descansaba un breve rato, y lo demás gastaba en oración, con tantas lágrimas, que se le encarnizaron los ojos. Allí

<sup>25</sup> SIGÜENZA, 2017 [1605]: 761 (ed. Lara Marchante Fuente).

<sup>26</sup> SALAZAR, 2021 [1612]: 497 (ed. María González-Díaz).

<sup>27</sup> *Oración y contemplación de la muy devota religiosa y gran sierva de Dios, soror María de Sancto Domingo, de su orden y hábito, dirigida al muy reverendísimo señor Cardenal y Obispo de Tortosa nuestro Padre General Inquisidor e mi señor*, 2020: a3v (ed. Ed. María Victoria Curto Hernández y Rebeca Sanmartín Bastida).

<sup>28</sup> El caso de María de Santo Domingo merece una revisión aparte, pues la retórica de sus lágrimas cobró mayor protagonismo en una de sus dos obras fundamentales: el *Libro de la oración* (impreso ca. 1520). Por el contrario, en los textos posteriores que narran la fundación del convento de Aldeanueva de la Cruz, incluidos en el *Catálogo*, su llanto se representa cada vez menos como un elemento de su experiencia visionaria. No obstante, en este trabajo analizo dichos textos por ser los que se integran en el corpus estudiado.

<sup>29</sup> Véanse CIRLOT VALENZUELA, GARÍ DE AGUILERA, 2021: 42 y SANMARTÍN BASTIDA, 2020: 128.

estaba hasta hora de maitines»<sup>30</sup>; o Leonor de San Juan y Saavedra (m. 1563), que se impuso a sí misma ingerir tan solo pan y agua, mezclada esta última con su llanto<sup>31</sup>:

*Hace la salva la oración en la mesa de los penitentes, cómese solo para templar el hambre y tal vez se temple con desazones y pan y casi siempre la corta bebida va mezclada con lágrimas. Este era el sustento de las religiosas terceras en este monasterio, el cual se prosiguió cuando pasaron a la Regla de Santa Clara*<sup>32</sup>.

Un pasaje, por otra parte, que recuerda a la beguina belga Marie d'Oignies (1177-1213), que declaró con rotundidad que las lágrimas eran para ella el único sustento necesario para vivir al haber sido otorgadas por Dios:

*These tears [...] are my refreshment. Night and day they are my bread. They do not impair my head but rather feed my mind. They do not torment me with pain but, on the contrary, they rejoice my soul with a kind of serenity. They do not empty the brain but fill the soul to satiety and soften it with a sweet anointing. They are not violently wrenched out but are freely given by the Lord*<sup>33</sup>.

También podemos leerlo en las hagiografías de dominicas como María de Santo Domingo, de la que se alaban no solo sus lágrimas disciplinarias, sino su capacidad de infundir su vocación religiosa en las jóvenes vírgenes que ingresaron en el convento de Aldeanueva de la Cruz:

*Que en España florecía en aquellos tiempos una virgen cuyo nombre era Sor María de Santo Domingo, admirable y maravillosa criatura en virtud y santidad; corría tanto crédito y estimación, no solo en su religión y en las demás, sino es que tanto se extendió y dilató por sus prendas en virtud y santidad, que ninguno se tenía por noble que no la entregase sus hijas para que con su gran ejemplo y enseñanza saliesen muy aprovechadas en todo. Por cuya causa, viéndose con tantas niñas, deseando sirviesen a Dios y por cumplimiento de su grande obligación, fundó un convento en un desierto, cerca de una villa llamada Piedrahita, en el cual llegó a juntar y tener en su compañía más de trescientas vírgenes, que faltaban muy pocas para cuatrocientas, y todas nobles y de esclarecida prosapia, sangre y linaje, las cuales vivían con grande y singular observancia, y con tan gran fervor y espíritu que, siendo todas, como llevo dicho, tiernas en edad y en sangre nobles,*

<sup>30</sup> TORRES, 2020a [1683]: 569 (ed. Borja Gama de Cossío).

<sup>31</sup> Christle ha documentado que la *lacrifagia* es el término con el que se designa el acto de beberse las lágrimas (CHRISTLE, 2020: 29).

<sup>32</sup> TORRES, 2020d [1683]: 745 (ed. Borja Gama de Cossío).

<sup>33</sup> VITRY, 1986: 180.

*menospreciando las comidas delicadas y regaladas de sus casas tenían por su mayor regalo pan, agua y ceniza, y por su honesta, dichosa y gustosa vestidura lana y lino, todo lo cual para vestirse por dentro y fuera lo fabricaban en todo y por todo dichas niñas vírgenes por sus delicadas manos, como es hilar el lino, tejerlo, etc., peinar la lana, hilarla, y tejer los paños para vestirse, añadiendo a esto gran austeridad, no menos penitencia y singular dolor con no pocas lágrimas, etc.*<sup>34</sup>.

Estas lágrimas están, finalmente, presentes en los textos de jerónimas como María de la Visitación (1505-1570), que pasó sus días orando en el convento: «pidió a la priora licencia, para que la dejase estar siempre en el coro. Estúvose allí poco menos un año, que no salía sino a cosas forzosas; sin tener otra cama ni otra celda encomendaba a Dios el ánima de la consorte con oraciones y lágrimas»<sup>35</sup>. Además, las lágrimas nacidas de los tormentos físicos son similares a las que experimentó la ya mencionada Umiliana de' Cerchi pues, viendo que había perdido la gracia divina del llanto tras lamentarse por la muerte de sus parientes, es decir, por asuntos mundanos, se aplicó cal viva en los ojos para que el Señor se compadeciera de ella y optara por devolvérsela<sup>36</sup>.

#### 4) Lágrimas por la Pasión:

Rebeca Sanmartín Bastida ha sostenido que, a partir de los siglos XII y XIII, meditar la Pasión se convirtió en una práctica habitual entre los buenos cristianos<sup>37</sup>. En este sentido, como expuso Elisabeth Alvilda Petroff, para las beguinas, beatas o terciarias el llanto durante este ejercicio fue una forma de justificar el modo de vivir poco convencional que habían escogido, ya que las acercaba a Cristo a través de la humillación de la cruz<sup>38</sup>. En el *Catálogo* descubrimos el llanto derivado de la Pasión en numerosas *vidas* de franciscanas. Es más, Juana de la Cruz defenderá ante sus hermanas que una buena oración requiere ir siempre acompañada de lágrimas por la Pasión<sup>39</sup>.

Estas lágrimas provocarán que, en numerosas ocasiones, las visionarias caigan enfermas. Podemos percibirlo en Ana de Morales (m. primera mitad del siglo XVI), que queda ciega por llorar la Pasión durante mucho tiempo. Su estado la dejará postrada en una cama, donde la enfermera que se encarga de cuidarla la halla crucificada:

<sup>34</sup> *Libro de becerro adonde están asentados todos los propios, y rentas, de beneficios [...], el qual se hizo en el mes de junio, año de 1721*, 2020: 4v (ed. Rebeca Sanmartín Bastida).

<sup>35</sup> SIGÜENZA, 2019 [1605]: 512 (ed. Lara Marchante Fuente).

<sup>36</sup> KNIGHT, 2012: 142-144.

<sup>37</sup> SANMARTÍN BASTIDA, 2017a [2012]: 165.

<sup>38</sup> PETROFF, 1986b: 40.

<sup>39</sup> Juana de la Cruz fue investida párroco del convento de Cubas de la Sagra, por lo que no debe extrañarnos este tipo de instrucciones y consejos dictados a sus compañeras.

*Floreció en este mismo convento la madre Ana de Morales, tan devota de la Pasión del Señor que, de llorar contemplando en ella, estuvo ciega veinte años y muchos en la cama muy enferma, en la cual la halló una vez su enfermera puesta en cruz (cosa maravillosa) y, en cada palma de la mano, un clavo clavado por medio de ella y otro por el costado*<sup>40</sup>.

Algo similar le ocurrirá a María de Pedrosa (m. 1530), quien también pierde la vista: «Lloraba de ordinario la Pasión de Jesucristo, Nuestro Redemptor, de que se le enfermaron los ojos»<sup>41</sup>. Y a Leonor de San Juan y Saavedra, de quien se nos dice que murió santa, pero sin poder ver:

*Con tantas lágrimas lloraba la Pasión de Cristo Nuestro Redemptor que enfermaron los ojos con unas carnosidades, originadas del llorar, y refiriéndolo el cronista de Granada dice: «Murió con opinión de santa, y cómo podía dejar de serlo: se murió ciega de llorar la Pasión de Cristo Nuestro Redemptor»*<sup>42</sup>.

Por todo ello, podemos concluir que cegarse por las lágrimas fue también un signo de humildad y de proximidad con Dios.

### 5) Lágrimas de igualación:

Al hablar de «lágrimas de igualación» me refiero a aquellas muestras sensibles que permiten a las santas vivas identificarse con la divinidad, en concreto, con Cristo y la Virgen. Esta clase de lágrimas revela la importancia que adquiriría el arquetipo bíblico en la vida de las místicas, pues su imitación era un recurso que les permitía salir absueltas de los juicios y escrutinios a los que eran sometidas por las jerarquías eclesiásticas masculinas<sup>43</sup>. Por medio de las búsquedas en el *Catálogo*, he comprobado que Juana de la Cruz y María de Ajofrín son las únicas mujeres que lloraron por esta causa.

En lo que respecta a Juana de la Cruz, podemos afirmar que el llanto la aproxima a Cristo. Un Viernes Santo, habiendo estado toda la mañana meditando la Pasión, la bienaventurada entra en el coro llorando y mostrando grandes dificultades para andar. Al verla tan lastimada, con numerosas heridas en manos y pies, sus compañeras la toman en brazos para llevarla a su celda y allí la interrogan sobre su situación. Es entonces cuando Juana confiesa que el Señor había juntado las extremidades de ambos para que quedaran plasmadas las marcas de su dolor en el cuerpo de ella y

<sup>40</sup> DAZA, 2022a [1611]: 343 (ed. Borja Gama de Cossío).

<sup>41</sup> TORRES, 2020g [1683]: 527 (ed. Borja Gama de Cossío).

<sup>42</sup> TORRES, 2020d [1683]: 745 (ed. Borja Gama de Cossío).

<sup>43</sup> CIRLOT VALENZUELA, GARÍ DE AGUILERA, 2021: 36, 58.

le fuera posible, así, sentirlo en sus carnes. Sus lágrimas serán, entonces, como las que lloró Cristo:

*Y preguntándole las religiosas qué era aquello, respondió con muchas lágrimas y dolores que sentía que había visto a Jesucristo Nuestro Señor crucificado, que llegándose a ella había juntado sus manos con las suyas y puesto sus pies con los suyos; y que luego había sentido gran dolor en su espíritu y gran sentimiento en sus manos y pies, que eran tan recios que no los podía sufrir<sup>44</sup>.*

El llanto de María de Ajofrín, por su parte, se iguala con el de la Virgen. Este llanto tiene lugar justo después del episodio que hemos narrado en el apartado de las «lágrimas de encomendación», cuando la jerónima lloraba para conseguir que la hermana mayor del convento se curara de su enfermedad. En ese preciso instante, experimentará la sensación de que sus lágrimas son las mismas que recorrían las mejillas de la Madre de Dios:

*Estando así, en su importuna petición y lágrimas, vio que el rostro de la imagen se cubría de sudor; pensó que se le antojaba y que las lágrimas que ella tenía en los ojos le parecía que estaban en el rostro de la Virgen; para ver si era así, atreviose a llegar con su toca y limpiarle el sudor, y por tres veces hizo esto, de tal suerte que quedando la toca humedecida se lavó los ojos y la cara con ella; del placer que tomó, tornó con más confianza y alegría a rogar por la salud de la hermana mayor<sup>45</sup>.*

Tras las súplicas y ruegos de María de Ajofrín, dice el texto, la otra religiosa termina por recuperarse.

## **6) Lágrimas de frustración o alegría:**

Se trata de lágrimas que no pueden clasificarse en los tipos anteriores, pero que traslucen, sin ninguna duda, el sentimiento religioso de las visionarias castellan. Estas lágrimas aparecen en las hagiografías de franciscanas, jerónimas y mujeres sin adscripción a una orden, y suelen tener el mismo origen. Entre ellas sobresalen: lágrimas por no poder seguir su vocación, como las de Juana de la Cruz que pide entrar en el convento de Santo Domingo junto a su tía, pero su padre no se lo permite<sup>46</sup>; lágrimas por verse en la obligación de casarse y no encomendar su virginidad a Dios, como las de Bárbara de Santiago (m. 1566), que acaba contrayendo matrimonio con Lope

<sup>44</sup> SALAZAR, 2020 [1612]: 531 (ed. Pedro García Suárez).

<sup>45</sup> SIGÜENZA, 2022 [1605]: 486 (ed. Lara Marchante Fuente).

<sup>46</sup> *Vida y fin de la bienaventurada virgen sancta Juana de la Cruz*, 2022: 5v (ed. María Luengo Balbás y Fructuoso Atencia Requena).

Zapata<sup>47</sup>; y lágrimas por conseguir ser aceptadas en un monasterio, como las de Juana de la Cruz, en el momento en que la abadesa y las monjas defienden su voluntad de permanecer en el convento de Cubas frente a sus parientes<sup>48</sup>.

### 7) Lágrimas de devoción:

Las últimas lágrimas, propiamente dichas, que he localizado son las de «devoción». Son lágrimas que pueden equipararse al cuarto y quinto estado de lágrimas que describió Catalina de Siena, es decir, a las lágrimas de perfección que proceden tanto de la alegría que supone la unión con Dios como de la caridad que se experimenta hacia al prójimo. Ejemplo de este tipo de llanto son las lágrimas derramadas, al tomar los Santos Sacramentos, de Francisca de Santa Clara (m. primera mitad del siglo XVI), quien muere llorando por ello<sup>49</sup>; las lágrimas que presentó Juana Rodríguez (m. 1505) por su empatía con los pobres<sup>50</sup>; las lágrimas de María de la Visitación al contemplar cómo una monja estaba siendo engañada por el demonio<sup>51</sup>; o las lágrimas de María de Toledo (1437-1507) cuando le comunican que se ha reconquistado Granada y que, en consecuencia, se salvarán muchas almas<sup>52</sup>.

### 8) Don de lágrimas:

Mención aparte merecen los pasajes en los que se reconoce directamente que la santa viva fue agraciada con el don de lágrimas. Ello se debe a que, más que explicarse en la crónica las razones que la hicieron llorar, se afirma que se distinguió del resto por tal virtud<sup>53</sup>. En este sentido, las religiosas del *Catálogo* sobre las que se dice presentaron don de lágrimas son Luisa de Sandoval (1418-1514)<sup>54</sup>, Inés de San Antonio (m. primera mitad del siglo XVI)<sup>55</sup> y María de la Concepción (m. primera mitad del siglo XVI)<sup>56</sup>, todas ellas franciscanas. Asimismo, en el *Libro de la Casa y Monasterio de Nuestra Señora de la Cruz* se sugiere lo mismo de una mujer llamada María de los Ángeles:

*Una religiosa había alcanzado don de lágrimas y con grande humildad conocía que no eran dignas que el Señor las recibiese, y viendo el Señor su humildad*

<sup>47</sup> VILLEGAS, 2021b [1589]: 106v (ed. Mar Cortés Timoner).

<sup>48</sup> *Vida y fin de la bienaventurada virgen sancta Juana de la Cruz*, 2022: 13r (ed. María Luengo Balbás y Fructuoso Atencia Requena).

<sup>49</sup> DAZA, 2022b [1611]: 341 (ed. Borja Gama de Cossío).

<sup>50</sup> TAMAYO DE VARGAS, 2021a [1616]: 77r (ed. Sergi Sancho Fibla).

<sup>51</sup> VILLEGAS, 2020 [1589]: 65v (ed. Mar Cortés Timoner).

<sup>52</sup> YANGUAS, 2021 [1684]: 10v (ed. Sergi Sancho Fibla).

<sup>53</sup> Téngase en cuenta que el hecho de que la *vida* de una religiosa no indique que fue agraciada con este don no implica que no lo tuviera. El apartado se justifica, por tanto, en la medida en que he querido señalar los casos en los que se manifiesta explícitamente.

<sup>54</sup> TORRES, 2020f [1683]: 527 (ed. Borja Gama de Cossío).

<sup>55</sup> DAZA, 2022c [1611]: 339 (ed. Borja Gama de Cossío).

<sup>56</sup> DAZA, 2022d [1611]: 341 (ed. Borja Gama de Cossío).

*embiola a consolar con nuestra madre santa Juana, que diziéndole ella «Señor, suplico a Vuestra Magestad se acuerde d'esta religiosa», le respondió: «Dila de mi parte que se vaya para otra Magdalena». Esta misma religiosa lloró quando se fue su padre spiritual, que era muy religioso, y fue reprehendida del sancto ángel por nuestra madre santa Juana, y dixo: «Di a Fulana que no se ha de llorar sino por compassión de la Passión del Señor o por havelle ofendido». Y ella, viendo aquello, propuso de no llorar más en semejante causa. Y llegando el tiempo de yrse otro no lloró, y díxole el Señor a la santa Juana: «Dile a María de los Ángeles que las lágrimas lloradas se perdonan por las no lloradas»<sup>57</sup>.*

No obstante, la inclusión de este pasaje en la *vida* de Juana de la Cruz se corresponde más con el empeño de la monja que redactó el manuscrito de probar el papel de mensajera de Dios que desempeñó la santa de Cubas que con un intento de distinguir a la tal María de los Ángeles, cuya identidad, por desgracia, nos es desconocida.

Para terminar, no quiero dejar de nombrar el impreso que recoge la *vida* de María de San Antonio (m. primera mitad del siglo XVI), en cuyos márgenes, como señala Borja Gama de Cossío en la edición para el *Catálogo*, se asegura tuvo don de lágrimas<sup>58</sup>.

### 9) Las lágrimas de los otros:

Una vez que hemos analizado todas las causas por las que estas beatas, terciarias y monjas lloraban, se torna preciso indicar que sus hagiografías documentaron el llanto de otros personajes, pertenecientes a su entorno más cercano (familiar o religioso), pero también a la corte celestial. En cuanto a las lágrimas de la comunidad espiritual, podemos observar que verifican tanto la fama de santidad que las visionarias tuvieron mientras vivían como sus dones carismáticos. Por ejemplo, se ven en la *vida* de María de Ajofrín pues, tras su muerte, acontece el milagro de que a una monja que tenía un zaratán y a la que los médicos le habían recomendado se cortara el pecho, por llorar sobre el cuerpo de la jerónima, se recupera. También en un texto sobre Juana de la Cruz, cuando un inquisidor llora al constatar que Dios se expresa por su boca:

*Acaeciõ que vino un ynquisidor, muy arrojado letrado y juez de la Sancta Ynquisiçión, con yntençión d'especular esta graçia, lo qual no havia dicho a nadie su yntençión. Y entrando a oýr con los otros, fueron tales las cosas que en su ánima*

<sup>57</sup> *Libro de la Casa y Monasterio de Nuestra Señora de la Cruz*, 2021: 20v-21r (ed. María Victoria Curto Hernández). El *Libro de la Casa y Monasterio de Nuestra Señora de la Cruz* es un manuscrito posterior a la muerte de Juana de la Cruz, es decir, a 1534. En la actualidad solo contamos con una edición del texto, que corrió a cargo de María Victoria Curto Hernández y que se puede consultar en el *Catálogo*. Como sostiene la editora, el manuscrito fue compuesto por una monja del convento de Nuestra Señora de la Cruz de Cubas de la Sagra, tal vez compañera de Juana mientras esta aún vivía, que probablemente escribía al dictado de otras monjas y cuya alfabetización debió de ser muy básica.

<sup>58</sup> DAZA, 2022e [1611]: 340 (ed. Borja Gama de Cossío).

*sintió que, a la mitad de la habla, se yncó de rodillas, e con muchas lágrimas la acavó de oír. Y de que esta sancta virgen fue tornada en sus sentidos, rogó a la abbadesa se la diese a hablar por el locutorio. Y assí fue, que la habló y le dixo la yntençión con que havia venido, la qual ninguna persona la havia savido de su boca, sino hera ella en aquella hora, y que heran tales las cosas que le havia oýdo que no podýan ser dichas sino de Dios. E dávase en los pechos con lágrimas, e dezía: «Yo, como malo y peccador, venía a arguыр a Dios, y tal hera mi yntençión. Ruégoos, señora, por la charidad, roguéys a Dios por mí que me perdone»<sup>59</sup>.*

Hay que tener en cuenta que el acto de tomar la palabra por parte de las mujeres generaba una gran controversia en la Edad Media, puesto que a ellas no se las permitía predicar y profetizar o, en otras palabras, puesto que el conocimiento teológico era un magisterio reservado para el género masculino. De hecho, se las escucha solo cuando se adquiere cierta seguridad de que sus palabras y su experiencia provienen de Dios<sup>60</sup>. Estas lágrimas se aprecian, asimismo, en el momento en el que las compañeras de orden de Juana de la Cruz lloran ante un prelado para conseguir que la nombre abadesa pese a ser demasiado joven<sup>61</sup>. Y también durante el fallecimiento de María de Toledo<sup>62</sup>, Clara Serrano (m. 1541)<sup>63</sup>, Juana de la Cruz<sup>64</sup>, Luisa de la Cruz (m. 1521)<sup>65</sup>, María García<sup>66</sup> y María de Santo Domingo<sup>67</sup>, ya que todas sus hermanas lloran por la falta que suponen sus muertes<sup>68</sup>.

Respecto a las lágrimas de sus familiares, vemos un pasaje en el que la madre de María de Toledo suplica a una imagen de la Virgen con el Niño Jesús en brazos que su hija no se muera:

<sup>59</sup> *Vida y fin de la bienaventurada virgen sancta Juana de la Cruz*, 2022: 31v (ed. María Luengo Balbás y Fructuoso Atencia Requena).

<sup>60</sup> Véase CIRLOT VALENZUELA, GARÍ DE AGUILERA, 2021: 38.

<sup>61</sup> *Vida y fin de la bienaventurada virgen sancta Juana de la Cruz*, 2022: 42v (ed. María Luengo Balbás y Fructuoso Atencia Requena).

<sup>62</sup> LISBOA, 2021 [1570]: 211v (ed. Sergi Sancho Fibla); VILLEGAS, 2021c [1589]: 61r (ed. Mar Cortés Timoner); SALAZAR, 2016 [1612]: 366 (ed. Pedro García Suárez); y TAMAYO DE VARGAS, 2021b [1616]: 68v (ed. Sergi Sancho Fibla).

<sup>63</sup> TORRES, 2020b [1683]: 504 (ed. Borja Gama de Cossío).

<sup>64</sup> *Vida y fin de la bienaventurada virgen sancta Juana de la Cruz*, 2022: 134r (ed. María Luengo Balbás y Fructuoso Atencia Requena), y SALAZAR, 2020 [1612]: 537 (ed. Pedro García Suárez).

<sup>65</sup> TORRES, 2020e [1683]: 490 (ed. Borja Gama de Cossío).

<sup>66</sup> CRUZ, 2017 [1591]: 215r (ed. Ed. Celia Redondo Blasco y María Morrás).

<sup>67</sup> *Breve y Sumaria relación de la fundación de este convento de Santa Cruz de la Magdalena de Aldeanueva de Nuestro Padre Santo Domingo, vida de su Fundadora y otras religiosas que han florecido con opinión de virtud y santidad sacada del Libro de Becerro, de Capítulos Provinciales y la tradición inmemorial de sus individuos, hasta el año 1737*, 2021: 11v (ed. Borja Gama de Cossío).

<sup>68</sup> Las lágrimas por la muerte de estas mujeres no fueron exclusivas del ámbito religioso, por el contrario, las gentes de Castilla lamentaron también la pérdida de Ana de Cuéllar (VILLEGAS, 2021a [1589]: 124r; ed. Mar Cortés Timoner), María de San Juan (TORRES, 2023 [1683]: 641; ed. Borja Gama de Cossío), María de Toledo (YANGUAS, 2021 [1684]: 13r; ed. Sergi Sancho Fibla) y Juana de la Cruz (*Vida y fin de la bienaventurada virgen sancta Juana de la Cruz*, 2022: 134r; ed. María Luengo Balbás y Fructuoso Atencia Requena y SALAZAR, 2020 [1612]: 538; ed. Pedro García Suárez).

*En particular llegando a su madre esta noticia, ya no disgustada sino afligida de oír decir que ya habían sacado el cuerpo de su hija de su celdilla a la capilla de Gaitán que era la del hospital, y que se trataba de darla sepultura, salió apresurada de sus casas, y viendo a su hija muerta, llevada del afecto de madre, se hincó de rodillas delante de una imagen de Nuestra Señora pidiéndola con fervorosas lágrimas restituyese la vida a su hija, pues era fácil a su intercesión<sup>69</sup>.*

El fragmento nos revela que este personaje lloró lágrimas de encomendación del mismo modo en el que, como he subrayado antes, lo hicieron las santas vivas. Sin embargo, el episodio encierra un aspecto curioso y es que la madre de la franciscana se identifica, por medio de la maternidad, con la propia Virgen. Esto último puede comprobarse cuando le arrebató a su Hijo de los abrazos y le asegura que no se lo entregará hasta que ella le devuelva a la suya: «y, tomando a la imagen el santo niño Jesús que tenía en los brazos, la dijo: si no me dais la hija que os ruego, yo no he de volver a vuestro hijo, a cuya devota sinceridad y tiernas lágrimas inclinada la madre de clemencia restituyó a la vida a la difunta»<sup>70</sup>. Parece, por tanto, que se sitúa en el mismo plano que la Virgen, que la trata de igual a igual pues ambas, declara, son madres.

Entre los miembros de la corte celestial que lloran, descubrimos a la Virgen y a los ángeles. El llanto de la Virgen solo aparece en las *vidas* de María de Ajofrín, en dos pasajes relacionados con los vicios del clero. El primero de ellos ocurre el día de la Resurrección, cuando la jerónima es llevada ante la Virgen y esta le entrega en sus manos al Niño Jesús para que busque cobijo. Debido a la falta de hospitalidad de las gentes de Toledo, que deciden no abrirles la puerta, la Virgen comienza a llorar y advierte a la santa de que el Señor enviará a su ángel para que azote con el hambre, la enfermedad y la muerte al pueblo y, especialmente, a los sacerdotes que desatienden sus obligaciones<sup>71</sup>:

*Y así le tomaron a Nuestra Señora el Niño de las manos de la dicha su sierva y con muchas lágrimas deçían así aquestas palabras: «Venido es el tienpo en el qual tan gran deshonra es venida a [e]l Hijo de Dios, mas ia tienpo es que enbïe el Señor su ángel con azotes y aún que fiera a unos y a otros con espada, e a otros con pena de fuego»<sup>72</sup>.*

<sup>69</sup> Yanguas, 2021 [1684]: 11r (ed. Sergi Sancho Fibla).

<sup>70</sup> Yanguas, 2021 [1684]: 11v (ed. Sergi Sancho Fibla).

<sup>71</sup> En un artículo previo, revisé distintos episodios de la trayectoria de María de Ajofrín en los que los cruentos ejercicios de sus ángeles autentificaron sus visiones por medio del cuerpo sufriente (González-Díaz, 2022: 41-42).

<sup>72</sup> *Vida de la bienabenturada virgen María de Ajofrín*, 2023: 218v (ed. Celia Redondo Blasco).

En el segundo episodio, que se produce el día de la Ascensión, asistimos a las lágrimas de la Virgen cuando María de Ajofrín, de nuevo arrobada en espíritu, es transportada a una casa en cuyo altar la primera alza a su Hijo y denuncia, con abundantes lágrimas, la mala praxis de algunos diocesanos:

*Y en el altar estava Nuestra Señora, la Virgen María, en cuerpo y en ánima, teniendo en sus manos el su Santo Hijo vibo, ansí como lo parió. E Nuestra Señora decía a altas voces con lágrimas, y demostrava el su santo hijo al pueblo, y decía: «He aquí el fruto de mi vientre, tomaldo e comeldo, que en çinco maneras es cada día crucificado en las manos de los malos sacerdotes; la una es por la mengua de la fe; la otra es por la cobdiçia; la otra por la luxuria; la quarta por la ignoratia de simples y necios sacerdotes que no saben discernir inter lo pran & le pran; lo quinto por la poca reverentia que façen al Señor, después que le an reçevido». E dixo más Nuestra Señora: «Más sin reverentia es comida la carne de mi hijo de los indignos sacerdotes que el pan que es dado a los perros»<sup>73</sup>.*

Como sugiere Ángela Muñoz Fernández, estas visiones de María de Ajofrín giraban en torno al conflicto de que un mensaje divino, que radicaba en las críticas contra la relajación del clero secular, fuera transmitido en voz de mujer<sup>74</sup>. Por ello, en la línea de lo que advertíamos antes al mencionar su humildad, la beata solo confesará sus visiones si es presionada por los miembros del Cielo o por sus allegados en la tierra.

Termino este trabajo hablando de los otros personajes de la corte celestial que he mencionado lloraron: los ángeles. El único llanto angelical que registra el *Catálogo* es el del ángel de la guarda de Juana de la Cruz. Esta circunstancia no debe extrañarnos, pues Laurel desempeñó un papel esencial en la trayectoria vital de la franciscana desde su infancia hasta el día en que murió. Dicho de otra manera, este ser celestial, en contraste con los ángeles que se vislumbran en los textos de y sobre otras mujeres, fue el compañero, protector y guía de Juana durante toda su vida<sup>75</sup>. De hecho, las lágrimas de Laurel únicamente se entienden en el marco de la estrecha relación que existió entre la santa y su custodio; él llora sola una vez y llora porque ella va a ser atacada por sus enemigos:

*E suplicándole, le pregunté me dixese por qué había llorado aquella primera vez que le vi en la escuridad, que entonçes de temor e reverençia suya no se lo*

<sup>73</sup> *Vida de la bienabenturada virgen María de Ajofrín*, 2023: 218v (ed. Celia Redondo Blasco).

<sup>74</sup> MUÑOZ FERNÁNDEZ, 1994: 123.

<sup>75</sup> En González-Díaz traté de probar que la angelología se configura como un enfoque imprescindible para establecer diferencias entre las santas vivas. Así, determiné que, mientras el ángel que cobra mayor protagonismo en la escritura de Juana de la Cruz es su custodio, en las *vidas* de María de Ajofrín son los ángeles que llevan a cabo ejercicios de crueldad y en las de María de Santo Domingo los que cantan y bailan junto a ella (GONZÁLEZ-DÍAZ, 2022: 36-37).

*osé preguntar, e respondiome, diziendo: «Por compasión que huve de ti, lloré de verte cercada de muchas persecuciones que has de tener. E te as de ver en ellas así de enemigos spirituales, que son los demonios, como temporales, que son las criaturas de la Tierra, e de muchas enfermedades y maneras de tribulaciones que as de pasar; e de ver que tu espíritu estava fuera de tu cuerpo, y hera voluntad de Dios que tornases a él»<sup>76</sup>.*

Como manifiesta el ángel, Juana se enfrenta en el convento a duras situaciones, como el acoso de los demonios que vimos, por ejemplo, al detallar las «lágrimas de encomendación»; las duras enfermedades que le sobrevienen al final de sus días; o la injusta denuncia de una de sus compañeras por nepotismo, la cual provoca su destitución como abadesa durante unos años.

En un principio, el llanto de Laurel podría resultar extraño e, incluso, ser cuestionado ya que, tal y como advirtió Santo Tomás de Aquino en la *Suma Teológica*, en concreto en el «Tratado de los ángeles», los ángeles son seres reales, pero incorpóreos<sup>77</sup>. Sin embargo, un poco más adelante en el tratado, especifica que los ángeles asumen cuerpos no para su beneficio, sino para presentarse ante los hombres y mostrarles así el mundo celeste en el que vivirán con ellos en el futuro<sup>78</sup>. Esta toma de un cuerpo por parte de los ángeles que explica Santo Tomás les permite moverse accidentalmente cuando se mueven sus cuerpos, y es posible que también favorezca que lloren dado que, como dijimos al principio, el llanto es una manifestación corporal. En este sentido, cabe decir que el autor de la *vida* de Juana de la Cruz debió de ser conocedor de este tratado o, al menos, del contenido del mismo (quizá muy difundido en el momento de la redacción) y, por ello, puso en boca del propio Laurel la justificación de sus lágrimas:

*E yo preguntele: «¿Pues cómo, señor, dize, si allá en la Tierra que los sanctos ángeles no pueden llorar, y vos, señor, dezís que llorasteis? Y a mí así me pareció que lo vi». Respondió: «No te maravilles, que assí como el Señor nos da poder e liçençia que tenemos estos cuerpos con que pareçemos los mesmos ángeles como en bulto humano, assí Él nos da liçençia e poder que mostremos algunas veçes sentimientos como de dolor, con vestigios de lágrimas, en tiempos y cosas convenientes, a compasaçión y charidad como es aver compasaçión de la pasión de Nuestro Señor Jesuchristo»<sup>79</sup>.*

<sup>76</sup> *Vida y fin de la bienaventurada virgen sancta Juana de la Cruz*, 2022: 22r (ed. María Luengo Balbás y Fructuoso Atencia Requena).

<sup>77</sup> SANTO TOMÁS DE AQUINO, *Suma Teológica*: I, q. 51, a. 2.

<sup>78</sup> SANTO TOMÁS DE AQUINO, *Suma Teológica*: I, q. 51, a. 3.

<sup>79</sup> *Vida y fin de la bienaventurada virgen sancta Juana de la Cruz*, 2022: 22v (ed. María Luengo Balbás y Fructuoso Atencia Requena).

Al margen de lo comentado, resulta interesante recalcar que el vínculo entre las lágrimas y los ángeles no reside exclusivamente en el llanto de estos últimos. Por el contrario, se pueden localizar varios pasajes en la hagiografía de la santa de Cubas donde Laurel asumirá la función de mensajero de Dios y le dirá cómo deben llorar ella y sus hermanas:

*Respondió el sancto ángel: «Al señor Dios Jesuchristo besen los pies y las manos, y con lágrimas de sus ojos y toda devoción y reverençia, humildoso y piadoso acatamiento, contemplan y adoren, y acordándose de los clavos y tormentos con que fueron presos los generosos y delicados miembros del mesmo Dios y Señor Jesuchristo en el tiempo de su sagrada Passión. Y quando ellas esto hagan, y tú también, sus ángeles por ellas, y tú también, y yo por ti, offreçeremos aquella buena obra delante de Dios, como fue offreçida la obra de las lágrimas y penitençia de aquella muger sancta que se dize la Madalena»<sup>80</sup>.*

En este hermoso fragmento el ángel ordena a Juana y sus compañeras que lloren por la Pasión de Cristo, ejercicio en el que cada uno de sus ángeles de la guarda las acompañará, y que lo hagan imitando el modelo de la Magdalena. La mención a esta figura no es una cuestión baladí pues, además de la Virgen María, para el caso de las meditaciones de las santas vivas cobró igual o más importancia la Magdalena, sobre todo la que vive al pie de la cruz<sup>81</sup>. Por tanto, comprobamos de nuevo que las lágrimas fueron un factor decisivo en la vida de estas mujeres por permitirles imitar el arquetipo bíblico, tan necesario para respaldar su camino espiritual.

## CONCLUSIONES

A lo largo de estas páginas he tratado de averiguar cuáles fueron las razones que condujeron al llanto a las santas vivas castellanas. Ello ha permitido extraer dos conclusiones principales. Por un lado, las búsquedas en el *Catálogo de Santas Vivas* revelan que estas mujeres lloraron, fundamentalmente, en siete circunstancias o, en otras palabras, que podemos hablar de siete tipos de lágrimas. Primero, las lágrimas por las que se encomiendan a Dios y la Virgen para solicitar ayuda o un favor. Segundo, las lágrimas que constituyen una manifestación de su humildad y que ocasionan el cuestionamiento de sus evidentes virtudes. Tercero, las lágrimas disciplinarias, provocadas por las duras penitencias que realizaron, las cuales fueron el espejo del sufrimiento redentor de Cristo. Cuarto, las lágrimas por la Pasión, que las aproximan

<sup>80</sup> *Vida y fin de la bienabenturada virgen sancta Juana de la Cruz*, 2022: 83r (ed. María Luengo Balbás y Fructuoso Atencia Requena).

<sup>81</sup> SANMARTÍN BASTIDA, 2017a [2012]: 186, 191.

al Creador por medio de la humillación de la cruz y que, no pocas veces, son el fruto de sus enfermedades. Quinto, las lágrimas que se asemejan a las de la divinidad y que, en consecuencia, las identifican con ella. Sexto, las lágrimas relacionadas con el sentimiento religioso que experimentaron hasta el final de sus vidas y que se derivaron de sus alegrías y frustraciones. Y séptimo, las lágrimas de perfección, surgidas por la caridad hacia al prójimo y por la unión con Dios. A estas lágrimas hay que añadir los contextos en los que el cronista declara que la visionaria fue dotada con la gracia divina del don de lágrimas; y también el llanto de su entorno terrenal y celestial, esto es, el llanto de sus familiares, de los otros religiosos y religiosas, de la Virgen y de los ángeles. Por otro lado, el análisis de las lágrimas nos ha permitido deducir que, al igual que en la trayectoria y la escritura de otras santas europeas con las que comparten linaje místico, el llanto cobró un valor capital para las beatas y terciarias de la Castilla Tardomedieval por ser considerado un reflejo de santidad y una manera de acreditar su liderazgo religioso.

## BIBLIOGRAFÍA

- ACOSTA-GARCÍA, Pablo (2020a). *Santas y marcadas: itinerarios de lectura modélicos en las obras de las místicas bajomedievales impresas por Cisneros*. «Hispania Sacra». 72:145, 137-150.
- ACOSTA-GARCÍA, Pablo (2020b) «*En viva sangre bañadas*»: *Caterina da Siena y las vitae de María de Ajofrín, Juana de la Cruz, María de Santo Domingo y otras santas vivas castellanas*. «Archivio italiano per la storia della pietà». 33, 143-172.
- ACOSTA-GARCÍA, Pablo; SANMARTÍN BASTIDA, Rebeca (2022). *Digital Visionary Women: Introducing the «Catalogue of Living Saints»*. «Journal of Medieval Iberian Studies». 14:1, 55-68.
- AJOFRÍN, Francisco de (2022 [s. XVIII]). *Vida de María de Ajofrín*. Ed. de Verónica Torres Martín. En SANMARTÍN BASTIDA, Rebeca; SOARES, Ana Rita, eds. *Catálogo de Santas Vivas*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Ms. BNE 2169, vol. 1, fols. 87r-145r. [Consult. 24 feb. 2023]. Disponible en <[http://catalogodesantasvivas.visionarias.es/index.php/Mar%C3%ADa\\_de\\_Ajofr%C3%ADn#Vida\\_manuscrita\\_283.29](http://catalogodesantasvivas.visionarias.es/index.php/Mar%C3%ADa_de_Ajofr%C3%ADn#Vida_manuscrita_283.29)>.
- BLANCHFIELD, Lyn A. (2012). *Prolegomenon: Considerations of Weeping and Sincerity in the Middle Ages*. En GERTSMAN, Elina, ed. *Crying in the Middle Ages: Tears of History*. Nueva York; Abingdon: Routledge, pp. xxi-xxx.
- BREVE Y SUMARIA RELACIÓN de la fundación de este convento de Santa Cruz de la Magdalena de Aldeanueva de Nuestro Padre Santo Domingo, vida de su Fundadora y otras religiosas que han florecido con opinión de virtud y santidad sacada del Libro de Becerro, de Capítulos Provinciales y la tradición inmemorial de sus individuos, hasta el año 1737. Ed. de Borja Gama de Cossío. En SANMARTÍN BASTIDA, Rebeca; SOARES, Ana Rita, eds. *Catálogo de Santas Vivas*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2021. Ms. del Archivo Dominicano de la Provincia de España, sign. AHDOPE, D/A/ALD/1, fols. 1r-17r. [Consult. 25 feb. 2023]. Disponible en <[http://catalogodesantasvivas.visionarias.es/index.php/Mar%C3%ADa\\_de\\_Santo\\_Domingo#Vida\\_manuscrita\\_283.29](http://catalogodesantasvivas.visionarias.es/index.php/Mar%C3%ADa_de_Santo_Domingo#Vida_manuscrita_283.29)>.
- CATALINA DE SIENA (2007). *Obras: El Diálogo; Oraciones y Soliloquios*. Trad. y ed. de José Salvador y Conde. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- CHRISTLE, Heather (2020). *El libro de las lágrimas*. Trad. de Magdalena Palmer. Madrid: Editorial Tránsito.

- CIRLOT VALENZUELA, Victoria; GARÍ DE AGUILERA, Blanca (2021). *La mirada interior. Mística femenina en la Edad Media*. Madrid: Siruela.
- CRUZ, JUAN DE LA (2017 [1591]). *Vida de María García*. Ed. de Celia Redondo Blasco y María Morrás. En SANMARTÍN BASTIDA, Rebeca; SOARES, Ana Rita, eds. *Catálogo de Santas Vivas*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Ms. Esc. &-II-19, fols. 208v- 217r. [Consult. 25 feb. 2023]. Disponible en <[http://catalogodesantasvivas.visionarias.es/index.php/Mar%C3%ADa\\_Garc%C3%ADa#Vida\\_manuscrita\\_.282.29](http://catalogodesantasvivas.visionarias.es/index.php/Mar%C3%ADa_Garc%C3%ADa#Vida_manuscrita_.282.29)>.
- DAZA, Antonio (2022a [1611]). *Vida de Ana de Morales*. Ed. de Borja Gama de Cossío. En SANMARTÍN BASTIDA, Rebeca; SOARES, Ana Rita, eds. *Catálogo de Santas Vivas*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, p. 343. [Consult. 24 feb. 2023]. Disponible en <[http://catalogodesantasvivas.visionarias.es/index.php/Ana\\_de\\_Morales](http://catalogodesantasvivas.visionarias.es/index.php/Ana_de_Morales)>.
- DAZA, Antonio (2022b [1611]). *Vida de Francisca de Santa Clara*. Ed. de Borja Gama de Cossío. En SANMARTÍN BASTIDA, Rebeca; SOARES, Ana Rita, eds. *Catálogo de Santas Vivas*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, pp. 341-342. [Consult. 24 feb. 2023]. Disponible en <[http://catalogodesantasvivas.visionarias.es/index.php/Francisca\\_de\\_Santa\\_Clara](http://catalogodesantasvivas.visionarias.es/index.php/Francisca_de_Santa_Clara)>.
- DAZA, Antonio (2022c [1611]). *Vida de Inés de San Antonio*. Ed. de Borja Gama de Cossío. En SANMARTÍN BASTIDA, Rebeca; SOARES, Ana Rita, eds. *Catálogo de Santas Vivas*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, p. 339. [Consult. 24 feb. 2023]. Disponible en <[http://catalogodesantasvivas.visionarias.es/index.php/In%C3%A9s\\_de\\_San\\_Antonio](http://catalogodesantasvivas.visionarias.es/index.php/In%C3%A9s_de_San_Antonio)>.
- DAZA, Antonio (2022d [1611]). *Vida de María de la Concepción*. Ed. de Borja Gama de Cossío. En SANMARTÍN BASTIDA, Rebeca; SOARES, Ana Rita, eds. *Catálogo de Santas Vivas*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, p. 341. [Consult. 24 feb. 2023]. Disponible en <[http://catalogodesantasvivas.visionarias.es/index.php/Mar%C3%ADa\\_de\\_la\\_Concepci%C3%B3n](http://catalogodesantasvivas.visionarias.es/index.php/Mar%C3%ADa_de_la_Concepci%C3%B3n)>.
- DAZA, Antonio (2022e [1611]). *Vida de María de San Antonio*. Ed. de Borja Gama de Cossío. En SANMARTÍN BASTIDA, Rebeca; SOARES, Ana Rita, eds. *Catálogo de Santas Vivas*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, pp. 340-341. [Consult. 24 feb. 2023]. Disponible en <[http://catalogodesantasvivas.visionarias.es/index.php/Mar%C3%ADa\\_de\\_San\\_Antonio](http://catalogodesantasvivas.visionarias.es/index.php/Mar%C3%ADa_de_San_Antonio)>.
- EYMAR, Carlos (2015). *Lágrimas de Santa Teresa*. «Revista de Espiritualidad». 74, 513-541.
- GARÍ DE AGUILERA, Blanca (2001). *Las amargas lágrimas de Margery Kempe*. «Duoda: Revista de estudios feministas». 20, 51-79.
- GERTSMAN, Elina, ed. (2012a). *Crying in the Middle Ages: Tears of History*. Nueva York; Abingdon: Routledge.
- GERTSMAN, Elina (2012b). *Introduction*. «*Going They Went and Wept*»: *Tears in Medieval Discourse*. En GERTSMAN, Elina, ed. *Crying in the Middle Ages: Tears of History*. Nueva York; Abingdon: Routledge, pp. xi-xx.
- GONZÁLEZ-DÍAZ, María (2022). «*Mas ia tempo es que envíe el Señor su ángel con azotes*»: *la influencia de las criaturas celestes en María de Ajofrín (?-1489)*. «*Via Spiritus: Revista de História da Espiritualidade e do Sentimento Religioso*». 29, 31-48.
- KNIGHT, Kimberley-Joy (2012). «*Si puose calcina a' propi occhi*»: *The Importance of the Gift of Tears for Thirteenth-Century Religious Women and their Hagiographers*. En GERTSMAN, Elina, ed. *Crying in the Middle Ages: Tears of History*. Nueva York; Abingdon: Routledge, pp. 136-155.
- LIBRO DE BECERRO *adonde están asentados todos los propios, y rentas, de beneficios [...], el qual se hizo en el mes de junio, año de 1721*. Ed. de Rebeca Sanmartín Bastida. En SANMARTÍN BASTIDA, Rebeca; SOARES, Ana Rita, eds. *Catálogo de Santas Vivas*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2020. Ms. del Archivo Histórico Nacional, secc. Clero, libro Becerro, sig. 445, fols. 1r-9v, 16v-17r. [Consult. 24 feb. 2023]. Disponible en <[http://catalogodesantasvivas.visionarias.es/index.php/Mar%C3%ADa\\_de\\_Santo\\_Domingo#Vida\\_manuscrita\\_.282.29](http://catalogodesantasvivas.visionarias.es/index.php/Mar%C3%ADa_de_Santo_Domingo#Vida_manuscrita_.282.29)>.

- LIBRO DE LA CASA Y MONASTERIO de Nuestra Señora de la Cruz. Ed. de María Victoria Curto Hernández. En SANMARTÍN BASTIDA, Rebeca; SOARES, Ana Rita, eds. *Catálogo de Santas Vivas*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2021. Ms. BNE 9661, fols. 1r-71v. [Consult. 24 feb. 2023]. Disponible en <[http://catalogodesantasvivas.visionarias.es/index.php/Juana\\_de\\_la\\_Cruz#Vida\\_manuscrita\\_.282.29](http://catalogodesantasvivas.visionarias.es/index.php/Juana_de_la_Cruz#Vida_manuscrita_.282.29)>.
- LISBOA, Marcos de (2021 [1570]). *Vida de María de Toledo*. Ed. de Sergi Sancho Fibla. En SANMARTÍN BASTIDA, Rebeca; SOARES, Ana Rita, eds. *Catálogo de Santas Vivas*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, fols. 210r-212v. [Consult. 24 feb. 2023]. Disponible en <[http://catalogodesantasvivas.visionarias.es/index.php/Mar%C3%ADa\\_de\\_Toledo#Vida\\_impresa\\_.282.29](http://catalogodesantasvivas.visionarias.es/index.php/Mar%C3%ADa_de_Toledo#Vida_impresa_.282.29)>.
- MUÑOZ FERNÁNDEZ, Ángela (1994). *Santas y beatas neocastellanas: Ambivalencias de la religión y políticas correctoras del poder (siglos XIV-XVII)*. Madrid: Dirección General de la Mujer de la Comunidad Autónoma de Madrid; Instituto de Investigaciones Feministas de la Universidad Complutense.
- NAGY, Piroška (2000). *Le don des larmes au Moyen Âge*. Paris: Albin Michel.
- ORACIÓN Y COMTEMPLACIÓN de la muy devota religiosa y gran sierva de Dios, soror María de Sancto Domingo de su orden y hábito, dirigida al muy reverendísimo señor Cardenal y Obispo de Tortosa nuestro Padre General Inquisidor e mi señor. Ed. de María Victoria Curto Hernández y Rebeca Sanmartín Bastida. En SANMARTÍN BASTIDA, Rebeca; SOARES, Ana Rita, eds. *Catálogo de Santas Vivas*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2020, fols. a3v-b3r. [Consult. 24 feb. 2023]. Disponible en <[http://catalogodesantasvivas.visionarias.es/index.php/Contexto\\_material\\_del\\_impreso\\_Oraci%C3%B3n\\_y\\_comtemplaci%C3%B3n](http://catalogodesantasvivas.visionarias.es/index.php/Contexto_material_del_impreso_Oraci%C3%B3n_y_comtemplaci%C3%B3n)>.
- PETROFF, Elisabeth Alvilda, ed. (1986a). *Medieval Women's Visionary Literature*. Nueva York; Oxford: Oxford University Press.
- PETROFF, Elisabeth Alvilda (1986b). *Introduction. The Visionary Tradition in Women's Writing: Dialogue and Autobiography*. En PETROFF, Elisabeth Alvilda, ed. *Medieval Women's Visionary Literature*. Nueva York; Oxford: Oxford University Press, pp. 3-59.
- PSEUDO DIONISIO AEROPAGITA (2007). *La jerarquía celeste*. En MARTÍN, Teodoro H., ed. *Obras completas*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, pp. 103-165.
- REDONDO BLASCO, Celia (2021). *La riqueza de los bienes intemporales. El papel de la economía en dos hagiografías castellanas*. En MOYANO ARELLANO, Claudio; BENITO MESA, Iris de, eds. *Narrar el conflicto económico. El papel de la economía en la literatura*. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid, pp. 199-213.
- SALAZAR, Pedro de (2016 [1612]). *Vida de María de Toledo*. Ed. de Pedro García Suárez. En SANMARTÍN BASTIDA, Rebeca; SOARES, Ana Rita, eds. *Catálogo de Santas Vivas*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, fols. 359-367. [Consult. 25 feb. 2023]. Disponible en <[http://catalogodesantasvivas.visionarias.es/index.php/Mar%C3%ADa\\_de\\_Toledo#Vida\\_impresa\\_.284.29](http://catalogodesantasvivas.visionarias.es/index.php/Mar%C3%ADa_de_Toledo#Vida_impresa_.284.29)>.
- SALAZAR, Pedro de (2020 [1612]). *Vida de Juana de la Cruz*. Ed. Pedro García Suárez. En SANMARTÍN BASTIDA, Rebeca; SOARES, Ana Rita, eds. *Catálogo de Santas Vivas*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, fols. 511-546. [Consult. 25 feb. 2023]. Disponible en <[http://catalogodesantasvivas.visionarias.es/index.php/Juana\\_de\\_la\\_Cruz#Vida\\_impresa\\_.283.29](http://catalogodesantasvivas.visionarias.es/index.php/Juana_de_la_Cruz#Vida_impresa_.283.29)>.
- SALAZAR, Pedro de (2021 [1612]). *Vida de Isabel Portocarreo*. Ed. de María González-Díaz. En SANMARTÍN BASTIDA, Rebeca; SOARES, Ana Rita, eds. *Catálogo de Santas Vivas*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, pp. 496-497. [Consult. 25 feb. 2023]. Disponible en <[http://catalogodesantasvivas.visionarias.es/index.php/Isabel\\_Portocarrero](http://catalogodesantasvivas.visionarias.es/index.php/Isabel_Portocarrero)>.
- SANMARTÍN BASTIDA, Rebeca (2017a [2012]). *La representación de las místicas: Sor María de Santo Domingo en su contexto europeo*. Londres: SPLASH.

- SANMARTÍN BASTIDA, Rebeca (2017b). «Y aún así no las dejaba estar seguras el temor del Cruel Rei». *Pedro I, la santidad femenina y la orden jerónima en la hagiografía de María García de Toledo*. «La Corónica: A Journal of Medieval Hispanic Languages, Literatures & Cultures». 45:2, 191-207.
- SANMARTÍN BASTIDA, Rebeca (2020). *La emergencia de la autoridad espiritual femenina «ortodoxa»: el modelo de María de Ajofrín*. «Hispania Sacra». 72:145, 125-135.
- SANTO TOMÁS DE AQUINO (2014). *Tratado de los ángeles*. En SANTO TOMÁS DE AQUINO. *Suma Teológica*. Introd. y apéndices de Aureliano Martínez, trad. de Raimundo Suárez. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, vol. 2, pp. 607-949.
- SIGÜENZA, Fray José de (2017 [1605]). *Vida de María García*. Ed. de Lara Marchante Fuente. En SANMARTÍN BASTIDA, Rebeca; SOARES, Ana Rita, eds. *Catálogo de Santas Vivas*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, pp. 756-767. [Consult. 24 feb. 2023]. Disponible en <[http://catalogodesantasvivas.visionarias.es/index.php/Mar%C3%ADa\\_Garc%C3%ADa#Vida\\_impresa\\_.283.29](http://catalogodesantasvivas.visionarias.es/index.php/Mar%C3%ADa_Garc%C3%ADa#Vida_impresa_.283.29)>.
- SIGÜENZA, Fray José de (2019 [1605]). *Vida de María de la Visitación*. Ed. de Lara Marchante Fuente. En SANMARTÍN BASTIDA, Rebeca; SOARES, Ana Rita, eds. *Catálogo de Santas Vivas*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, pp. 505, 511-512. [Consult. 24 feb. 2023]. Disponible en <[http://catalogodesantasvivas.visionarias.es/index.php/Mar%C3%ADa\\_de\\_la\\_Visitaci%C3%B3n#Vida\\_impresa\\_.282.29](http://catalogodesantasvivas.visionarias.es/index.php/Mar%C3%ADa_de_la_Visitaci%C3%B3n#Vida_impresa_.282.29)>.
- SIGÜENZA, Fray José de (2022 [1605]). *Vida de María de Ajofrín*. Ed. de Lara Marchante Fuente. En SANMARTÍN BASTIDA, Rebeca; SOARES, Ana Rita, eds. *Catálogo de Santas Vivas*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, pp. 465-497. [Consult. 24 feb. 2023]. Disponible en <[http://catalogodesantasvivas.visionarias.es/index.php/Mar%C3%ADa\\_de\\_Ajofr%C3%ADn#Vida\\_impresa\\_.284.29](http://catalogodesantasvivas.visionarias.es/index.php/Mar%C3%ADa_de_Ajofr%C3%ADn#Vida_impresa_.284.29)>.
- SWIFT, Christopher (2012). *A Penitent Prepares: Affect, Contrition, and Tears*. En GERTSMAN, Elina, ed. *Crying in the Middle Ages: Tears of History*. Nueva York; Abingdon: Routledge, pp. 79-101.
- TAMAYO DE VARGAS, Tomás (2021a [1616]). *Vida de Juana Rodríguez*. Ed. de Sergi Sancho Fibla. En SANMARTÍN BASTIDA, Rebeca; SOARES, Ana Rita, eds. *Catálogo de Santas Vivas*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, fols. 75v-77v. [Consult. 24 feb. 2023]. Disponible en <[http://catalogodesantasvivas.visionarias.es/index.php/Juana\\_Rodr%C3%ADguez#Vida\\_impresa\\_.282.29](http://catalogodesantasvivas.visionarias.es/index.php/Juana_Rodr%C3%ADguez#Vida_impresa_.282.29)>.
- TAMAYO DE VARGAS, Tomás (2021b [1616]). *Vida de María de Toledo*. Ed. de Sergi Sancho Fibla. En SANMARTÍN BASTIDA, Rebeca; SOARES, Ana Rita, eds. *Catálogo de Santas Vivas*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, fols. 1r-82r. [Consult. 24 feb. 2023]. Disponible en <[http://catalogodesantasvivas.visionarias.es/index.php/Mar%C3%ADa\\_de\\_Toledo](http://catalogodesantasvivas.visionarias.es/index.php/Mar%C3%ADa_de_Toledo)>.
- TORRES, Alonso de (2020a [1683]). *Vida de Catalina de Santa Clara y Oscos*. Ed. de Borja Gama de Cossío. En SANMARTÍN BASTIDA, Rebeca; SOARES, Ana Rita, eds. *Catálogo de Santas Vivas*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, pp. 569-570. [Consult. 24 feb. 2023]. Disponible en <[http://catalogodesantasvivas.visionarias.es/index.php/Catalina\\_de\\_Santa\\_Clara\\_y\\_Oscos](http://catalogodesantasvivas.visionarias.es/index.php/Catalina_de_Santa_Clara_y_Oscos)>.
- TORRES, Alonso de (2020b [1683]). *Vida de Clara Serrano*. Ed. de Borja Gama de Cossío. En SANMARTÍN BASTIDA, Rebeca; SOARES, Ana Rita, eds. *Catálogo de Santas Vivas*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, pp. 502-504. [Consult. 24 feb. 2023]. Disponible en <[http://catalogodesantasvivas.visionarias.es/index.php/Clara\\_Serrano](http://catalogodesantasvivas.visionarias.es/index.php/Clara_Serrano)>.
- TORRES, Alonso de (2020c [1683]). *Vida de Florentina de los Ángeles*. Ed. de Borja Gama de Cossío. En SANMARTÍN BASTIDA, Rebeca; SOARES, Ana Rita, eds. *Catálogo de Santas Vivas*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, pp. 542-544. [Consult. 24 feb. 2023]. Disponible en <[http://catalogodesantasvivas.visionarias.es/index.php/Florentina\\_de\\_los\\_%C3%81ngeles](http://catalogodesantasvivas.visionarias.es/index.php/Florentina_de_los_%C3%81ngeles)>.

- TORRES, Alonso de (2020d [1683]). *Vida de Leonor de San Juan y Saavedra*. Ed. de Borja Gama de Cossío. En SANMARTÍN BASTIDA, Rebeca; SOARES, Ana Rita, eds. *Catálogo de Santas Vivas*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, p. 745. [Consult. 24 feb. 2023]. Disponible en <[http://catalogodesantasvivas.visionarias.es/index.php/Leonor\\_de\\_San\\_Juan\\_y\\_Saavedra](http://catalogodesantasvivas.visionarias.es/index.php/Leonor_de_San_Juan_y_Saavedra)>.
- TORRES, Alonso de (2020e [1683]). *Vida de la Luisa de la Cruz*. Ed. de Borja Gama de Cossío. En SANMARTÍN BASTIDA, Rebeca; SOARES, Ana Rita, eds. *Catálogo de Santas Vivas*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, pp. 488-490. [Consult. 24 feb. 2023]. Disponible en <[http://catalogodesantasvivas.visionarias.es/index.php/Luisa\\_de\\_la\\_Cruz](http://catalogodesantasvivas.visionarias.es/index.php/Luisa_de_la_Cruz)>.
- TORRES, Alonso de (2020f [1683]). *Vida de Luisa de Sandoval*. Ed. de Borja Gama de Cossío. En SANMARTÍN BASTIDA, Rebeca; SOARES, Ana Rita, eds. *Catálogo de Santas Vivas*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, pp. 526-527. [Consult. 24 feb. 2023]. Disponible en <[http://catalogodesantasvivas.visionarias.es/index.php/Luisa\\_de\\_Sandoval](http://catalogodesantasvivas.visionarias.es/index.php/Luisa_de_Sandoval)>.
- TORRES, Alonso de (2020g [1683]). *Vida de María de Pedrosa*. Ed. de Borja Gama de Cossío. En SANMARTÍN BASTIDA, Rebeca; SOARES, Ana Rita, eds. *Catálogo de Santas Vivas*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, pp. 526-527. [Consult. 24 feb. 2023]. Disponible en <[http://catalogodesantasvivas.visionarias.es/index.php/Mar%C3%ADa\\_de\\_Pedrosa](http://catalogodesantasvivas.visionarias.es/index.php/Mar%C3%ADa_de_Pedrosa)>.
- TORRES, Alonso de (2023 [1683]). *Vida de María de San Juan*. Ed. de Borja Gama de Cossío. En SANMARTÍN BASTIDA, Rebeca; SOARES, Ana Rita, eds. *Catálogo de Santas Vivas*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, pp. 636-641. [Consult. 24 feb. 2023]. Disponible en <[http://catalogodesantasvivas.visionarias.es/index.php/Mar%C3%ADa\\_de\\_San\\_Juan](http://catalogodesantasvivas.visionarias.es/index.php/Mar%C3%ADa_de_San_Juan)>.
- VEGA, Pedro de la (2020 [1539]). *Vida de María de Ajofrín*. Ed. de María Morrás. En SANMARTÍN BASTIDA, Rebeca; SOARES, Ana Rita, eds. *Catálogo de Santas Vivas*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, fols. 94v-103v. [Consult. 24 feb. 2023]. Disponible en <[http://catalogodesantasvivas.visionarias.es/index.php/Mar%C3%ADa\\_de\\_Ajofr%C3%ADn#Vida\\_impresa\\_282.29](http://catalogodesantasvivas.visionarias.es/index.php/Mar%C3%ADa_de_Ajofr%C3%ADn#Vida_impresa_282.29)>.
- VIDA *de la bienaventurada virgen María de Ajofrín*. Ed. de Celia Redondo Blasco. En SANMARTÍN BASTIDA, Rebeca; SOARES, Ana Rita, eds. *Catálogo de Santas Vivas*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2023. Ms. Esc. C-III-3, fols. 192r-232v. [Consult. 24 feb. 2023]. Disponible en <[http://catalogodesantasvivas.visionarias.es/index.php/Mar%C3%ADa\\_de\\_Ajofr%C3%ADn#Vida\\_manuscrita\\_281.29](http://catalogodesantasvivas.visionarias.es/index.php/Mar%C3%ADa_de_Ajofr%C3%ADn#Vida_manuscrita_281.29)>.
- VIDA *y fin de la bienaventurada virgen sancta Juana de la Cruz*. Ed. de María Luengo Balbás y Fructuoso Atencia Requena. En SANMARTÍN BASTIDA, Rebeca; SOARES, Ana Rita, eds. *Catálogo de Santas Vivas*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2022. Ms. Esc. K-III-13, fols. 1r-137r. [Consult. 24 feb. 2023]. Disponible en <[http://catalogodesantasvivas.visionarias.es/index.php/Juana\\_de\\_la\\_Cruz#Vida\\_Manuscrita\\_281.29](http://catalogodesantasvivas.visionarias.es/index.php/Juana_de_la_Cruz#Vida_Manuscrita_281.29)>.
- VILLEGAS, Alonso de (2020 [1589]). *Vida de María de la Visitación*. Ed. de Mar Cortés Timoner. En SANMARTÍN BASTIDA, Rebeca; SOARES, Ana Rita, eds. *Catálogo de Santas Vivas*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, fol. 65v. [Consult. 24 feb. 2023]. Disponible en <[http://catalogodesantasvivas.visionarias.es/index.php/Mar%C3%ADa\\_de\\_la\\_Visitaci%C3%B3n](http://catalogodesantasvivas.visionarias.es/index.php/Mar%C3%ADa_de_la_Visitaci%C3%B3n)>.
- VILLEGAS, Alonso de (2021a [1589]). *Vida de Ana de Cuéllar*. Ed. de Mar Cortés Timoner. En SANMARTÍN BASTIDA, Rebeca; SOARES, Ana Rita, eds. *Catálogo de Santas Vivas*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, fols. 121r-124r. [Consult. 24 feb. 2023]. Disponible en <[http://catalogodesantasvivas.visionarias.es/index.php/Ana\\_de\\_Cu%C3%A9llar](http://catalogodesantasvivas.visionarias.es/index.php/Ana_de_Cu%C3%A9llar)>.
- VILLEGAS, Alonso de (2021b [1589]). *Vida de Bárbara de Santiago*. Ed. de Mar Cortés Timoner. En SANMARTÍN BASTIDA, Rebeca; SOARES, Ana Rita, eds. *Catálogo de Santas Vivas*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, fols. 106r-107r. [Consult. 24 feb. 2023]. Disponible en <[http://catalogodesantasvivas.visionarias.es/index.php/B%C3%A1rbara\\_de\\_Santiago](http://catalogodesantasvivas.visionarias.es/index.php/B%C3%A1rbara_de_Santiago)>.

- VILLEGAS, Alonso de (2021c [1589]). *Vida de María de Toledo*. Ed. de Mar Cortés Timoner. En SANMARTÍN BASTIDA, Rebeca; SOARES, Ana Rita, eds. *Catálogo de Santas Vivas*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, fols. 60v-61v. [Consult. 24 feb. 2023]. Disponible en <[http://catalogodesantasvivas.visionarias.es/index.php/Mar%C3%ADa\\_de\\_Toledo#Vida\\_impresa\\_.283.29](http://catalogodesantasvivas.visionarias.es/index.php/Mar%C3%ADa_de_Toledo#Vida_impresa_.283.29)>.
- VITRY, Jacques de (1986). «*The Life of Marie d'Oignies*». Trad. de Margot King. En PETROFF, Elisabeth Alvilda, ed. *Medieval Women's Visionary Literature*. Nueva York; Oxford: Oxford University Press, pp. 179-183.
- YANGUAS, Lucas de (2021 [1684]). *Vida de María de Toledo*. Ed. de Sergi Sancho Fibla. En SANMARTÍN BASTIDA, Rebeca; SOARES, Ana Rita, eds. *Catálogo de Santas Vivas*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Ms. C/12 del Archivo Generale dell'Ordine dei Frati Minori AGOFM, C/12, fols. 8v-13v. [Consult. 24 feb. 2023]. Disponible en <[http://catalogodesantasvivas.visionarias.es/index.php/Mar%C3%ADa\\_de\\_Toledo#Vida\\_manuscrita](http://catalogodesantasvivas.visionarias.es/index.php/Mar%C3%ADa_de_Toledo#Vida_manuscrita)>.
- ZARRI, Gabriella (1990). *Le sante vive: Cultura e religiosità femminile nella prima età moderna*. Torino: Rosenberg & Sellier.

## ANEJOS

Tabla 1. Tipos de lágrimas de las santas vivas

Tipo de lágrimas	Visionaria (orden y nombre)
Lágrimas de encomendación	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Franciscanas: Beatriz de Silva, Juana de la Cruz, Florentina de los Ángeles, Francisca de San Antonio</li> <li>– Jerónimas: María de Ajofrín, María de la Visitación</li> <li>– Sin adscripción de una orden: Ana de Cuéllar</li> </ul>
Lágrimas de humildad	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Franciscanas: Juana de la Cruz, Florentina de los Ángeles, Isabel Portocarrero</li> <li>– Jerónimas: María García, María de Ajofrín</li> <li>– Dominicas: María de Santo Domingo</li> </ul>
Lágrimas de disciplina	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Franciscanas: Juana de la Cruz, María de Toledo, Catalina de Santa Clara y Oscos, Florentina de los Ángeles, Leonor de San Juan y Saavedra, Magdalena de la Cruz (1)</li> <li>– Jerónimas: María de Ajofrín, María de la Visitación</li> <li>– Dominicas: María de Santo Domingo</li> </ul>
Lágrimas por la Pasión	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Franciscanas: Juana de la Cruz, Florentina de los Ángeles, Leonor de San Juan y Saavedra, Leonor Rodríguez, Ana de Morales, María de Pedrosa, María de San Antonio</li> </ul>
Lágrimas de igualación	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Franciscanas: Juana de la Cruz</li> <li>– Jerónimas: María de Ajofrín</li> </ul>
Lágrimas de frustración o alegría	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Franciscanas: Juana de la Cruz</li> <li>– Jerónimas: María de Ajofrín</li> <li>– Sin adscripción a una orden: Bárbara de Santiago</li> </ul>
Lágrimas de devoción	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Franciscanas: Juana de la Cruz, Juana Rodríguez, María de Toledo, Francisca de Santa Clara</li> <li>– Jerónimas: María García, María de Ajofrín, Lucía de Santiago, María de la Visitación</li> <li>– Dominicas: María de Santo Domingo</li> </ul>
Don de lágrimas	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Franciscanas: Luisa de Sandoval, María de la Concepción, Inés de San Antonio, María de los Ángeles, María de San Antonio</li> </ul>

Fuente: Elaboración propia

Tabla 2. Lágrimas de otros personajes en las *vidas* de las santas vivas

Lágrimas	Vidas de las santas vivas
Lágrimas de otros personajes	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Franciscanas: Juana de la Cruz, Catalina de Ribera, María de la Encarnación, Luisa de la Cruz, Clara Serrano, María de Toledo, Mencía de la Oliva, María de San Juan, Isabel de Portocarrero</li> <li>– Jerónimas: María García, María de Ajofrín</li> <li>– Dominicas: María de Santo Domingo, María de la Asunción</li> <li>– Sin adscripción a una orden: Ana de Cuéllar</li> </ul>

Fuente: Elaboración propia

# AS LÁGRIMAS NO PRIMEIRO NATAL. REFLEXÕES DE FREI DIOGO DO ROSÁRIO O.P. NO SEU *FLOS SANCTORUM*

FREI ANTÓNIO DE SÃO JOSÉ (ANTÓNIO-JOSÉ) D'ALMEIDA O.P.\*

**Resumo:** Segundo Fr. Diogo do Rosário O.P., quando Jesus Cristo nasceu toda a Sagrada Família chorava: Jesus, lágrimas de compaixão; Maria, lágrimas de alegria; e José, lágrimas de devoção.

**Palavras-chave:** lágrimas; Sagrada Família; Natal; Fr. Diogo do Rosário O.P.

**Abstract:** According to Fr. Diogo do Rosário O.P., when Jesus Christ was born all the Holy Family was in tears: Jesus with tears of compassion, Mary with tears of joy, and Joseph with tear of devotion.

**Keywords:** tears; Holy Family; Christmas; Fr. Diogo do Rosário O.P.

O padre frei Diogo do Rosário O.P., no seu *Flos Sanctorum*, intitulado nas primeiras edições *Historia das vidas e feitos heroycos & obras insignes dos sanctos: cõ muitos sermões & praticas spirituais que seruem a muytas festas do anno*, publicado pela primeira vez em Braga, por António de Mariz, em 1567<sup>1</sup>, ao descrever as atitudes do Menino, da Virgem Maria e de São José, aquando do parto e nascimento de Jesus Cristo, afirma que o Menino Jesus chora, a Virgem Maria se alegra, e São José adora<sup>2</sup>. Mais adiante<sup>3</sup>, diz que os três vertem lágrimas: o Menino, lágrimas de compaixão; a Virgem Maria, lágrimas de alegria; e São José, lágrimas de devoção.

A estampa colocada no início da reflexão do padre Rosário (Fig. 2) foi bem escolhida, pois retrata, de forma adequada ao texto literário, o momento do parto virginal, tal como é descrito pelo nosso autor: o Menino nu, no chão; a Virgem Maria e São José adorando; os vis e brutos animais. Trata-se da estampa de uma xilogravura antecedida e seguida pelas palavras em latim do início do hino angélico: «*Gloria in altissimis Deo, [estampa, 75 x 66 mm.] Et in tetra [sic, por «terra»] pax hominibus*», no início do capítulo I.

Esta entalhadura parece ser cópia livre, em espelho e com simplificações, de uma xilogravura (Fig. 1) estampada primeiro em Lião (Lyon), na França, e depois em Espanha, no território da coroa de Aragão, no final do século XV e primeira metade do século XVI. O livro mais antigo onde a encontrei foi no cimo da coluna *d* do verso do fólio (12), com assinatura tipográfica (b iiii), de uma edição *in-fólio* da *Legenda aurea de sanctis*, do Beato Tiago (Jacobus) de Vorágine, acabada de imprimir em Lião, por

\* Academia Portuguesa da História/CITCEM/Convento de Cristo Rei, Porto. Email: ajdalmzenit@gmail.com.

<sup>1</sup> Sobre as andanças da oficina de António de Mariz, veja-se ALMEIDA O.P., 2007.

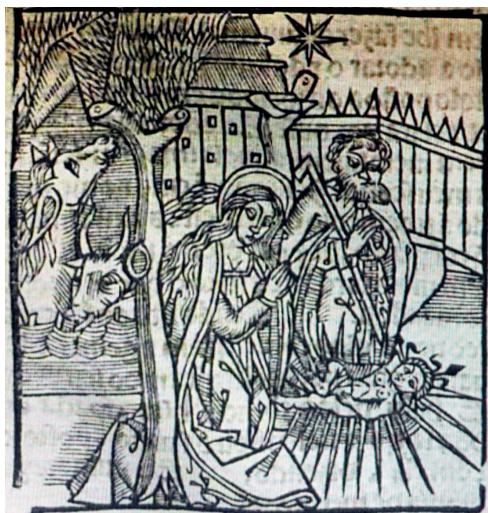
<sup>2</sup> ROSÁRIO O.P., 1567: I, f. 35 c.

<sup>3</sup> ROSÁRIO O.P., 1567: I, f. 36 a.



**Fig. 1.** *De nativitate Domini*. Estampa presente em JACOBUS DE VORAGINE O.P., Beato. *Legenda aurea de sanctis* (1486). Lyon: Mathias Huss, fólio 12 (b iiii) d

Fonte: Library of Congress. Incun. 1486 J3. Credit Line: Library of Congress, Rare Book and Special Collections Division. Disponível em <<https://www.loc.gov/resource/rbc0001.2019rosen0389/?sp=29>>



**Fig. 2.** *Gloria in altissimis Deo*. Estampa presente em DIOGO DO ROSÁRIO O.P., Frei (1567).

*Historia das vidas e feitos heroycos & obras insignes dos sanctos* [...]. Braga: António de Mariz, I Parte, fólio 33 (E iij) c  
Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal. res-158-a. Credit Line: Biblioteca Nacional, Impressos Reservados. Disponível em <<https://permalinkbnd.bnportugal.gov.pt/viewer/90636/?offset=#page=78&viewer=picture&o=info&n=0&q=>>. PUBLIC DOMAIN= Obra no domínio público, i.e., já não abrangida por direitos de autor.

Conteúdo reutilizável livremente (Public Domain Mark)

Mathias Huss, a 20 de julho de 1486<sup>4</sup>. Para cá dos Pirenéus, aparece estampada em Barcelona, por Joan Rosembach, no fólio 23 (c7) a da edição de um *Flos sanctorum Romançat*, texto abreviado da referida *Legenda áurea*, acabado de imprimir a 1 de fevereiro de 1494 (segundo o cólofon)<sup>5</sup>. Encontrei-a também em três edições da *Aurea expositio hymnorum vna cum textu*, preparada por Antonio de Nebrija, o «Nebrissensis», impressas em Saragoça, por Jorge Coci, datadas (também segundo o cólofon, desta feita em verso), no fólio [23 (c7)] r: das edições acabadas de imprimir a 1 de fevereiro (?) de 1515<sup>6</sup>, a 1 de janeiro de 1520<sup>7</sup>, e a 13 de novembro de 1529<sup>8</sup>.

<sup>4</sup> Existem reproduções em linha de exemplares desta obra em bibliotecas públicas, tanto de França (três) como dos EUA (uma).

<sup>5</sup> Consulte o exemplar da Biblioteca Nacional de España, em Madrid, e o da Biblioteca de la Universitat de Barcelona.

<sup>6</sup> A propósito desta edição, *vd.* MORALEJO ÁLVAREZ, 2015: 246-247.

<sup>7</sup> Consulte os exemplares da Biblioteca Nacional de España; e possuo uma fotocópia do exemplar da Biblioteca Pública Municipal do Porto.

<sup>8</sup> Consulte a reprodução em linha da Biblioteca de Catalunya. Um problema com que nos debatemos ao abordar o livro antigo é o de encontrarmos exemplares sem dados tipográficos e sem data. Outro é o de estes serem objeto de atribuição baseada no material tipográfico, que foi utilizado sucessivamente por vários impressores. Refiro, neste trabalho, somente as edições desta *Aurea expositio hymnorum* cujos exemplares pude visualizar, quer de forma presencial quer através de fac-símiles, e que contêm indicação de impressor e de data. Não considero por isso um exemplar desta obra

Após o parto, Maria (com nimbo circular) continua de joelhos, as mãos postas; a Seu lado, José, também de joelhos e as mãos postas, com um bordão (terminando em ângulo reto) apoiado no ombro direito. Os dois adoram o Menino (com nimbo cruciforme) ainda no chão, espargindo raios como o sol que acabou de atravessar a vidraça. Sobre e entre Maria e José, uma estrela (não já estrela-cometa com cauda para baixo, como no modelo). Debaixo de um palheiro e nas costas da Virgem, a vaquinha comendo feno e mula zurrando.

## 1. O CHORO E AS LÁGRIMAS DO MENINO JESUS

Vejamos por uma ordem cronológica as afirmações do padre Rosário ao longo das reflexões que tece acerca do Nascimento do Menino, no seu Sermão de Natal. Aquando do parto virginal, o Menino fica estendido no chão, com frio, até que Sua bendita Mãe o soerga, o envolva em paninhos e o recline na manjedoura. Jesus chora quando nasce e continua a chorar na manjedoura, tremendo de frio. Mas este choro é diferente do dos outros meninos, pois Ele é o Verbo de Deus encarnado, que assim realiza em Si a união entre Deus e a Humanidade. Para descrever a Encarnação, frei Diogo do Rosário utiliza a metáfora dos desposórios.

O padre Rosário convida os leitores/ouvintes a ver o Filho de Deus no presépio. E se Ele chora e geme com frio na manjedoura, é para que d'Ele tenhamos compaixão e dele nos aproximemos, apesar dos nossos pecados, uma vez que Ele veio para pagar pelos nossos pecados e fazer-nos participantes da Sua Glória.

Grande espaço dá frei Diogo à comparação de Jesus com José do Egito, a ponto de Lhe chamar «o nosso José».

Analisemos agora de mais perto, e por ordem do seu discurso, as passagens em que o nosso autor fala do choro e das lágrimas do Deus Menino.

Logo no final do capítulo I, frei Diogo do Rosário<sup>9</sup> convida as «almas devotas», que amam a Cristo, a vir ver o Filho de Deus. Parte de uma passagem do livro do *Cântico dos Cânticos* (3, 11), em que o hagiógrafo convida as filhas de Sião a virem ver o rei Salomão no dia do seu desposório, coroado com a coroa com que sua mãe o coroou<sup>10</sup>:

<i>Egredimini et videte, filiae Sion</i>	«Say<, > filhas de Syô, say & vede
<i>Regem Salomonem in diademate</i>	elrey Salamã coroado da coroa
<i>quo coronavit illum mater sua</i>	cô q(ue) o coroou sua may
<i>in die despositionis illius</i>	no dia de seu desposoiro
<i>et in die lætitiæ cordis ejus</i>	& alegria do seu coraçã».

sem pé de imprensa, atribuído à oficina saragoçana de Paulo Hurus e a uma data à volta de 1498, o qual pertence à Hispanic Society of America, em Nova Iorque; mas que, a meu ver, deve pertencer a uma das edições de Jorge Coci.

<sup>9</sup> ROSÁRIO O.P., 1567: I, f. 34 a.

<sup>10</sup> Transcrevo, na 1.ª coluna, o texto da Vulgata latina (em itálico); seguido, na 2.ª coluna, da tradução que dele faz o padre frei Diogo do Rosário (entre aspas).

E a partir daí convida<sup>11</sup>: «põdeuos muy d(e)vagar a cõttemplar o verdadeiro Salamão chr(ist)o Jesu [...] nos braços da virgem, [...] reclinado & lãçado em hũ presepio [...] chorando & tremêdo cõ frio na mãjadoi||ra»<sup>12</sup>.

A causa do choro é pois a dor que o frio provoca. Logo de seguida, o nosso autor faz a distinção entre o comportamento exterior e o interior do Menino Deus (o choro exterior e a alegria interior)<sup>13</sup>: «Este he o dia da alegria secreta do seu coraçã, quando chorãdo por d(e) fora como minino, se alegra d(e) dẽtro por nosso remẽdio como verdadeiro redẽptor».

Surge então o tema maior da compaixão<sup>14</sup>:

*Nã temas pois o homẽ (por pecador q(ue) sejas) d(e) te chegar a este minino, porq(ue) [...] chora cõ frio p(er)a q(ue) dele ajas cõpaxã. [...] oje nace deos nuu p(er)a cobrir tua nudez: minino he, inda nã fala: & a voz de hum minino que chora, mais he pera mouer a compaxão q(ue) a temor.*

No capítulo III, dedicado a «o lugar da nacença do saluador», o padre Rosário cita um trecho da carta de São Jerónimo sobre os santos lugares (*de sanctis locis*)<sup>15</sup>:

*Cõ que palauras (diz sam Hieronymo)<sup>16</sup> ex||plicarey a gloria daquela coua [speluncam]<sup>17</sup> onde o saluador naceo? & aquele presepe onde o minino [infantulus] chorou [vagiit]<sup>18</sup>? Melhor he honralo com silẽcio [silentio], que com baxas palauras ho querer tratar.*

Apesar desta afirmação, mas inspirando-se no n.º 3 do III sermão de São Bernardo sobre o Natal, o nosso autor detêm-se a distinguir entre as lágrimas do Deus Menino e as dos outros meninos quando nascem<sup>19</sup>:

*Choraua tambem este minino como os outros mininos quando nace, que logo na entrada deste mundo profetizã com suas lagrimas a misera condição da*

<sup>11</sup> ROSÁRIO O.P., 1567: I, f. 34 a-b.

<sup>12</sup> N.b.: A fim de distinguir entre os textos originais latinos e o texto de frei Diogo do Rosário, continuo a transcrever entre aspas os do padre Rosário. Reservo o itálico para os textos latinos, bem como para textos de outros autores, quer em português quer em castelhano.

<sup>13</sup> ROSÁRIO O.P., 1567: I, f. 34 b.

<sup>14</sup> ROSÁRIO O.P., 1567: I, f. 34 b, cont.

<sup>15</sup> ROSÁRIO O.P., 1567: I, f. 34 d-35 a.

<sup>16</sup> Numa carta escrita de Belém (ano de 386), em nome de Paula e Eustóquia, para Marcela, querendo atraí-la aos Lugares Santos (*Epistola XLVI [alias 17] Paulae et Eustochii ad Marcellam de Sanctis locis*, n.º 10). Acerca da circunstância da escrita desta carta, veja-se v.g. SERRATO GARRIDO, 1991: 379, nota 30.

<sup>17</sup> Coloco entre parêntesis retos e em itálico algumas palavras do original latino.

<sup>18</sup> À letra, «vagiou».

<sup>19</sup> ROSÁRIO O.P., 1567: I, f. 36 b.

*vida humana. Mas as lagrimas do nosso minino, doutra mais alta causa nacião, mais choraua nossas culpas que suas penas, & mais nossas dores que as suas: & finalmête os outros mininos choram d(e) paixam [Illi ex passione lugent]. & o nosso minino chora de compaxam [istus ex compassione] sobre nos<sup>20</sup>.*

E continua com a tradução de um trecho do número seguinte do mesmo sermão do Doutor melífluu, a que acrescenta algumas palavras da sua lavra<sup>21</sup>:

<i>Frates, lacrymæ Christi mihi et pudorem pariunt, et dolorem</i>	«Estas lagrimas irmãos (diz sam Bernardo) <sup>22</sup> me sam a mi(m) muy grande causa de vergonha & de dor».
<i>Ludebam ego foris in platea<sup>23</sup>,</i>	«Uejo que estaua eu jugando na praça,» traduz frei Diogo; e acrescenta: «bê descuidado & esquecido d(e) meu proprio perigo,»
<i>Et in secreto regalis cubiculi</i>	«la na audiencia de deos
<i>Super me ferebatur iudicium mortis.</i>	se estaua fulminando contra mim sentença de morte:»

Esta «audiência de Deus», como frei Diogo traduz «o secreto da câmara do Rei» do texto de São Bernardo, é o chamado «Conselho Divino», ao qual o mesmo frei Diogo se refere mais abaixo nesta reflexão<sup>24</sup>, chamando-lhe «diuino consistorio»; aquele onde disputam as Virtudes, como vem descrito neste mesmo livro do padre Rosário<sup>25</sup>, a propósito da Anunciação, seguindo o mesmo São Bernardo<sup>26</sup>:

<i>Audivit hoc Unigenitus ejus:</i>	«ouuiu o filho de deos esta sentença», traduz o nosso autor; e acrescenta: «& feridas as entranhas de compaxam,»
<i>exiit posito diademate,</i>	«sae fora»; acrescenta: «mudâdo o habito real,»; e continua a tradução: «deixada a coroa,
<i>sacco vestitus<sup>27</sup>, aspersus cinere caput<sup>28</sup>, nudus pedes<sup>29</sup>,</i>	vestido de hum sacco, cuberta a cabeça com cinza, & descalço,

<sup>20</sup> Sermão III de Natal, n.º 3: «Plorat quippe Christus, sed non sicut cæteri, aut certe non quare cæteri solent. In aliis sensus, in Christo prævalebat affectus. Patiuntur illi, non agunt, utpote nec ipsius adhuc usum voluntatis habentes. Illi ex passione lugent, Christus ex compassione».

<sup>21</sup> ROSÁRIO O.P., 1567: I, f. 36 b, cont.

<sup>22</sup> Sermão III de Natal, n.º 4.

<sup>23</sup> Pr 8, 30 s.

<sup>24</sup> ROSÁRIO O.P., 1567: I, f. 37 a.

<sup>25</sup> ROSÁRIO O.P., 1567: I, f. 164 d-165 d.

<sup>26</sup> ROSÁRIO O.P., 1567: I, f. 36 b-c; Sermão I para a Anunciação sobre o Salmo 84, 10 s.

<sup>27</sup> Jn 3, 5.

<sup>28</sup> Jr 25, 34.

<sup>29</sup> 2 Sm 15, 30.

<i>flens et ejulans<sup>30</sup>, quod morte damnatus esset servulus ejus<sup>31</sup></i>	chorando & prãteando pola condemnaçam do seu seruo.
<i>Intueor illum subito procedentem, stupeo novitatem, causam percontor et audio.</i>	Uejoo logo sair nessa figura, marauilhome de tam grande nouidade, & pregũto   a causa & dizem me o que <se> passa.
<i>Quid facturus sum? adhucne ludam, et deludam lacrymas ejus?</i>	Pois como sabendo eu isto, estarey todauia jugando sem fazer caso de taes lagrimas?
<i>Plane si insanus sum et mentis inops, non sequar eum, nec simul cum lugente lugebo</i>	Como serey eu tam sem siso q(ue) me nã va espos ele, acompanhando suas lagrimas & chorando com ele»; e acrescenta: «que chora não a sua perda senam a minha?».

Deixando São Bernardo, o padre Rosário continua<sup>32</sup>:

*C|| Chora tambem o minino Jesu pera tirar aos pusillanimes seus demasiados temores, & darlhes animo pera se chegarem a ele. Quem fugira de hum minino que chora? Quem nam tera esforço pera se chegar a deos por muito que ho aja offendido, quando o ve em hum presepio chorando? Esforço sam estas lagrimas pera os desconfiados & portas pera entrar por elas a Deos.*

Estas palavras servem de introdução à evocação de um episódio da história de José do Egito<sup>33</sup>:

*Lemos na escriptura {[na margem:] Gene.45[ 3-4]}, que quando Joseph se descobrio a seus irmãos: & lhe<s> disse eu são aquele vosso irmão que vendestes no Egipto, que os irmãos emmudecerão a e[sic]|| esta voz, & nam poderam responder palaura: porque a grandeza do temor de tal maneira os auia alterado & tirado fora d(e) sy, que não ficou neles força nem poder pera soo menear a lingoa, Entam o sancto Patriarcha começou a abraçalos &[sic]|| & chorar sobre cada hum deles em particular. E como eles vissẽ suas lagrimas cobrarão animo & esforço pera se chegarem a ele. Pois por isso irmãos meus chora o nosso joseph [=Jesus] em nacendo, porq(ue) se vos estaueis muy medrosos pola multidad de vossos peccados, com os quaes tantas vezes vendestes a Deos polo interesse & gula de vossos maos contêtamentos, agora vendo suas lagrimas percaes esse temor, & cõfiadamente vos chegueis a aquele que com lagrimas vos declara sua noua beneuolencia & amor.*

<sup>30</sup> Mc 5, 38.

<sup>31</sup> Cf. Mc 10, 33.

<sup>32</sup> ROSÁRIO O.P., 1567: I, f. 36 c, cont.

<sup>33</sup> ROSÁRIO O.P., 1567: I, f. 36 c, cont.

Embora não o diga explicitamente, frei Diogo está, certamente, convidando a que os cristãos se aproximem do sacramento da Penitência neste tempo festivo, como o faz o encomendante deste *Flos Sanctorum*, o arcebispo primaz de Braga dom frei Bartolomeu dos Mártires O.P., no seu Catecismo<sup>34</sup>: «Qual seria que [...] não se alimpasse nesta festa com inteira e verdadeira confissão, pera que em o Santíssimo Sacramento recebesse este Menino Deus por nós nascido?».

## 2. A ALEGRIA E AS LÁGRIMAS DA VIRGEM SANTÍSSIMA

Os sentimentos da Virgem Maria são sempre de alegria, mesmo quando chora. É por um aumento de alegria que Ela sabe a hora do parto, é cheia de alegria que levanta o Menino recém-nascido do chão, e é com lágrimas de alegria que O amamenta.

A hora do parto é revelada às grávidas através das dores. Estas são, nas palavras de frei Diogo, «vingadoras da culpa passada», ou seja, do pecado original<sup>35</sup>. No caso da Virgem Maria, esta apercebe-se de que está para dar à luz através de um aumento de alegria, devido «à Sua virginal pureza». Também Ela foi livre das dores de parto, do mesmo modo que não gozou os deleites da relação sexual, a «deleitação na conceção», como afirma o nosso autor<sup>36</sup>, aludindo à conceção virginal de Jesus Cristo:

*Conhecem as molheres a hora d(e) seu parto, & conheceo tambem a uirgem, mas elas a conhecem pola presença das dores, vingadoiras da culpa passada, & a virgem pola noua grandeza das alegrias de sua alma<, > diuidas aa sua virginal pureza, tam liure foy das dores no parto, quam alhea de deleictaçam na concepçã.*

A Virgem dá à luz estando Ela de joelhos, e o parto virginal dá-se como o sol atravessando a vidraça; e está cheia de alegria, de admiração e de espanto perante o surgimento do Menino no chão, a Seus pés. O autor prorrompe em exclamações<sup>37</sup>:

*Mas o virgem sanctissima, quam chea estaueis entam de alegria, quam tomada daquele precioso vinho do espirito sancto, quam chea de admiraçam & espanto quando vieis aquele altissimo filho de Deos estendido no chão, o qual sabieis tam certo que reynaua nos ceos: & que assi como com os olhos do corpo o olhaueis como a homem verdadeiro, assi com os olhos da fee ho contemplaueis como verdadeiro Deos. O fremosa. O bemauenturada sancta & marauilhosa virgem Maria, quaes erã as alegrias & sentimentos do vosso coração, quãdo vieis reclinado a vossos pees aquele que de certo sabieis estar assentado sobre todolos choros dos ãjos.*

<sup>34</sup> BARTOLOMEU DOS MÁRTIRES O.P., 1962: 198.

<sup>35</sup> Cf. Gn 3, 16b.

<sup>36</sup> ROSÁRIO O.P., 1567: I, f. 35 a.

<sup>37</sup> ROSÁRIO O.P., 1567: I, f. 35 c.

As reflexões seguintes de frei Diogo do Rosário são entretecidas com alusões ao cântico do *Magnificat*, que a Virgem havia entoado após a saudação de Sua parenta Isabel, a mãe do Batista<sup>38</sup>:

<i>Magnificat animam meam Dominum,</i>	«Engrandece a minha alma o Senhor,
<i>et exsultavit spiritus meum in Deo salutari meo,</i>	e alegra-se o meu espírito em Deus meu Salvador.
<i>Quia respexit humilitatem ancillæ suæ;</i>	Porque olhou para a humildade da sua serva:
<i>Ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes.</i>	Doravante me hão-de chamar bem-aventurada todas as gerações».

Faz em primeiro lugar perguntas retóricas à Virgem<sup>39</sup>:

*quão emgrandeceria a vossa alma o senhor & se alegraria vosso espirito em Deos vossa saude, quando visseis cõ os olhos comprido ja tudo aquilo que o embaxador do ceo vos auia dito do parto & da concepçam deste minino? E pois a presença das cousas moue tanto os corações, se tanto se alegrou o vosso espirito cõ a promessa do parto, quanto se alegraria com o nascimêto & com a presêça do filho?*

Um pouco mais adiante, o padre Rosário refere-se às lágrimas vertidas pela Virgem quando levanta o Menino do chão, O envolve em panos e O reclina na manjedoura. Estas são provocadas por um misto de alegria e de compaixão<sup>40</sup>:

*Cõ gradissima reuerencia, com profundissima humildade, nam sem lagrimas, as quaes a alegria & a cõpaxão misturadas em hum, tirauam d(e) vossos sacrattissimos|| olhos, estendestes vossas mãos virginaes pera tocar & leuãtar da terra aquele incomparauel thesouro, & lhe posestes o remedio que vos era possiuel.*

Finalmente, através de mais perguntas retóricas, desta feita ao leitor, frei Diogo fala das lágrimas que acompanham a aleitação do Menino<sup>41</sup>:

*Como poderiã ter as lagrimas aqueles olhos virginaes vendo a seus peitos o seu mesmo criador? Como se nam derreteria o seu coraçam quando se possesse a cuidar entresy & a dizer,*

*«Como, que tenha eu em meus braços aquele que me criou? que seja eu sua may, que tenha eu o mesmo filho de Deos por verdadeiro filho? que aja eu parido*

<sup>38</sup> Lc 1, 46b-48.

<sup>39</sup> ROSÁRIO O.P., 1567: I, f. 35 c, cont.

<sup>40</sup> ROSÁRIO O.P., 1567: I, f. 35 d-36 a.

<sup>41</sup> ROSÁRIO O.P., 1567: I, f. 36 a-b.

*ho remedio & saude do mundo, pera que me ajam de chamar bemaumentada totalas gerações? que se contentaram de mim aqueeles olhos diuinos?|| que estando eu tam longe de o merecer, me quis escolher a mym soo entre totalas molheres pera sua may»<sup>42</sup>?*

Não pode faltar a referência à humildade da Virgem<sup>43</sup>:

*Dizē (& he assi) que os humildes sam mais agardcidos: porque eles se tem em tam pouco que tem em muito qualquer beneficio q(ue) lhes seja feito. Pois se a virgem era a mais humilde das humildes, & o beneficio o mayor dos beneficios, quam grande seria o agardcimento & o conhecimêto dele?*

E as lágrimas da Virgem voltam a aparecer, antes de nova referência às do Menino, qualificadas de «amargosas»<sup>44</sup>:

*Nam se pode com palauras explicar o que a virgē aqui sentia, & quã derretido estaua seu coraçam, & as lagrimas com que isto passaua. O quantas vezes estas lagrimas correrião por seu muy fremoso rosto & peitos, tee decerem ao rosto do minino, & as vezes se misturarem com o leite sagrado & fazerse daqui hum suauissimo leituario, pera seu gosto nam menos doce com as lagrimas amargosas que com a doçura do leite virginal.*

## 2.1. Um presente da Mãe de Deus

Seja-me permitido contar aqui uma experiência que tive de lágrimas de alegria.

Em outubro de 1993, foi-me oferecida uma peregrinação à Terra Santa, a primeira de duas. No programa dessa viagem estava previsto para o dia do meu aniversário natalício a visita a Belém, com a celebração da Santa Missa nessa cidade palestina. Qual não foi a minha desilusão quando o guia, um judeu argentino, anunciou ao grupo que tinha havido uma alteração no programa para esse dia 25; em vez de Belém, iríamos ao Túmulo da Virgem em Jerusalém e a Ain Karim (*Ein Kerem*, em hebraico).

Foi num estado de decepção que desci com o grupo à igreja do sepulcro da Virgem Maria no Getsémani. Quando todo o grupo estava reunido diante do túmulo, uma senhora teve um desfalecimento. Imediatamente um clérigo ortodoxo grego baixa a lâmpada de azeite acesa diante do túmulo, mergulha dois dedos dentro do óleo e com ele unge a senhora na fronte.

<sup>42</sup> Coloquei entre aspas a fala da Virgem, para distinguir graficamente o discurso direto do indireto.

<sup>43</sup> ROSÁRIO O.P., 1567: I, f. 36 b, cont.

<sup>44</sup> ROSÁRIO O.P., 1567: I, f. 36 b, cont.

Ao meu lado, uma outra senhora pergunta por sinais ao clérigo grego se não nos podia também ungir a nós. Quando ele me unge na testa com o óleo da lamparina, começa a chorar sem parar e uma profunda alegria me invade. Este estado continua durante toda a subida da longa escadaria que leva à entrada da igreja construída pelos Cruzados, quando do regresso ao autocarro, que nos levaria junto duma das portas da cidade antiga, antes de fazermos o percurso da Via Sacra. Quando subi para o autocarro, tinha o rosto banhado de lágrimas e a alegria continuava a inundar-me. Senti então a necessidade de dar testemunho do que me estava a acontecer e partilhei-o ao microfone.

Quando chegámos a Ain Karim para celebrar a Santa Missa, o meu estado de euforia já tinha passado durante a Via Sacra. O sentimento de descontentamento por não estar em Belém naquele momento voltou, mesmo na igreja dedicada ao Magnificat. Isto para dizer que não se tratou de sugestão.

Mais tarde, um padre belga, carmelita secular, disse-me que o que se tinha passado tinha sido um abraço de Nossa Senhora.

### 3. A DEVOÇÃO E AS LÁGRIMAS DE SÃO JOSÉ E SÃO DOMINGOS

Quanto a São José, o padre frei Diogo do Rosário afirma simplesmente que este adora<sup>45</sup>, com lágrimas de devoção<sup>46</sup>; como aquelas que, mais tarde, corriam pelo rosto de São Domingos de Gusmão quando orava, sobretudo durante a celebração do Santo Sacrifício da Missa.

Vejamus a este propósito as *Atas de Canonização de São Domingos* (1233), tanto no processo de Bolonha, o mais pormenorizado, como no de Tolosa do Languedoc (*Toulouse*, em francês). A título de exemplo, reproduzo a seguir trechos da declaração de frei Estêvão de Espanha, prior provincial da Lombardia, no processo de Bolonha:

[n.º 37:] <sup>47</sup> *Item dixit quod erat assiduus et devotus in oratione super omnes homines, quos unquam vidit*<sup>48</sup>. [...] *Et in nocte, dum orabat, ad tantum gemitum et planctum prorumpbat et movebatur, quod fratres, qui erant in vicino, excitabantur a somno; et quidam eorum ad lacrimas commovebantur*<sup>49</sup>.

<sup>45</sup> ROSÁRIO O.P., 1567: I, f. 35 c.

<sup>46</sup> ROSÁRIO O.P., 1567: I, f. 36 a.

<sup>47</sup> Reproduzo o texto da edição crítica: *Acta Canonizationis S. Dominici in Monumenta*, 1935: 89-195. Os números entre parêntesis retos são desta edição. Traduzo o texto latino original com base nas traduções portuguesas VIEIRA O.P., 1987: 42-43; e MENEZES O.P., [s.d.]: 9. Os números da edição crítica são reproduzidos também na tradução de VIEIRA O.P., 1987.

<sup>48</sup> *Monumenta*, 1935: 155. «Declarou igualmente que Frei Domingos era assíduo e devoto na oração mais do que todos os homens que tinha conhecido».

<sup>49</sup> *Monumenta*, 1935: 156. «E durante a noite, enquanto orava, prorrompia em gemidos e soluços tais que os frades, que dormiam mais perto, despertavam do sono, e alguns deles comoviam-se até às lágrimas».

[n.º 38:] *Item dixit, quod sepissime vidit eum celebrare missam, et semper in canone misse vidit oculos et maxillas eius lacrimis irrigari. Et cum tanta devotione celebrabat, et orationem dominicam in missa dicebat, quod bene poterant circumstantes devotionem eius intelligere. Et numquam recolit, eum se vidisse missam celebrantem, quin ita moveretur ad lacrimas, sicut superius dixit. Et hec omnia dixit, se vidisse et audivisse, sicut superius testificatus est*<sup>50</sup>.

Vejamos também o que diz, em 1567, Fray Juan de la Cruz O.P., na sua *Crónica*:

*Su principal oracion y mas alto leuantamiento de spiritu, era quando celebraua el sanctissimo Sacrificio dela missa, lo qual hazia todos los dias donde quiera que se hallaua y tenia oportunidad: y con tanto temor y reuerencia celebraua, como si viera a nuestro Señor Iesu Christo en su propria forma, o conuersando entre los hombres, o enclauado en la Cruz: y con tantas lagrymas dezia toda la missa, mayormente quando llegaua al Pater noster, que a todos los presentes ponía gran deuocion. Y quando oya o vey a otro sacerdote celebrar dela misma manera, se resoluía en lagrimas. Y quando vey a adoraua al Señor, daua grandes gemidos y gritos, que tuuo por mejor mucho tiempo no oyr missa en compañía de sus religiosos, por no inquietarlos*<sup>51</sup>.

## CONCLUSÃO

As lágrimas podem ser expressão tanto de dor e compaixão como de alegria e de devoção.

É a dor provocada pelo frio que suscita as lágrimas em Jesus Cristo recém-nascido. Isto, em primeiro lugar e exteriormente; mas estas lágrimas são, no fundo, lágrimas de compaixão: visam provocar nos pecadores a compaixão, e traduzem a compaixão de Deus Menino pelo género humano. Interiormente, o Redentor alegra-se pela Salvação que vai operar.

É também a alegria que faz soltar lágrimas à Virgem Santa Maria, depois de ter dado à luz, sem dor, o Salvador. Aliás, as lágrimas de alegria são sinal da ternura da Virgem pelos Seus filhos espirituais.

Finalmente, o alto grau da devoção pode levar ao derramamento de lágrimas de comoção, como no caso de São José ou de São Domingos de Gusmão.

---

<sup>50</sup> *Monumenta*, 1935: 156. «Depois disse ainda que o viu muitíssimas vezes celebrar a missa, e observou que durante o cânone da missa [no momento da consagração] sempre as lágrimas lhe inundavam os olhos e lhe escorriam pelas faces. E celebrava com tanta devoção e dizia na missa a oração dominical [o *Pater noster* = Pai nosso] com tal unção que os circunstantes bem podiam adivinhar o seu fervor. E não se recorda de que, ao vê-lo celebrar a missa, frei Domingos não se tivesse comovido até às lágrimas, como já antes disse. E disse que tinha visto e ouvido tudo isto, como já testemunhou».

<sup>51</sup> IUAN DELA CRUZ O.P., 1567: libro 1, cap. 25, f. 31b.

## BIBLIOGRAFIA

- ALMEIDA O.P., Fr. António-José de (2007). *A mobilidade do impressor quinhentista português António de Mariz*. In AA.VV. *Artistas e Artífices e a sua mobilidade no mundo de expressão portuguesa. Actas do VII Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte, 2005*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, pp. 59-68. [Consult. 26 ago. 2019]. Disponível em <<https://www.cepese.pt/portal/pt/publicacoes/obras/artistas-e-artifices-e-sua-mobilidade-no-mundo-de-expressao-portuguesa/a-mobilidade-do-impressor-quinhentista-portugues-antonio-de-mariz>>.
- BARTOLOMEU DOS MÁRTIRES O.P., Santo (1962). *Catecismo ou Doutrina Cristã e Práticas Espirituais*. [Lisboa]: Movimento Bartolomeano. 1.<sup>a</sup> ed.: *Catecismo ou doutrina christã & praticas spirituaes. Ordenado por Dom Frey Bartholameu dos Martyres Arcebispo & senhor de Braga Primas das Espanhas*. Braga: Antonio de Mariz, 1564.
- BERNARDO DE CLARAVAL O.Cist., Santo (1839a). *Opera Omnia, volumen primum, pars altera, tomus tertius, col. 1637-2062: Sermones de Tempore*. Parisiis: apud Gaume Fratres. [Consult. 27 jun. 2019]. Disponível em <<http://patrimoinechretien.com/Biblioth%C3%A8que/Oeuvres/StBernard/SermonesDeTempore2019lt.pdf>>.
- BERNARDO DE CLARAVAL O.Cist., Santo (1839b). *Opera Omnia, volumen primum, pars altera, tomus tertius, col. 2063-2292: Sermones de Sanctis*. Parisiis: apud Gaume Fratres. [Consult. 27 jun. 2019]. Disponível em <<http://patrimoinechretien.com/Biblioth%C3%A8que/Oeuvres/StBernard/SermonesDeSanctis2019lt.pdf>>.
- BERNARDO DE CLARAVAL O.Cist., Santo (1990). *Sermons pour l'année*. Trad., introd., notes et index par Pierre-Yves Emery, frère de Taizé. [S.l.]: Brepols; Les Presses de Taizé.
- BÍBLIA DE JERUSALÉM: nova edição, revista e ampliada. São Paulo: Paulus, 2012.
- BIBLIA SACRA juxta Vulgatam Clementinam. Romæ-Tornaci-Parisiis: Desclée et Socii, 1938.
- DIOGO DO ROSÁRIO O.P., Frei (1567). *Historia das vidas e feitos heroycos & obras insignes dos sanctos: cõ muitos sermões & praticas spirituais que seruem a muytas festas do anno/reuistas & cotejadas com os seus originaes [...]*. Braga: António de Mariz. 2 partes. [Consult. 18 jul. 2019]. Disponível o exemplar truncado da BGUC em <[https://bdigital.sib.uc.pt/bduc/Biblioteca\\_Digital\\_UCFL/digicult/UCFL-CF-A-8-12/UCFL-CF-A-8-12\\_item2/UCFL-CF-A-8-12\\_PDF/UCFL-CF-A-8-12\\_PDF\\_24-C-R0120/UCFL-CF-A-8-12\\_0000\\_Obra%20Completa\\_t24-C-R0120.pdf](https://bdigital.sib.uc.pt/bduc/Biblioteca_Digital_UCFL/digicult/UCFL-CF-A-8-12/UCFL-CF-A-8-12_item2/UCFL-CF-A-8-12_PDF/UCFL-CF-A-8-12_PDF_24-C-R0120/UCFL-CF-A-8-12_0000_Obra%20Completa_t24-C-R0120.pdf)>. 2.<sup>a</sup> parte até f. 126v. e 1.<sup>a</sup> parte a partir do f. 48r. até ao fim.
- IUAN DELA CRUZ O.P., Fray (1567). *Coronica dela Orden de Predicadores de su principio y sucesso hasta nuestra edad y dela vida del bien auenturado sancto Domingo su fundador y de los sanctos y varones memorables que en ella florecieron*. Lixboa: Manuel Iuan. [Consult. 21 ago. 2019]. Disponível em <<http://purl.pt/14798>>.
- JACOBUS DE VORÁGINE O.P., Beato (1486). *Legenda aurea de sanctis*. Lyon: Mathias Huss.
- JACOBUS DE VORÁGINE O.P., Beato (1494). *Flos sanctorum Romançat*. Barcelona: Joan Rosenbach.
- JERÓNIMO, Santo [s.d.]. *Epistolae secundum ordinem temporum ad amussim digestae et in quatuor classes distributae. Tertia classis, complectens epistolas ab anno 386 e Bethleemi Monasterio scriptas usque ad saeculi quarti finem, damnatunque in Alexandrina Synodo Originem anno 400*. [Consult. 26 jun. 2019]. Disponível em <<http://www.patrologia-lib.ru/patrolog/hieronym/epist/epist03.htm>>.
- JERÓNIMO, Santo (1617). *Epistolae Selectae De San Geronimo*. Traduzidas de Latin en Lengua Castellana por Francisco Lopez Cuesta. Madrid: Juan de la Cuesta. [Consult. 26 jun. 2019]. Disponível em <<https://books.google.pt/books?id=GNaAAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-PT#v=onepage&q&f=false>>.
- MENEZES O.P., Frei Dorival Teles de [s.d.]. *O Processo de Canonização de São Domingos*. [Consult. 21 ago. 2019]. Disponível em <<http://www.dominicanos.org.br>>.

- MONUMENTA *Ordinis Fratrum Praedicatorum Historica*. Tomus XVI: *Monumenta Historica S. P. Dominici*, fasc. II. Romae: Institutum Historicum FF. Praedicatorum, 1935.
- MORALEJO ÁLVAREZ, Maria Remedios (2015). *La Aurea Expositio Hymnorum de Nebrija, Zaragoza, Jorge Coci, 1515*. «Aragonia Sacra». 23, 241-248. [Consult. 18 jul. 2019]. Disponível em <[http://corpusnebrissense.com/Files/aurea1515zaragoza\\_moralejos.pdf](http://corpusnebrissense.com/Files/aurea1515zaragoza_moralejos.pdf)>.
- NEBRIJA, Antonio de, *ed. lit.* (1515). *Aurea expositio hymnorum vna cum textu. ab Antonij Nebrissensis. castigatione fideliter transcriptra [sic]*. Zaragoza: Jorge Coci. [Consult. 18 jul. 2019]. Disponível em <[http://corpusnebrissense.com/Files/aurea1515zaragoza\\_ripoll.pdf](http://corpusnebrissense.com/Files/aurea1515zaragoza_ripoll.pdf)>. Exemplar da Biblioteca Pública Lambert Mata, Ripoll (Gerona): R/292 (com folha de rosto fac-similada de outro exemplar; truncado dos fólhos a1, a2 r. (onde está colocada atualmente a folha de rosto), a8, e5, g4-5); os primeiros fólhos estão disponíveis em <[http://corpusnebrissense.com/Files/aurea1515zaragoza\\_bne.pdf](http://corpusnebrissense.com/Files/aurea1515zaragoza_bne.pdf)>.
- NEBRIJA, Antonio de, *ed. lit.* (1520). *Aurea expositio hyñorum vna cum textu: ab Antonij nebrissensis. castigatio fideliter transcripta*. Zaragoza: Jorge Coci.
- NEBRIJA, Antonio de, *ed. lit.* (1529). *Aurea expositio hymnorum vna cum textu: ab Antonij Nebrissensis castigatione fideliter transcripta*. Zaragoza: Jorge Coci. [Consult. 19 jul. 2019]. Disponível em <[http://corpusnebrissense.com/Files/aurea1529zaragoza\\_bcatal.pdf](http://corpusnebrissense.com/Files/aurea1529zaragoza_bcatal.pdf)>.
- SERRATO GARRIDO, Mercedes (1991). *Monachae christianae. Consideraciones de San Jerónimo sobre el monacato urbano*. «Habis». 22, 371-380. [Consult. 26 ago. 2019]. Disponível em <<https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/29576>>.
- VIEIRA O.P., Frei Alberto Maria (1987). *Processo de Canonização de São Domingos de Gusmão Fundador da Ordem dos Pregadores*. Fátima: Secretariado Provincial Dominicanos. (Fontes Dominicanas; 2).



# O MEMORIAL DA PAIXÃO DE CRISTO E AS LÁGRIMAS DA NARRADORA: UMA RETÓRICA DO SILÊNCIO

GEISE TEIXEIRA\*

**Resumo:** Neste trabalho, refletimos sobre o significado e a funcionalidade que a expressão das lágrimas da narradora assume no Memorial da Paixão de Cristo, de soror Maria de Mesquita Pimentel. Mais do que comunicar sentimentos e emoções, a representação das lágrimas, neste poema épico, é de extrema relevância na economia do texto, quer por evidenciar uma função persuasiva (*movere*) no sentido de comover o leitor e levá-lo à compaixão, quer por comunicar virtudes cristãs, quer ainda por constituir uma forma da própria autora/narradora se comunicar com Deus.

**Palavras-chave:** escrita das mulheres; literatura conventual feminina; soror Maria de Mesquita Pimentel; poesia épica feminina.

**Abstract:** In this work, we reflect about the meaning and functionality that the expression of the narrator's tears assumes in the Memorial da Paixão de Cristo by Sister Maria de Mesquita Pimentel. In addition to communicating feelings and emotions, the representation of tears in this epic poem is of extreme relevance in the economy of the text because it presents a very special pragmatics, whether by showing a persuasive function (*movere*) in order to move the reader and lead him to compassion, by communicating Christian virtues, or by constituting a way for the author/narrator to communicate with God.

**Keywords:** women's writing; female conventual literature; Sister Maria de Mesquita Pimentel; epic poetry by women.

Ao longo da trilogia épica de soror Maria de Mesquita Pimentel, religiosa professa no Mosteiro de S. Bento de Cástris, em Évora, é possível identificar uma grande variedade de lágrimas, presentes nas manifestações emotivas tanto da autora quanto das suas personagens. Direcionando o nosso olhar sobre aquilo que aqui designamos como uma «linguagem das lágrimas»<sup>1</sup>, destaquemos nos seus três poemas, o *Memorial da Infância de Cristo* (1639), o *Memorial dos Milagres* e o *Memorial da Paixão*, a preponderância das lágrimas femininas, que se alarga a diversas personagens: a Virgem Maria, representada como a *Mater Dolorosa* ao ver o filho torturado e crucificado; Maria Madalena, a pecadora arrependida que banha os pés de Cristo com o seu pranto copioso; a viúva de Naim e a esposa de Jairo, que choram a morte dos filhos; a mulher cananeia, que implora pela cura da filha; e a própria poeta, que também

---

\* Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória (CITCEM-FLUP). Email: geisekelly21@hotmail.com.

<sup>1</sup> A linguagem das lágrimas é aqui entendida não apenas na sua vertente fisiológica, mas nas suas manifestações verbais (choro, gritos, lamentos e cantos de clamor) e não verbais, ou seja, através de gestos corporais (como prostração, elevação ou bater de mãos, etc.), usados para expressar sentimentos e emoções incomensuráveis.

chora ao narrar a paixão de Cristo, como se a expressão de suas lágrimas fosse uma forma de participar no sofrimento do Redentor.

O significado que as lágrimas destas mulheres assumem ao longo dos Memoriais são vários e diversos entre si. Algumas delas são lágrimas de contrição, compaixão, amor e desejo de Deus, sentimentos da alma cristã justificados e explicados pela exegese bíblica e pela imitação de Cristo<sup>2</sup>. Outras, são lágrimas vertidas pela morte do filho, retomando o *topos* do luto materno. Sobre este assunto, Anne E. Bailey refere que «in the medieval West, maternal grief retained its importance, and in early Christian writing it was symbolised by the Old Testament matriarch Rachel weeping for the sons of Israel»<sup>3</sup>.

No entanto, ainda segundo Bailey, com o florescimento da devoção mariana no século XII, «Rachel seems to have been equated with, and then supplanted by, the Virgin Mary. At the same time gestures of grief, suffering and emotion were beginning to creep into visual images of Mary at the Crucifixion»<sup>4</sup>.

Na obra *The ritual lament in Greek tradition*, Margaret Alexiou refere que, no período clássico, «the main responsibility for lamentation rested with the next of kin, particularly the women»<sup>5</sup>. Estas mulheres ou figuras femininas enlutadas foram largamente representadas na literatura grega. Nos poemas de Safo, vemos Afrodite e as ninfas a lamentarem-se por Adónis; e Aristófanes, na *Lisístrata*, informa-nos que as mulheres colocavam nos telhados imagens de madeira de Adónis para o lamentarem, chorando e batendo no peito; em *As mulheres troianas*, de Eurípides, Hécuba e outras mulheres lamentam, com grande pranto, a queda dos heróis troianos; na *Iliada*, quase se ouve ressoar o dolorido lamento de Andrómaca sobre o corpo de Heitor; e, na *Odisseia*, Penélope inconsolável chora pelo marido ausente, e Tétis e outras nereidas lamentam a morte de Aquiles.

Nos Memoriais de soror Mesquita Pimentel, o lamento colocado na boca de mulheres, sejam elas mães ou não, expressa geralmente sentimentos disfóricos (dor, desconsolo, tristeza, culpa, vergonha), provenientes da perda ou do arrependimento. No entanto, a emotividade feminina que atravessa essas epopeias significa muito mais do que expressões passivas de tristeza. As lágrimas e as lamentações das mães enlutadas e das pecadoras arrependidas mostram-se especialmente poderosas, pois chamam a atenção de Jesus e despertam a sua compaixão.

Considerando que não nos é possível evidenciar, nos limites deste texto, a pluralidade de contornos que as várias lágrimas femininas adquirem nos poemas da religiosa de Évora, limitamo-nos a sublinhar, desse modo, as lágrimas da narradora.

---

<sup>2</sup> CANDOLO, 2002: 75

<sup>3</sup> BAILEY, 2013: 531.

<sup>4</sup> BAILEY, 2013: 531

<sup>5</sup> ALEXIOU, 2002: 10.

É particularmente no *Memorial da Paixão* que mais se manifestam as expressões emotivas de soror Mesquita Pimentel, cujas lágrimas se misturam às lágrimas de suas personagens e amplificam o dramatismo das cenas narradas, contribuindo para a interiorização do sofrimento de Jesus como uma forma de meditar nos seus passos, nas suas chagas e no seu sofrimento.

Pedro Calvo, em *A defesa das lágrimas dos justos*, escreveu que «quando nos pomos a chorar diante daquele Senhor, que com seu poder nos criou, e depois com brandura nos remiu, as lágrimas que para nós é remédio, a ele servem de alívio e regalo»<sup>6</sup>. É, pois, Cristo o principal destinatário das lágrimas vertidas pela autora dos Memoriais. Na invocação de vários dos seus cantos, a poeta pede frequentemente que o seu choro seja «estendido» e «alargado», como se essa fosse a única forma de participar no sofrimento de Jesus com a dignidade e a compunção merecidas.

*Alarga, ó musa minha, o triste pranto  
Pera nele mostrar que vai sentindo  
Morte que este orador profeta santo  
Está com tanta dor pena referindo*<sup>7</sup>.

*Ó musa, solta a veia lagrimosa  
Porque em passo de dor tão delicado  
Não é justo que a voz queira ir cantando  
Se não que os olhos tristes vão chorando*<sup>8</sup>.

A frequência com que soror Mesquita Pimentel solicita as lágrimas parece transforma-se quase num exercício ou procedimento necessário para meditar na Paixão de Cristo<sup>9</sup> e, para isso, ela também exorta o leitor às lágrimas («Choremos estar presa nossa glória/E vamos perseguindo sua história»). Desse modo, a narradora aconselha-nos a recordar os momentos da Paixão com tristeza e contrição, pois, assim como Cristo chorou e sofreu, por amor a nós, pelos nossos pecados, devemos igualmente derramar por ele lágrimas de dor e de amor.

<sup>6</sup> CALVO, 1618: 106 (grafia atualizada).

<sup>7</sup> PIMENTEL, [s.d.]: Canto IV, est. 213, fl. 369v.

<sup>8</sup> PIMENTEL, [s.d.]: Canto IX, est. 14, fl. 475v.

<sup>9</sup> Mesquita Pimentel atende, nesse sentido, às recomendações de santo Inácio, que, nos *Exercícios Espirituais*, em vários preâmbulos da «Terceira Semana», dedicada à «contemplação da Paixão passo a passo», prescreve a dor e as lágrimas como disposição necessária para meditar na Paixão de Cristo: «*Terceiro* [preâmbulo]: pedir o que quero; será aqui dor, sentimento e confusão, porque por meus pecados vai o Senhor à Paixão»; «*Quarto* [ponto]: considerar o que Cristo nosso Senhor padece na humanidade ou quer padecer, segundo o passo que se contempla; e, aqui, começar com muita força e esforçar-me por me condoer, entristecer e chorar; e trabalhar assim nos outros pontos seguintes»; «*Terceiro* [preâmbulo] é pedir o que quero; o que é próprio pedir na Paixão: dor com Cristo doloroso, quebranto com Cristo quebrantado [48, 3], lágrimas, pena interna de tanta pena que Cristo passou por mim» (INÁCIO DE LOIOLA, 2012: 100-103).

Estas lágrimas, ardentemente desejadas pela narradora, são a expressão externa e sensível de uma alma que ama a Deus e que lamenta os pecados cometidos, causadores da dor e da morte de Cristo. Conforme refere Teresa Candolo, é a «consciência da condição miserável e pecadora do homem» que «constitui o primeiro passo na busca do *penthos*»<sup>10</sup>, isto é, da compunção<sup>11</sup>. É a compunção, cujo principal estímulo é justamente a lembrança dos pecados cometidos, que conduz «ao “bem supremo desejável”; ela é o caminho da união com Deus»<sup>12</sup>. Nesse sentido, as lágrimas estimuladas pelo *penthos* constituem um «caminho» através do qual o homem é capaz de estabelecer uma comunicação direta com Deus. É nesta perspectiva que se deve encarar as lágrimas da narradora, que busca, através delas, estabelecer uma comunicação direta com Deus — ou Cristo.

Se, por um lado, a evocação do sofrimento de Cristo confere ao pranto poético de soror Mesquita Pimentel um tom de lamento e tristeza, por outro, a contemplação destas cenas evidencia um afeto piedoso que se centra no sangue, nas chagas e no coração de Jesus como fonte inesgotável de amor. Com efeito, a perspectiva do amor divino e da sua infinita bondade é bastante enfatizada em todo o poema e recebe uma particular atenção, na medida em que sugere que a união com Deus só poderá ser alcançada através do amor<sup>13</sup>. Não raro, a poeta detém-se, em muitos versos, a caracterizar o amor divino e os seus efeitos («A bondade de Deus tem a brandura/Mansidão soberana e infinita/Paraíso de amor, mar de doçura/Que sempre salvar almas solicita») <sup>14</sup> como uma forma de realçar o infinito amor de Deus pelos homens. Diríamos que este ocupa o lugar central em todas as epopeias de soror Mesquita Pimentel — o próprio título *triunfo do divino amor* remete-nos para essa espiritualidade afetiva — e está estreitamente relacionado com a manifestação das lágrimas, que devem ser vertidas e estimuladas por todos os cristãos que almejam unir-se a Deus através da prática do amor e da caridade.

As lágrimas da religiosa de Évora são, pois, lágrimas doces e amáveis de quem muito ama a seu esposo. É neste tipo de amor que a narradora espera que o leitor se empenhe («De nossos olhos saia um largo rio/Que vá ao que é de amor, mar oceano») <sup>15</sup>. Na figura de Cristo martirizado, soror Mesquita Pimentel contempla o seu «corpo

<sup>10</sup> CANDOLO, 2002: 68.

<sup>11</sup> O *Penthos*, doutrina da compunção cultivada inicialmente pelos Padres do Deserto, pode ser definido, como assim entendiam os seus continuadores latinos e vernaculares, como o «dom de lágrimas». Este tema foi amplamente desenvolvido por vários tratadistas medievais que refundem as ideias elaboradas por João Cassiano e S.<sup>10</sup> Alberto Magno, o grande doutor da compunção. Vários autores se inspiraram nessa doutrina, como S. Bernardo, Ludolfo de Saxónia, Pedro Damiano, Ricardo de Saint-Victor, João de Fecamp. Guilherme de Saint-Thierry, santa Catarina de Sena, Raimundo Lúlio, Elredo de Rievaulx, etc.; cf. CANDOLO, 2002: 75.

<sup>12</sup> CANDOLO, 2002: 70.

<sup>13</sup> A união com Deus através do amor é uma ideia constantemente realçada nos textos de S. Bernardo e em vários autores cistercienses.

<sup>14</sup> PIMENTEL, [s.d.]: Canto V, est. 32.

<sup>15</sup> PIMENTEL, [s.d.]: Canto IV, est. 276.

de cristal» e de «púrpura de Tísia», o rosto «cândido e amável», os cabelos «de ouro belos», os olhos «da cor do céu lindos safiros», as mãos «de ouro e jacinto torneadas». Aí, é interessante observar o modo como a contemplação do corpo de Cristo a leva a representá-lo como ornamentado com «flores» e pedras preciosas que, além de sublinharem seu preço na economia da salvação, emprestam à narrativa uma certa doçura e delicadeza («As cristalinas mãos lhe estão atando/Cercados de jacintos e de estrelas/ Com as quais as do céu vai matizando/E criando do campo as flores belas»)<sup>16</sup>. Desse modo, em tom doce e afetuoso, soror Mesquita Pimentel parece querer realçar a doçura experimentada pela alma na união com Deus e exprimir os afetos do amor divino.

Essa contemplação «amorosa» dos sofrimentos de Cristo expressa uma sensibilidade intensamente afetiva em que nos é possível notar algumas orientações da devoção de soror Mesquita Pimentel à humanidade de Cristo e ao seu sofrimento redentor. A devoção à humanidade de Cristo, neste *Memorial da Paixão*, está visivelmente expressa na contemplação das suas chagas, do seu sofrimento e do derramamento de sangue. Também na passagem em que Cristo chora diante de Jerusalém (Canto I) e nas que expressam a sua angústia diante da proximidade da morte, se vê a focalização da narradora numa atitude tipicamente humana de Cristo que a narrativa realça em versos pungentes e sentidos.

É a partir do Canto IV, em que se narra a traição de Judas e a prisão de Jesus no horto, que se percebe uma progressão na intensidade do dramatismo e no fluxo do pranto da narradora. No verso «Em lágrimas a lira temperando», soror Mesquita Pimentel canta a prisão «violenta, cruel e rigorosa» de Cristo e as dores sofridas por ele antes de sua morte. A partir daí, enfatiza com grande derramamento de lágrimas a dor do filho de Deus humanado diante da crueldade e ingratidão dos Judeus.

*Estende, ó musa minha, o largo pranto  
Desfeito o coração em fonte de água  
Tornemos ao cordeiro sacrossanto  
Puro, inocente, cândido, sem mágoa;  
Vá em dor convertido nosso canto  
Pois metido naquela ardente frágua  
Está tão rodeado de inimigos  
Para de alheias culpas ter castigo*<sup>17</sup>.

Ao narrar a Paixão do Senhor, a religiosa de Évora permite aos seus leitores contemplar e acompanhar os diferentes passos de Cristo e sentir com ele as suas

<sup>16</sup> PIMENTEL, [s.d.]: Canto IV, est. 268, fl. 383.

<sup>17</sup> PIMENTEL, [s.d.]: Canto VI, est. 24, fl. 419.

dores. Os pormenores descritos com uma força plástica admirável — e que parecem configurar um certo tipo de retórica visual que remete para a «composição vendo o lugar» de santo Inácio<sup>18</sup> — ajudam o leitor a meditar nas cenas quase como se fosse capaz de enxergar nitidamente os cenários do sofrimento de Jesus, as suas quedas e as feridas deixadas em seu corpo ensanguentado, como se fixasse diante dos olhos do leitor a imagem do corpo de Cristo flagelado e coberto de sangue.

Com efeito, a narradora descreve com minúcia os vários momentos da paixão de Jesus, desde a sua prisão no Getsémani até à sua crucifixão. Após narrar a traição de Judas, soror Mesquita Pimentel retrata, de forma muito dramática, a detenção de Cristo. Os Cantos VIII e IX são talvez os mais comoventes entre todos os outros que constituem o poema. Em «doce» e «doloroso» verso (nisso se distinguindo das epopeias não religiosas), soror Mesquita Pimentel canta o momento em que Cristo é flagelado e coroado com espinhos, a sua via sacra a caminho do calvário, a sua crucifixão e morte.

*E logo com furor desatinado  
Audaz, ímpio, cruel e carniceiro  
Foi o divino corpo golpeado  
Do puro inocentíssimo cordeiro;  
Não só com fortes varas açoutado  
Mas por chegar ao ponto derradeiro  
Com largos cercados de rosetas  
Que a carne lhe feriam como setas.*

*Seu corpo de cristal e branco peito  
Já dos rubis do sangue se esmaltava  
E picando o vestido, que era estreito  
A tela do brocado se mostrava;  
Foi tão cruel estrago nele feito  
Que o corpo todo em sangue tinto [estava]  
E por ele choviam a milhares  
Mil caudelosos rios, raros mares<sup>19</sup>.*

Veja-se que a narradora descreve a flagelação de Jesus com violência e horror, com pormenores que já desde o século XIII se faziam realçar. Com efeito, Jesus não

<sup>18</sup> Nos seus *Exercícios Espirituais*, santo Inácio recomenda que «na contemplação ou meditação visível, assim como contemplar a Cristo nosso Senhor, o qual é visível, a composição será ver, com a vista da imaginação» (INÁCIO DE LOIOLA, 2012: 42).

<sup>19</sup> PIMENTEL, [s.d.]: Canto VII, est. 14-15, fl. 436v.

recebe apenas quarenta açoites, conforme mandava a lei, mas «cinco mil açoites lastimosos», tal como disseram S. Boaventura e santa Brígida, nas suas *Revelações*<sup>20</sup>. Os golpes por ele recebidos foram tão rigorosos, que «à vista os ossos ter é verdadeiro» e as suas chagas «Com o peso da cruz se abrem de novo». Tanto era o sangue por ele derramado, que «Já não podia andar e desmaiava». Jesus é levado pelos soldados com «couces e pontapés», caindo muitas vezes ajoelhado; e seus olhos estavam «cobertos de sangue» e «inchados» de tanto chorar as «cruéis dores» que sofria.

É através dessa retórica visual, agenciada pelo prolongamento da representação das chagas de Cristo, que se verifica a eficácia persuasória que soror Mesquita Pimentel almeja alcançar. Os movimentos afetivos e a acumulação de vocábulos e hipérbolos referentes ao sangue de Jesus («rios caudelosos», «sangue chovendo», corpo banhado de sangue) contribuem para avivar e intensificar a impressão de sua dor e levar o cristão a compadecer-se do seu sofrimento. A representação do derramamento de sangue a correr como rios afirma-se hiperbolicamente, não só no reforço da matriz dolorista barroca, mas sobretudo na intenção de presentificar um sangue derramado por toda a humanidade, com que Cristo banha o mundo. Poder-se-ia dizer que o sangue, assim como as lágrimas, são um *leitmotiv* dos poemas.

Segue-se o momento em que é narrada a crucifixão de Jesus. Também aí, na invocação, a poeta solicita a Deus um rio de lágrimas para cantar a sua morte: «Vós soberano Deus que por salvar-me/Verteis um mar de sangue precioso/Pera chorar tal morte querei dar-me/De lágrimas um rio caudeloso»<sup>21</sup>. Note-se que, neste ponto, as lágrimas surgem novamente como uma disposição necessária para falar do sofrimento de Cristo, constituindo quase uma fórmula que sugere aos leitores que somente através das lágrimas é possível estar totalmente presente nas cenas contempladas e meditar sobre elas.

Soror Mesquita Pimentel centra-se de seguida no Calvário. A poeta começa então a narrar o momento em que os soldados põem os cravos nas mãos de Jesus. Neste ponto, o verso «Ai que a dizer tal mágoa não me atrevo»<sup>22</sup> manifesta a incapacidade e a impossibilidade da poeta em expressar por escrito as mágoas e dores sofridas por Cristo e o quanto a evocação dessa lembrança lhe causa sofrimento n'alma. As estrofes seguintes narram o momento em que Jesus tem seu corpo desconjuntado devido à força que os soldados fizeram para que seus braços alcançassem o agulheiro já medido. Tais estrofes expressam talvez, e do meu ponto de vista, a imagem mais dolorosa e comovente deste canto IX — tamanha a vivacidade que essa imagem

<sup>20</sup> «Diz São Boaventura que foram dados ao redentor mais de cinco mil açoites: e santa Brígida nas suas Revelações que foram cinco mil e quatrocentos e setenta e cinco açoites» (SILVA, 1551: fl. 20).

<sup>21</sup> PIMENTEL, [s.d.]: Canto IX, est. 2, fl. 472v.

<sup>22</sup> PIMENTEL, [s.d.]: Canto IX, est. 22, fl. 477v.

imprime na alma do leitor — e, porque não assim dizer, de todo o *Memorial da Paixão*, de modo que vale a pena transcrever alguns versos:

*Para chegar à mão, que o fraco esforço  
Ao agulheiro, que era já medido  
Usaram de tão grande tirania  
Que fez pasmar o sol, chorar o dia.*

*Porque com violência tão ardente  
Por esta mão divina assim tiraram  
Que toda aquela máquina excelente  
Do corpo do Senhor desconjuntaram;  
Com este furor forte e veemente  
Todos os ossos seus desencarnaram  
Regando-se com seu corpo a ligadura  
Nativa da harmonia e compostura<sup>23</sup>.*

[...]  
*Mas inda de mais sangue sequiosos  
Alevantando a cruz com golpe irado  
A metem na abertura de arremesso  
Por que se rasgue assim com mais excesso.*

*Com este rijo abalo tão sensível  
Dos seus cravos o corpo já pendente  
Estremeceu com dor que era insofrível  
E se rasgou com força veemente<sup>24</sup>;*

As torturas sofridas por Cristo são imaginadas com grande emoção e compaixão, ocupando um lugar central em toda a obra. Para mais enfatizar as suas dores, soror Mesquita Pimentel lança mão de recursos expressivos, como a personificação, para demonstrar que até a natureza, que é insensível, foi capaz de sentir a profundidade da dor sentida por Cristo («todas as criaturas insensíveis/começam de sentir dor sem medida»). Dando cumprimento ao tópico do *sunt lacrimae rerum*, a narradora afirma que o planeta ficou ferido «de dor mui penetrante» e, no momento em que

<sup>23</sup> PIMENTEL, [s.d.]: Canto IX, est. 23-24, fls. 477v-478.

<sup>24</sup> PIMENTEL, [s.d.]: Canto IX, est. 29-30, fl. 479-479v.

Jesus expira na cruz, apresenta o dia a chorar («De lágrimas o dia está banhado») e o mar a gritar de dor («Bramando o mar com dor alto subia»).

As largas manifestações de dor a que se entrega a narradora sugerem que não é apenas a dor de Cristo que devemos lamentar, mas sobretudo o pecado do homem como a causa de todo o seu sofrimento. Ao mesmo tempo, ela também convida o cristão (alma) a contemplar o sofrimento de Jesus com contrição («Tome da Contrição a forte lança»), amor («Vá correndo de amor segunda lança»), compaixão («Atirai-lhe com lança [...] / seja a da compaixão enternecida») e admiração («Para de admiração tomar a lança»), conforme se pode observar no episódio em que Cristo está preso à coluna (Canto VII). É interessante observar o modo como, na narração desta cena, a narradora retoma elementos do imaginário da cavalaria na Idade Média. As lanças, armas utilizadas pelos cavaleiros, representam os sentimentos que o leitor devoto deve procurar sentir ao contemplar a paixão de Jesus. São «lanças» que devem ser impelidas na direção de Cristo, representado como um «estafermo firme e forte»<sup>25</sup>. Assim, do mesmo modo que o cavaleiro deveria treinar as suas habilidades de guerra tendo como alvo o estafermo, também o cristão deveria exercitar-se na oração e meditar nas dores de Cristo. Diríamos, assim, que soror Mesquita Pimentel constitui uma verdadeira mestra de oração, dando ensinamentos com instruções no imperativo («entre», «tome», «atire», «aponte», «vá-lhe dizendo», «vá», «correi», «atirai-lhe»), incitando o leitor a orar.

Nota-se que o poema é fortemente marcado por essa preocupação, que, aliás, não poderia ser diferente, tendo em conta a sua funcionalidade no âmbito da clausura feminina e o contexto histórico-ideológico em que foi produzido. À medida que conduz o leitor à contemplação e meditação nas cenas narradas, a narradora vai orando com ele, conforme se pode observar no discurso da Alma arrependida, a quem a narradora dá voz:

*Eu sou a que fiz tantas ofensas  
Contra bondade, que é tão infinita  
Eu ofendi a quem com tão imensas  
Obras de amor, a ter-lhe amor me incita  
Sejam pois minhas lágrimas extensas  
E Deus posto à coluna me permita  
Que sempre noite e dia abrindo o peito  
Com correntes de dor lave meu leito*<sup>26</sup>.

<sup>25</sup> O estafermo era geralmente um boneco de metal e madeira utilizado no treino dos cavaleiros. O boneco ficava preso sobre um eixo giratório e nas suas mãos eram colocadas armas como alabardas, clavas ou maças. Os cavaleiros, a galope, deveriam acertar no estafermo com a lança ou a espada, simulando um combate e, ao mesmo tempo, treinando a defesa.

<sup>26</sup> PIMENTEL, [s.d.]: Canto VII, est. 24, fl. 439.

[...]  
*Eu vos banhei de sangue, luz do dia,  
 Eu fiz a vossa neve ser escura  
 E o que mais minha alma sente e chora  
 É ver que noite fui de vossa aurora.*

*Chorem meus olhos sempre fontes vivas  
 Vendo ferida a luz, em tudo amável  
 Sinta vossas angústias excessivas  
 Com dor e sentimento penetrável  
 Com essas ligaduras tão esquivas  
 Que vos cercam de pena incomparável  
 Me veja, pois morte vos é dada  
 Convosco na coluna estar ligada<sup>27</sup>.*

Nestes versos, o eu poético expressa largamente sentimentos de tristeza e contrição, provocados pela evocação do sofrimento de Cristo. Nota-se, neste ponto, uma quebra na elocução épica do poema, para dar lugar a uma pungência que, por um instante, nos faz esquecer o herói e atentarmos no lamento de uma «alma» abrasada pelo amor e atormentada pela culpa. Ela verte lágrimas de dor, de compaixão e de contrição, e a sua voz confunde-se com a da poeta, na medida em que traduz um sentimento de culpa que a autora partilha. As lágrimas que aí abundam exteriorizam um arrependimento doloroso da mais profunda contrição. É o sofrimento de Cristo que desperta na alma a consciência dos seus próprios pecados e, por isso, deseja ardentemente sentir em seu íntimo as dores que ele sofreu na sua Paixão («Sinta vossas angústias excessivas/Com dor e sentimento penetrável») numa verdadeira atitude de compaixão («Me veja [...] /Convosco na coluna estar ligada»).

A presença desse monólogo não deixa de ser estrategicamente oportuna, uma vez que estimula no leitor as lágrimas e lhe prepara o ânimo para uma melhor eficácia na receção da mensagem pretendida, possibilitando a compaixão. Nesse sentido, a força retórica que as lágrimas da narradora adquirem é notória, na medida em que levam o leitor devoto a identificar-se com a «alma» aflita, tomando para si as suas culpas e censurando-se a si mesmo para partilhar da mesma dor que Cristo sofreu para remissão dos pecados do homem. A presença final desta Alma chorosa visa, portanto, atingir o destinatário, servindo para incentivar e orientar o cristão a meditar sobre os seus pecados e chorar por eles, porque «muito melhor sorte é a dos

<sup>27</sup> PIMENTEL, [s.d.]: Canto VII, est. 35-36, fl. 441v-442.

que pedem a Deus perdão chorando, que falando, porque nas palavras pode haver engano, nas lágrimas não cabe erro»<sup>28</sup>.

Na generalidade da literatura conventual feminina, os poemas à Paixão constituem, nas palavras de Isabel Morujão, «um diálogo da alma com Cristo»<sup>29</sup>. Tal diálogo, em muitos poemas, ocorre a partir de monólogos ou colóquios da religiosa com o seu divino Esposo, «significativo pela utilização de um “tu” que denuncia uma proximidade afetiva, espiritual ou simplesmente física»<sup>30</sup>. No *Memorial da Paixão*, conforme acabamos de ver, soror Mesquita Pimentel utiliza justamente estas formas discursivas como estratégias para meditar e contemplar os passos da Paixão, quer por meio da voz de uma alma arrependida, na qual se projeta a si mesma, quer por meio de apóstrofes que, frequentemente, interrompem o curso da narração para exprimir a dor experimentada pela narradora.

A própria *Regra de S. Bento* recomendava a oração com lágrimas: «Confessar todos os dias a Deus na oração, com lágrimas e gemidos, as faltas passadas e daí por diante emendar-se delas»<sup>31</sup>. Nesse sentido, a religiosa de Évora demonstra ter consciência do valor que as lágrimas emprestam à sua obra e, sobretudo, do valor que estas tinham junto de Deus, pois, conforme sublinha Pedro Calvo, «as lágrimas que nos nossos olhos arrebentam, nos de Jesus têm sua origem, e com elas recebem dele mil favores»<sup>32</sup>.

As lágrimas que a narradora solicita às musas e que são por ela vertidas ao longo da narrativa da *Paixão* servem para tornar mais eficazes e ágeis a contemplação e a meditação no sofrimento redentor de Cristo, para o leitor sentir e imitar os sentimentos de Cristo e incorporar as lágrimas de dor por ele derramadas. As lágrimas da narradora seriam também uma forma de falar e ser ouvida por Deus, ao mesmo tempo que constituem uma oferta da alma que busca perdão e consolo. Para além de uma expressão sensível de sua alma devota, as lágrimas de soror Mesquita Pimentel — que inundam todo o texto como se brotasse de um manancial incessante — adquirem um papel marcadamente retórico no sentido de comover o leitor e levá-lo à *compassio*. E, como se o seu canto épico não fosse suficiente para exprimir o que sente, a religiosa de Évora utiliza a primeira pessoa para dar voz às suas personagens e, assim, suprir a insuficiência expressiva das suas próprias palavras para que, neste mar de lágrimas, a sua «barquinha» alcance o coração de Deus e encontre porto noutros corações, como assim deixa expresso as últimas estrofes do *Memorial da Paixão*: «Dai-me, pois mereci descer tão digna/Devendo d'estar sempre temerosa/Favor com que ache porto esta barquinha/E não perca convosco por ser minha»<sup>33</sup>.

<sup>28</sup> CALVO, 1618: 105v (grafia atualizada).

<sup>29</sup> MORUJÃO, 2013: 575.

<sup>30</sup> MORUJÃO, 2013: 574.

<sup>31</sup> *Regra de S. Bento*, Capítulo IV.

<sup>32</sup> CALVO, 1618: 104v. (grafia atualizada)

<sup>33</sup> PIMENTEL, [s.d.]: Canto XI, est. 76, fl. 537.

## BIBLIOGRAFIA

- ALEXIOU, Margaret (2002). *The Ritual Lament in Greek Tradition*. Rev. Dimitriou Yatromanolakis and Panagiotis Roilos. 2.<sup>a</sup> ed. Nova Iorque: Rowman e Littlefield Publishers, Inc.
- BAILEY, Anne E. (2013). *Lamentation Motifs in Medieval Hagiography*. «Gender & History». 25:3 (Nov.) 529-544.
- CALVO, Pedro (1618). *Defensão das Lágrimas dos Justos e das Sagradas Religiões Fruto das Lágrimas de Cristo*. Lisboa: Pedro de Craesbeeck.
- CANDOLO, Teresa (2002). *Desejo de Deus: as lágrimas e a representação do ideal monástico primitivo em hagiografias medievais portuguesas*. São Paulo: Universidade Estadual de Campinas. Tese de doutoramento.
- INÁCIO DE LOIOLA, Santo (2012). *Exercícios espirituais*. 4.<sup>a</sup> ed. Braga: Livraria Apostolado da Imprensa.
- MORUJÃO, Isabel (2013). *Por trás da grade. Poesia conventual feminina em Portugal (séculos XVI-XVIII)*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- PIMENTEL, Maria de Mesquita [s.d.]. *Memorial da Paixão de Cristo*. Biblioteca Pública de Évora, Portugal. Fundo Manizola, cód. 406.
- SILVA, Jorge da (1551). *A Paixão de Jesus Cristo nosso Deus e Senhor assim como escrevem os quatro evangelistas*. Évora: André de Burgos.

# AS LÁGRIMAS DO SILÊNCIO E O SILÊNCIO DAS LÁGRIMAS

MARIA DE FÁTIMA MARINHO\*

**Resumo:** *O presente ensaio pretende demonstrar a passagem do uso estereotipado e convencional das lágrimas em Luís de Camões e nos textos românticos para o uso das lágrimas silenciosas em alguns romances da atualidade escritos por mulheres. Daremos um especial relevo a duas passagens de Os Lusíadas, a duas obras de Almeida Garrett (Frei Luís de Sousa e Viagens na Minha Terra), ao romance Lágrimas Abençoadas de Camilo Castelo Branco e a romances de Lídia Jorge (Notícia da Cidade Silvestre, O Jardim sem Limites e O Vento Assobiando nas Gruas), Maria Velho da Costa (Myra), Teolinda Gersão (A Árvore das Palavras) e Hélia Correia (Lillias Fraser e Um Bailarino na Batalha). Os exemplos poderiam ter sido outros, mas estes pareceram-me responder ao objetivo pretendido. Em todos eles, personagens femininas movimentam-se em ambientes hostis e sofrem reveses inultrapassáveis.*

**Palavras-chave:** *lágrimas; mulheres; silêncio; sofrimento.*

**Abstract:** *The present essay intends to demonstrate the difference of the stereotyped and conventional use of tears in Luís de Camões' poetry and in romantic works and the use of silent tears in some contemporary novels written by women. We will give special emphasis to two episodes of Os Lusíadas, two Almeida Garrett's works (Frei Luís de Sousa and Viagens na Minha Terra), Camilo Castelo Branco's novel Lágrimas Abençoadas and the following contemporary novels: Lídia Jorge (Notícia da Cidade Silvestre, O Jardim sem Limites and O Vento Assobiando nas Gruas), Maria Velho da Costa (Myra), Teolinda Gersão (A Árvore das Palavras) and Hélia Correia (Lillias Fraser and Um Bailarino na Batalha). The examples could have been others, but these are sufficient to our goal. In all of them, female characters move in hostile environments and suffer insurmountable setbacks.*

**Keywords:** *tears; women; silence; pain.*

Lágrimas e silêncio, lágrimas e sofrimento, práticas condicionadas por séculos de manifestações estereotipadas, mas reconhecidas como pertencendo a um paradigma pré-definido. O conservadorismo das manifestações do sentimento leva-nos a partilhar um código comum, a criar um esquema comportamental que facilita a compreensão e legitima a inclusão dos textos em géneros e classes, facilmente catalogáveis. Nem sempre é intuitiva a perceção da importância do código das lágrimas ou o que ele representa num universo de regras rígidas, mesmo se aparentemente desestruturadas e subversivas<sup>1</sup>.

---

\* Universidade do Porto. Email: fmarinho@letras.up.pt.

<sup>1</sup> MONIZ, 2000.

Luis Gonzalo Díez<sup>2</sup> fala-nos do convencionalismo do sentimento em *Os Maias* e defende que «la novela contemporánea aborda la experiencia límite de los afectos»<sup>3</sup>, traduzindo a eficácia de um processo que se vem autodestruindo desde o Romantismo.

Tradicionalmente, as lágrimas, e tudo o que a elas está associado, são consideradas atributos femininos, havendo até a convicção (não muito segura, convenhamos) de que seria indigno de um homem o uso dessa manifestação extrema, e exterior, de sofrimento. Não será, assim, estranho verificar que são homens os que se encarregam de atribuir às suas personagens femininas essas atitudes, frequentemente, passíveis de leituras subtis que completam as superficiais e diretas. Exemplos como os de Luís de Camões, Almeida Garrett ou Camilo Castelo Branco servirão para ilustrar este artifício que terá, com certeza, contornos muito distintos no romance contemporâneo e que teremos oportunidade de analisar, usando apenas, e propositadamente, exemplos de autoras, mulheres, cujas personagens choram, mas sem lágrimas.

Em *Os Lusíadas* (1572), há dois episódios que usam a estratégia das lágrimas e exploram o modo como estas podem ser aproveitadas dentro de um convencionalismo que nada traz de original. Ambos os episódios se situam no Canto III e são, por demais, conhecidos: a formosíssima Maria e Inês de Castro<sup>4</sup>.

A primeira usa as lágrimas como um meio para alcançar um fim específico:

*Entrava a fermosíssima Maria  
Polos paternais paços sublimados,  
Lindo o gesto, mas fora de alegria,  
E seus olhos em lágrimas banhados.  
Os cabelos angélicos trazia  
Pelos ebúrneos ombros espalhados.  
Diante do pai ledo, que a agasalha,  
Estas palavras tais, chorando, espalha*<sup>5</sup>.

A convenção é evidente, o sentimento quase excluído. A exterioridade da expressão é menos visível no discurso de Inês de Castro, apesar da hipérbole, indireta, presente nestes dois versos: «Nos saudosos campos do Mondego,/De teus *fermosos* olhos nunca *enxuito*»<sup>6</sup>. A alusão às lágrimas de Inês e ao rio, cujo caudal é delas devedor, prepara o desenlace de todos conhecido, antecipando um acontecimento que sabemos só ter existência na sua artificialidade literária:

<sup>2</sup> GONZALO DíEZ, 2009: 73-79.

<sup>3</sup> DíEZ, 2009: 135.

<sup>4</sup> MONIZ, 2000: 83-85.

<sup>5</sup> CAMÕES, *Os Lusíadas*: III, 103.

<sup>6</sup> CAMÕES, *Os Lusíadas*: III, 120.

*As filhas do Mondego a morte escura  
 Longo tempo chorando memoraram,  
 E, por memória eterna, em fonte pura  
 As lágrimas choradas transformaram.  
 O nome lhe puseram, que inda dura,  
 Dos amores de Inês, que ali passaram.  
 Vede que fresca fonte rega as flores,  
 Que lágrimas são a água e o nome Amores<sup>7</sup>.*

Inês, antes de começar o discurso dissuasório, embora falhado, dos desígnios cruéis de Afonso IV, tem «Com lágrimas, os olhos piedosos»<sup>8</sup>. Lágrimas diferentes das da «formosíssima Maria», mas ainda assim, lágrimas que correspondem a sentimentos pressentidos.

Na sua inegável beleza, estes dois episódios apelam a uma artificialidade convencional, funcionando as lágrimas como uma espécie de elemento obrigatório para significar a fragilidade feminina, mas também o seu poder subterrâneo, mesmo se nem sempre este funciona.

Não é muito diferente o cânone romântico. Mas as heroínas oitocentistas interiorizam com maior veemência o poder ou o significado das lágrimas, que definem magistralmente a precariedade de seres, vítimas da sociedade masculina e patriarcal. Serão ainda autores masculinos os escolhidos para exemplificar a retórica do discurso pretensamente feminino, que enfatiza essa exteriorização do sentimento e sua capacidade de significar as características sofredoras, que a convenção trata como tipicamente femininas. Quando Maria (em *Frei Luís de Sousa*, 1843) refere o «anjo terrível» que «me fazia chorar quando meu pai ia beijar-me no teu [da mãe] colo»<sup>9</sup>, e, depois, desesperada, morre «de vergonha»<sup>10</sup> não está mais do que a consolidar a estética romântica do sofrimento e da vitimização feminina.

Garrett chega ao ponto de, em *Viagens na Minha Terra* (1846), culpar as lágrimas da cegueira da avó de Joaninha: «Os três dias seguintes a velha levou fechada no quarto a chorar... no fim do terceiro dia estava cega»<sup>11</sup>. As outras cenas de choro mais não são do que atualizações da convenção do sentimento: «as últimas lágrimas da minha desgraçada filha»<sup>12</sup>; «A avó e a neta abraçaram-se e choraram»<sup>13</sup>.

A cegueira aparece como o expoente máximo da hiperbolização do sentimento de frustração e debilidade, a forma de exprimir o estereótipo conservador. A apropriação

<sup>7</sup> CAMÕES, *Os Lusíadas*: III, 135.

<sup>8</sup> CAMÕES, *Os Lusíadas*: III, 125.

<sup>9</sup> GARRETT, 2004 [1843]: 148.

<sup>10</sup> GARRETT, 2004 [1843]: 149.

<sup>11</sup> GARRETT, 2010 [1846]: 213.

<sup>12</sup> GARRETT, 2010 [1846]: 219.

<sup>13</sup> GARRETT, 2010 [1846]: 226.

das lágrimas e das suas potencialidades encontrará um ponto alto num romance de Camilo Castelo Branco, publicado em 1853, e justamente intitulado *Lágrimas Abençoadas*. Nesta obra, as lágrimas são o suporte discursivo da intriga e quase não há uma página em que elas não apareçam, assumindo diferentes significados:

1. Infelicidade: «1834!/Foi um ano de muitas lágrimas»<sup>14</sup>;
2. Resignação: «as lágrimas abençoadas da resignação»<sup>15</sup>;
3. Aflição: «Nunca a vossos pés caíram mais aflitas lágrimas»<sup>16</sup>;
4. Alegria: «Maria, organização melindrosa, que pressentia já os calafrios de um entusiasmo juvenil, estremecia daquele tremor nervoso em que as lágrimas de alegria denunciavam alma veemente»<sup>17</sup>; «E o mais é que as lágrimas vieram solenizar aqueles extremos de alegria»<sup>18</sup>;
5. Consolação: «as lágrimas serviam-nos de refrigério aos lábios queimados de febre»<sup>19</sup>;
6. Tristeza: «Esta sua queixa, justificada com profunda tristeza, e contínuas lágrimas»<sup>20</sup>;
7. Saudade: «o lenço ensopado em lágrimas de dorida saudade»<sup>21</sup>;
8. Pressentimentos: «E a mãe de Maria recordava-se da sua infância, e perguntava a seu marido se as lágrimas da filha seriam as precursoras de alguma paixão infeliz»<sup>22</sup>;
9. Purificação: «Os olhos que a contemplam devem ter sido manancial de lágrimas purificadoras das máculas hediondas do vício»<sup>23</sup>;
10. Arrependimento: «Que ele me mate, antes de fazer chorar Maria as primeiras lágrimas de arrependimento»<sup>24</sup>;
11. Lágrimas em silêncio: «A paciência de Maria azedava ainda mais o desgosto de Álvaro, porque as lágrimas em silêncio eram a mais pungente censura que ela podia fazer ao seu procedimento»<sup>25</sup>;
12. Doçura das lágrimas: «É quando sinto mais dentro do coração a doçura das lágrimas»<sup>26</sup>.

---

<sup>14</sup> CASTELO BRANCO, 1983 [1853]: 620.

<sup>15</sup> CASTELO BRANCO, 1983 [1853]: 613.

<sup>16</sup> CASTELO BRANCO, 1983 [1853]: 621.

<sup>17</sup> CASTELO BRANCO, 1983 [1853]: 630.

<sup>18</sup> CASTELO BRANCO, 1983 [1853]: 650.

<sup>19</sup> CASTELO BRANCO, 1983 [1853]: 640.

<sup>20</sup> CASTELO BRANCO, 1983 [1853]: 653.

<sup>21</sup> CASTELO BRANCO, 1983 [1853]: 657.

<sup>22</sup> CASTELO BRANCO, 1983 [1853]: 661.

<sup>23</sup> CASTELO BRANCO, 1983 [1853]: 671.

<sup>24</sup> CASTELO BRANCO, 1983 [1853]: 713.

<sup>25</sup> CASTELO BRANCO, 1983 [1853]: 721.

<sup>26</sup> CASTELO BRANCO, 1983 [1853]: 723.

Os exemplos falam por si. O romance, simples e sem grandes intrigas, tem poucas personagens, na sua maioria anjos, e um demónio, que fará perigar o equilíbrio inicial, de paz e abnegação. É este vilão, Álvaro da Silveira, por quem a heroína, Maria dos Prazeres, se apaixona que irá contribuir para a infelicidade (as lágrimas), acabando por se regenerar no final, graças à intervenção de autênticas personagens-anjo, de que são exemplo, Maria, um frade, um antigo criado e os familiares do casal. O ambiente, artificial, de tão perfeito, contribui para criar essa retórica tão ao gosto dos românticos e que o próprio Camilo Castelo Branco ridicularizará no prefácio à quinta edição de *Amor de Perdição*, datada de 1879 (o romance é de 1862): «O bom senso público relê isto, compara com aquilo, e vingá-se barrufando com frouxos de riso realista as páginas que há dez anos aljofarava com lágrimas românticas»<sup>27</sup>.

Mais do que expressão fidedigna de sentimentos, estas «lágrimas românticas» são a tradução de uma postura convencional, que obedece a um preconceito epocal de uma sociedade estratificada de regras rígidas e normativas.

Estabelecido o cânone sentimental (e lacrimoso) do Romantismo, permitam-nos agora dar um salto de mais de cem anos para estudarmos o romance contemporâneo e, nele, dar relevância especial àquele que é escrito por mulheres, as detentoras de um quase exclusivo império das lágrimas. Antes de passarmos à análise de obras de quatro romancistas, gostaria apenas de fazer referência a João de Melo, *Gente Feliz com Lágrimas* (1988). O título fala por si e uma frase do primeiro parágrafo do romance define o cenário, simultaneamente, feliz e desgraçado, que caracteriza o ambiente dos Açores de há sessenta anos: «E o pranto da gente que ali ficou a agitar lençinhos de adeus fora-se logo convertendo num uivo, o qual acabou por confundir-se com o rumor do vento a alto mar»<sup>28</sup>.

O objetivo deste estudo é, porém, o de demonstrar que, no romance contemporâneo, as lágrimas são, frequentemente, silenciosas, isto é, não se manifestam externamente, mas residem no interior das personagens femininas que as significam através de estratégias diversas. O sofrimento não é menor, mas não é tão explícito ou tão ostensiva e convencionalmente marcado.

As autoras escolhidas são: Lídia Jorge (*Notícia da Cidade Silvestre*, *O Jardim sem Limites* e *O Vento Assobiando nas Gruas*), Maria Velho da Costa (*Myra*), Teolinda Gersão (*A Árvore das Palavras*) e Hélia Correia (*Lillias Fraser* e *Um Bailarino na Batalha*). Os exemplos poderiam ter sido outros, mas estes pareceram-me responder ao objetivo pretendido. Em todos eles, personagens femininas movimentam-se em ambientes hostis e sofrem reveses inultrapassáveis.

<sup>27</sup> CASTELO BRANCO, [s.d.] [1862]: 14.

<sup>28</sup> MELO, 1989 [1988]: 9.

Em *Notícia da Cidade Silvestre* (1984), Júlia fala, em primeira pessoa, para um narratário que nunca intervém («Digo-lhe a verdade para que V. conheça»<sup>29</sup>), mas que funciona como o simulacro de um diário inexistente, mas imprescindível. A solidão de Júlia, o relacionamento com uma amiga, Anabela, dominadora e perversa, levam-na a escolher parceiros instáveis, a praticar um aborto e a enfrentar com dificuldade os problemas do filho, ainda criança. O sentimento angustiante de solidão, a inevitabilidade do aborto, plasmados nas citações seguintes, serão exemplos paradigmáticos das lágrimas silenciosas:

*Eu estava sentada na cama e senti uma vontade irreprimível de dizer em voz baixa, como se fosse para uma orelha que se me tivesse estendido até à boca. Ainda que não quisesse abandonar o corpo.*

«Sinto-me só»<sup>30</sup>;

*Cheia de peripécias a descida da outra encosta. Como V. sabe, manhosamente as estações do ano fazem curvas para ludibriarem a irreversibilidade, mas às vezes, a desmentir o curso em espiral, contínuo até ao estoiro de tudo, elementos pairam por um tempo para nos criarem a ilusão de equilíbrio. Já lhe disse que foi o que senti quando liguei para casa de Dona Jacinta [a mulher que faz abortos], e o que confirmei depois, quando não telefonei mas fui»<sup>31</sup>.*

O sofrimento é significado, exposto e dissimulado. Júlia tem várias frentes de combate. A escrita indecifrável do filho, Jóia, indício da sua incapacidade de lidar com frustrações várias que o levam à tentativa de suicídio, é um fator de perturbação e de angústia contida:

*Pergunta V. como se envenenou o Jóia — não sei explicar. Deve ter guardado um punhado de grãos debaixo da cama dele. Ninguém podia imaginar, porque sempre que via os grãos roxos, tremia desalmado como se visse dinossauro vivo. Afinal desejava-os. Ele é que me enganou. Acho agora que devia ter essa ideia há muito dentro da cabeça»<sup>32</sup>.*

O discurso, aparentemente neutro, encobre as lágrimas contidas e a complexidade de um sentimento que extravasa da convencionalidade para se alojar num domínio que oscila entre o inconfessável e o voluntariamente negado. É este o silêncio que

<sup>29</sup> JORGE, 1984: 34.

<sup>30</sup> JORGE, 1984: 152.

<sup>31</sup> JORGE, 1984: 231.

<sup>32</sup> JORGE, 1984: 291.

sente Susana Marina, a rapariga-cachalote (rapariga gorda), de *O Jardim sem Limites* (1995). A própria designação da personagem é de si significativa e indiciadora de traumas e de oblíquos desassossegos (a refeição da Diva, que Susana toma numa tentativa desesperada de emagrecer), que terminam com a morte solitária e indiferente:

*À medida que os ombros da mulher tremiam, ele [Leonardo] via Susana Maria cair pelas escadas e não se levantar mais. Imaginou-a no meio das escadas, a vizinhança a descobri-la só passada meia hora, uma ambulância a levá-la, e ela a morrer dentro do espaço branco da carroça hospitalar*<sup>33</sup>.

É o mesmo silêncio que sente Milene, de *O vento Assobiando nas Gruas* (2002), rapariga de espírito simples, marginalizada pela família de alta burguesia a que pertence, acolhida por uma família de imigrantes cabo-verdianos. Apaixonada por um dos cabo-verdianos, pretende casar, mas uma tia enfermeira esteriliza-a antes do casamento para impedir o nascimento de mulatos. Frequentemente incapaz de encontrar as palavras certas, Milene, única testemunha da morte da avó (única pessoa da família que, depois da morte dos pais num acidente de automóvel, não a marginaliza), sente grande dificuldade em comunicar com os tios e primos (um destes deixa-a durante meses a falar para um gravador de uma casa que já não habita), reprimindo os sentimentos e desesperos que só se libertarão na relação com a sua família de adoção:

*Mas logo em seguida, sem se levantar da cadeira, mantendo-se colada àquele tampo que a abraçava e a envolvia de plástico, Milene abriu o saco, mexeu lá dentro, procurou um lenço de papel que passou pela cara e pelo pescoço, e só depois começou a chorar. Havia tanto tempo que não chorava. Pensando bem, não chorava desde que o primo João Paulo fora embora. Havia tanto tempo. Porque não haveria de chorar agora, diante das pessoas da terceira leva, se tinha tanta vontade? Pois chorava. Chorava calada para dentro do lenço aberto, cobrindo com ele os olhos de têtora a têtora, e enxugando-se*<sup>34</sup>.

Desadaptada, Milene encara as lágrimas, silenciosas («chorava calada»), como uma libertação, como o pequeno indício de um mundo interior desajustado, comprimido, carente de expressão. É a expressão, o discurso que faltam a Milene quando ela quer narrar o que se passou, quando não consegue encontrar as palavras certas.

---

<sup>33</sup> JORGE, 1998 [1995]: 359.

<sup>34</sup> JORGE, 2002: 64.

Desajuste semelhante sente Gita, a protagonista de *A Árvore das Palavras* (1997), de Teolinda Gersão, embora a sua situação seja diferente. Em África, Moçambique, Gita, filha de pais brancos, sente-se africana por semelhanças e por opção:

*E logo ali a casa se dividia em duas, a Casa Branca e a Casa Preta. A casa Branca era a de Amélia [a mãe], a Casa Preta a de Lóia [a empregada, ama de Gita]. O quintal era em redor da Casa Preta. Eu pertença à Casa Preta e ao quintal<sup>35</sup>.*

O horror da protagonista a todas as atividades consideradas próprias dos brancos (como o *ballet*), a desilusão amorosa por o namorado rejeitar uma gravidez inexistente, mas que ela lhe anuncia, levam Gita a, tal como Milene, deixar correr as lágrimas silenciosas da sua insegura e desconcertante existência:

*Releio, no fim, mas tenho dificuldade em distinguir as palavras: muitas frases foram riscadas, substituídas por outras, e de novo escritas no meio das linhas, a letra é irregular, trémula às vezes, o papel está amarrotado e sujo de lágrimas<sup>36</sup>.*

A referência indireta às lágrimas (é o papel que está sujo) é importante se pensarmos na poética que lhe estará subjacente. A experiência limite dos afetos, de que fala Luis Gonzalo Díez, e a correspondente insegurança provocada pela ausência do convencionalismo dos sentimentos, deixa espaço para uma reinvenção da existência sem assumir nenhum vínculo com o passado<sup>37</sup>, aumentando a sensação de abandono e de desenraizamento. É o caso de Myra, personagem de um romance homónimo de Maria Velho da Costa (2008), imigrante russa, que termina suicidando-se. O imigrante, o estrangeiro, é olhado com desconfiança<sup>38</sup>, inquietação, demonstrando a incapacidade de o situar, catalogar, num espaço confortável e apaziguador.

Maria Velho da Costa cujas obras relatam, mesmo se sub-repticiamente, as lágrimas escondidas, de mulheres vilipendiadas, emudecidas (*Maina Mendes*, 1969), carentes de afirmação (*Novas Cartas Portuguesas*, 1972, com Maria Isabel Barreno e Maria Teresa Horta), cria em *Myra*, uma personagem que afirma «Fui proibida de existir. Fui roubada de poder ser»<sup>39</sup>, e que só encontra em Gabriel, mestiço e castrado, um companheiro possível. Ela é uma perdedora em todos os sentidos da palavra: estrangeira (russa em terras portuguesas), mulher, criança. Fragilizada, objeto

<sup>35</sup> GERSÃO, 1997 [1988]: 11.

<sup>36</sup> GERSÃO, 1997 [1988]: 234.

<sup>37</sup> DíEZ, 2009: 136.

<sup>38</sup> DíEZ, 2009: 141.

<sup>39</sup> COSTA, 2008: 55.

de violência gratuita, é aquando do aparecimento da primeira menstruação, num momento de crise, de solidão e de abandono, que ela irá encontrar o cão, Rambo, perdedor também ele, e que a acompanhará até à morte.

Em busca de um lugar, que constantemente lhe escapa, Myra joga com a língua e com a própria identidade, significada exteriormente pelo nome, criando um clima de desconfiança e de desconstrução de qualquer noção de pertença e de afinidade(s).

A focalização de Myra do corpo mutilado e esfacelado de Gabriel, aliada à chegada ao Porto e à entrada forçada num bordel, levam-na a encarar o suicídio como única saída possível para sua condição de perdedora essencial. Como comenta Ana Maria Amar Sánchez, numa obra de 2010, intitulada *Instrucciones para la Derrota – Narrativas épicas y políticas de perdedores*, a fidelidade a uma conduta ultrapassa as previsíveis consequências negativas e recusa a traição a si mesmo, transformando a morte num triunfo, decorrente de uma dignidade que enobrece<sup>40</sup>.

A inevitabilidade da morte, «Tem de ser»<sup>41</sup>, diz Myra, apresenta-se como um desfecho tranquilo e esperado; a comparação usada pela narradora desdramatiza qualquer pretensão de grandiosidade artificial:

*Myra tomou-o nos braços e atirou-se para trás, como um mergulhador equipado se atira de um barco de pesquisa submarina. Rambo ainda se debateu nos braços dela, na queda, mas eram já asas.*

*Foi o último pensamento vivo de Myra*<sup>42</sup>.

Myra expatriada, Lillias Fraser, do romance de Hélia Correia (2001), expatriada, muda à força, sabendo o perigo que reside na fala<sup>43</sup>. E o curioso é que Lillias vai construindo o seu percurso, sem palavras, condição que para ela é de sobrevivência em vários e diversos momentos. É porque não fala que a menina consegue ultrapassar uma série de obstáculos até atingir a maturidade com a esperança de um filho: «Anne achou Lillias a um canto, acorada, e nesse instante é que ela viu que uma criança lhe fora entregue e a não podia abandonar. “Fica calada, ouviste? Nunca fales. Não digas nada”»<sup>44</sup>.

Esta mudez imposta que rapidamente se transforma em voluntária, só em intervalos de grande confiança é quebrada, como, quando no convento das freiras inglesas, em Lisboa, conversa com soror Theresa, de quem se sente próxima. Há até

<sup>40</sup> AMAR SÁNCHEZ, 2010: 28.

<sup>41</sup> COSTA, 2008: 221.

<sup>42</sup> COSTA, 2008: 221.

<sup>43</sup> MARINHO, 2005: 237-248.

<sup>44</sup> CORREIA, 2001: 39.

uma passagem em que, mediante a resposta automática de Lillias, logo alguém se apressa em declará-la muda, para proteger a sua vida em perigo pela identidade:

*Fanny pegou em Lillias pela mão. «Como te chamas?»*

*— Lillias Fraser — respondeu.*

*Aileen virou-se atónita para o padre: — Tinha-me dito que ela não falava.*

*O reverendo Tulloch escondia o rosto para que Fanny não o conhecesse. Sob aquela surpresa, descobriu-se, mas não deixou de disfarçar a voz. «A rapariga chama-se MacLean. Lillian MacLean. É órfã e não fala»<sup>45</sup>.*

O silêncio de Lillias, a reserva sobre a sua identidade (tal como a de Myra), o recalçamento impeditivo de exteriorizar o sofrimento propicia o silêncio repleto de lágrimas, que as personagens do último romance de Hélia Correia, *Um Bailarino na Batalha* (2018), atualizam exemplarmente.

Estrangeiras, tais como Lillias e Myra, elas são as migrantes que percorrem o deserto africano à procura de uma Europa mítica, que as rejeita. Nesta obra, o papel das mulheres é fundamental e a ausência de lágrimas só comprova a sua subterrânea existência. Aceitando custosamente à palavra, que lhes foi negada durante séculos, arrancando o véu, símbolo de submissão, Awa, a protagonista, enfrenta os homens, come carne humana: «Comemos carne humana»./«Agora somos feras»<sup>46</sup>, fala e arranca o lenço. O jogo de forças entre as várias personagens, o sofrimento e morte que percorrem o livro, o desfazer de ilusões e esperanças, não se compadecem com lágrimas fáceis e inúteis:

*Aquilo que voa nem espessura tem para projetar sombra. Passa e apenas entristece um pouco a já cinzenta areia. É a memória. A lívida memória, descolada dos cérebros, tão fina, tão doente que não pode tocar-se, que, ao mínimo contacto, cairá, desfeita em pó. E o seu nome mudará para esquecimento. E o esquecimento tudo esquecerá<sup>47</sup>.*

As lágrimas do silêncio e o silêncio das lágrimas. De uma poética apostada em exteriorizar o sofrimento, convencional e estereotipado, através do recurso a técnicas expectáveis e facilmente datadas, se passou, no romance contemporâneo (e só nos dedicámos a autoras e a algumas das suas obras) a uma poética mais subtil, de uma maior sugestão, mas não menos convincente e incisiva. A ausência de referências concretas, a simples apresentação de um universo disfórico, disfuncional e angustiante criam um ambiente bem mais opressivo e claustrofóbico do que os típicos cenários românticos.

<sup>45</sup> CORREIA, 2001: 69.

<sup>46</sup> CORREIA, 2018: 34.

<sup>47</sup> CORREIA, 2018: 9.

**BIBLIOGRAFIA**

- AMAR SÁNCHEZ, Ana Maria (2010). *Instrucciones para la Derrota – Narrativas éticas y políticas de perdedores*. Barcelona: Anthropos Editorial.
- BARRENO, Maria Isabel; HORTA, Maria Teresa; COSTA, Maria Velho da (2010 [1972]). *Novas Cartas Portuguesas*. Org. Ana Luísa Amaral. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- CAMÕES, Luís de (1963 [1572]). *Os Lusíadas. Obra Completa*. Rio de Janeiro: Aguilar Editora, pp. 1-264.
- CASTELO BRANCO, Camilo (1983 [1853]). *Lágrimas Abençoadas. Obras Completas*. Porto: Lello & Irmãos Ed., pp. 611-754.
- CASTELO BRANCO, Camilo [s.d.] [1862]. *Amor de Perdição*. Porto: Porto Editora L.<sup>da</sup>.
- CORREIA, Hélia (2001). *Lillias Fraser*. Lisboa: Relógio d'Água.
- CORREIA, Hélia (2018). *Um Bailarino na Batalha*. Lisboa: Relógio d'Água.
- COSTA, Maria Velho da (1969). *Maina Mendes*. Lisboa: Moraes Editores.
- COSTA, Maria Velho da (2008). *Myra*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- DÍEZ, Luis Gonzalo (2009). *Los Convencionalismos del Sentimiento*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- GARRETT, Almeida (2004 [1843]). *Frei Luís de Sousa*. Pref. Annabela Rita. Porto: Caixotim Edições.
- GARRETT, Almeida (2010 [1846]). *Viagens na Minha Terra*. Edição de Ofélia Paiva Monteiro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- GERSÃO, Teolinda (1997 [1988]). *A Árvore das Palavras*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- JORGE, Lídia (1984). *Notícia da Cidade Silvestre*. Lisboa: Publicações Europa.
- JORGE, Lídia (1998 [1995]). *O Jardim sem Limites*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- JORGE, Lídia (2002). *O Vento Assobiando nas Gruas*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- MARINHO, Maria de Fátima (2005). *Um Poço sem Fundo – Novas Reflexões sobre Literatura e História*. Porto: Campo das Letras.
- MELO, João de (1989 [1988]). *Gente Feliz com Lágrimas*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- MONIZ, António Manuel de Andrade (2000). *A Linguagem das Lágrimas na Literatura Portuguesa do Século XVI*. «Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas». 13, 73-93.



# LACRIMOSA – «HE PRECIZO DIZER COM A VOZ»: O *REQUIEM* DE FREI FRANCISCO DE SÃO BOAVENTURA (1791)

MAGNA FERREIRA\*

**Resumo:** *O Requiem de frei Francisco de São Boaventura, carmelita calçado da península de Pernambuco, é uma obra única da música sacra portuguesa do século XVIII, composta para o Mosteiro de Santa Clara do Porto em 1791. A obra apresenta influências do compositor italiano Niccolò Jommelli e do contexto histórico e cultural. Destaca-se pela forma como o compositor expressa as suas intenções interpretativas, com especial atenção para o texto «Lacrimosa» (parte integrante da «Sequência»).*

**Palavras-chave:** *requiem; frei Francisco de São Boaventura; música sacra portuguesa; século XVIII; Mosteiro de Santa Clara.*

**Abstract:** *The Requiem by frei Francisco de São Boaventura, a Discalced Carmelite from Pernambuco, is a unique work of Portuguese sacred music from the 18<sup>th</sup> century, composed for the Santa Clara Monastery in Porto in 1791. The work shows influences from Italian composer Niccolò Jommelli and the historical and cultural context. It stands out for the way the composer expresses his interpretive intentions, with special attention to the text «Lacrimosa» (part of the «Sequence»).*

**Keywords:** *requiem; frei Francisco de São Boaventura; Portuguese sacred music; 18<sup>th</sup> century; Santa Clara Monastery.*

«A *Música* então não atua exatamente como *Música*, mas como sinal evocador»<sup>1</sup>.  
Rousseau

## 1. EVOCACÃO

Falar de «lágrimas» é falar, em tantos momentos, da partida, da ausência, do vazio deixado por alguém que — por mais eufemismos que possamos «dizer com a voz» — a iminente derrota nos atira para um «nunca mais...». Somos incapazes de conter esse pesado cutelo a que chamamos «morte», e que impiedosamente atinge os elos que entrelaçam os seres à vida. Um dos últimos textos que li da autoria do meu estimado colega João-Heitor Rigaud, foi o artigo *Medo, Morte e Música*<sup>2</sup>, publicado no ano de 2018 pela «Revista de Antropologia e Etnologia» da Faculdade de Letras

---

\* ESMAE/CITCEM. Email: maf@esmae.ipp.pt.

<sup>1</sup> *Apud* RIGAUD, 2018: 79.

<sup>2</sup> RIGAUD, 2018: 65-82.

da Universidade do Porto<sup>3</sup>. A sua definição de «música» é, sucintamente, uma evocação à existência do Homem:

*A música é uma elaboração humana resultante do encadeamento de acontecimentos acústicos musicais em meio organizado. Assim, a existência da música deve-se à existência do Homem, responsável único pela criação das condições propícias à sua génese<sup>4</sup>.*

E se a música se deve à existência do Homem, também o imortaliza numa pegada de sensações, emoções e memórias decalcadas por ingredientes criativos e estimuladores. E por vezes também a arte nos resgata da morte, ainda que metaforicamente, para nos fazer «sentir vivos».

Na história da música ocidental o Homem tem interpretado a morte nas suas diferentes etapas e de diversas maneiras. Se, na música sacra, ela atinge a sua maior expressividade na «Missa para os fiéis defuntos» — expressão da dor *post mortem* —, na Paixão de Jesus — recriação dos acontecimentos e sofrimento de Jesus que culminaram na sua execução — ou nos sofrimentos de Maria aos pés da cruz («Stabat Mater»), na música profana, e ainda no domínio da música erudita, também se encontram inúmeros testemunhos que evocam a morte. «Liebestod», de Richard Wagner (1864-1949), o lamento de Isolda junto ao corpo defunto do seu amado Tristão, ou *Lagrima d'amante al sepolcro dell'amata*, de Claudio Monteverdi (1567-1643), ciclo de madrigais em que Monteverdi lamentou a morte da cantora Caterina Martinelli, são alguns dos exemplos máximos em que a morte, a par do amor e da dor, é o fio condutor da tensão dramática.

Neste texto, tratarei da obra de outro ilustre compositor, portuense, a quem tenho dedicado parte da minha investigação: frei Francisco de São Boaventura (Porto, 1733? – Porto, 1802?)<sup>5</sup>. Pude, neste contexto, fazer a estreia moderna de algumas das suas obras, incluindo o seu *Requiem*, escrito em 1791 para o Convento feminino de Santa Clara, no Porto. Frei Francisco de São Boaventura passou por Recife (Pernambuco,

---

<sup>3</sup> Sem pretensão de aqui fazer uma resenha do artigo, saliento alguns aspetos que nele são tratados, nomeadamente a relação entre a música e a «morte», no enquadramento das obras de Nietzsche, Wagner, Berlioz e Richard Strauss. Importa, também, destacar o entendimento da dimensão e do lugar que a prática musical popular tem na construção do universo da música erudita, quer seja pela participação de músicos profissionais na criação de património folclórico, quer seja pela construção de códigos e de técnicas eruditas que espelham as vivências e emoções inerentes à existência do Homem.

<sup>4</sup> RIGAUD, 2018: 66.

<sup>5</sup> Em 1900, o musicólogo Ernesto Vieira apresenta, no seu *Dicionário dos Músicos Portugueses*, a primeira referência ao compositor frei Francisco de São Boaventura feita por um musicólogo. Esta breve entrada informa que frei Francisco de São Boaventura era Carmelita Calçado e compositor de diversas obras para os Mosteiros de Santa Clara e de S. Bento de Avé-Maria do Porto. In VIEIRA, 1900.

Brasil)<sup>6</sup>, tendo pertencido aos Carmelitas Calçados da Reforma de Turon<sup>7</sup>. «Natural do Porto», como sugerem as inscrições em alguns dos seus manuscritos musicais e terá nascido por volta do ano de 1733. Esta informação surge numa ata escrita em 1759 pelos carmelitas calçados de Recife, relativa a um processo ocorrido ali, decorria o mês de dezembro de 1758. Frei Francisco de São Boaventura, enquanto testemunha no dito processo, declarou então «ser de vinte e sinco anos»<sup>8</sup>. Terá emigrado para o Brasil em tenra idade, à semelhança do que sabemos sobre o seu irmão Joaquim Carneiro da Silva, que para ali foi com 12 anos de idade<sup>9</sup>. O regresso ao Porto terá ocorrido no final da década de sessenta onde, a partir de 1770, começou a colaborar com os mosteiros femininos de São Bento de Avé-Maria e de Santa Clara. A sua notoriedade como compositor e professor de música na cidade do Porto verifica-se, também, pelo facto de ser um dos fundadores da Irmandade de Santa Cecília no Porto<sup>10</sup>, em 1784. Grande parte da música que hoje conhecemos do compositor, maioritariamente de estilo «galante», foi composta para as festividades mais importantes naquela época, nomeadamente o Natal e a Semana Santa. Destaca-se na sua obra a sua habilidade pedagógica e pragmatismo, características verificadas em várias obras compostas para diferentes contextos ou, ainda, para diferentes cantoras e «tangedoras». O seu trabalho revela-se como uma composição hábil, ajustável e preocupada com os atributos técnicos de cada religiosa e com a versatilidade de utilizar os instrumentos possíveis em cada momento, com predominância para o(s) órgão(s) e voz(es) e, em segundo plano, os violinos e violoncelos<sup>11</sup>. Existem, ainda, algumas obras didáticas e com carácter lúdico dirigidas à prática instrumental, nomeadamente escritas para violinos e guitarras.

<sup>6</sup> Segundo o registo do testamento de Joaquim Carneiro da Silva (1727-1812), ilustre desenhador e gravador, mestre e fundador da Aula de Gravura da Imprensa Régia, frei Francisco de São Boaventura seria seu irmão: «Eu Joaquim Carneiro da Silva filho legitimo de Manoel Carneiro da Silva, e de Anna Marques das Neves natural da Cidade do Porto sem Ascendentes, nem Descendentes disponho de meus Bens p.<sup>r</sup> este q. quero valha como Testamento [...] Ordeno que se dem a meu irmãõ Fr. Fran.co de São Boaventura Religioso Carmelita da Reforma de Pernambuco assistente na Cidade do Porto outocentos mil rei para huma Despozição de segredo. e não será obrigado a jurar q. cumpriu por que sei muito bem a sua boa-fé».

<sup>7</sup> A Reforma Turonense surgiu na Província carmelita francesa de Turene, cerca de 1600. Um conjunto de Carmelitas, entre os quais Filipe Thibault (1572-1638) e João de Saint Sansom (1571-1636), preocupou-se com a libertinagem e falhas de conduta de alguns dos seus irmãos carmelitas seus contemporâneos, e intervieram na expectativa de encontrar um «ideal contemplativo da ordem e do espírito carmelitano da vida em comum». O movimento alastrou-se por algum território europeu, nomeadamente em Portugal (de que é exemplo o Convento de Santa Ana de Colares), até chegar ao Brasil, por volta de 1677. Cerca de 1699, os Conventos de Recife, Goiana e Paraíba ficaram como pertencentes à reforma turónica, o que, posteriormente, originou a província carmelitana de Pernambuco. O papa Bento XIII autorizou, assim, a constituição de nova vigararia a 12 de janeiro de 1725. Pouco tempo depois, a reforma criaria um hospício em Lisboa, para residência do Procurador-Geral junto da Corte, como também junto da Nunciatura apostólica. In VELASCO BAYÓN, 2001: 195.

<sup>8</sup> Manuscrito do Arquivum Generale Ord. Carmelitarum (Roma) *Acta Capitulorum Provincialium 1759-1760 – Documenta sine loco et data*.

<sup>9</sup> FÁRIA, 2008:165.

<sup>10</sup> *Estatutos da Irmandade ou Confraria de Nossa Senhora da Apresentação e Santa Cecília cita na Igreja do Real Recolhimento da Rainha Santa Isabel na cidade do Porto* [s.d.].

<sup>11</sup> FERREIRA, 2020: 207-216.

## 2. O REQUIEM, GÊNERO RARO E DE EXCELÊNCIA

Em Portugal, a época mais frutífera na composição das «Missas dos defuntos» situa-se nos séculos XVI e XVII, de que é exemplo o notável *Officium defunctorum*, composto em 1603 por Duarte Lobo (c. 1565-1646). No século XVIII, encontramos no *Requiem* de frei Francisco de São Boaventura, composto para o Mosteiro de Santa Clara do Porto no ano de 1791 — curiosamente o ano da composição do *Requiem* de Mozart — a única obra daquela natureza da autoria de um compositor português. As razões desta encomenda do Mosteiro de Santa Clara, através da sua mestre capella, D. Maria Manuel do Coração de Jesus, não são, todavia, conhecidas. Sabemos que, durante os vinte anos que antecedem a composição do *Requiem*, frei Francisco de São Boaventura mantinha estreita colaboração com o Mosteiro de Santa Clara como compositor e que, em várias das suas obras, terá colaborado com a mestre cappella das clarissas.

Estaria Portugal desprovido de uma «missa dos defuntos» que pudesse homenagear os falecidos? Na carreira de um compositor, escrever um *Requiem* representou, desde sempre, um privilégio destinado aos compositores de maior prestígio e reconhecimento público, a mando de poderosos mecenas. Podemos encontrar, assim, uma obra marcante no domínio da música fúnebre na vida religiosa do reino. Trata-se da *Missa de Requiem a 4 vozes*<sup>12</sup> de David Perez (1711-1778), estreada a 2 de novembro de 1763, a partir de uma encomenda do rei D. José I, depois da morte do infante João Francisco, seu segundo filho<sup>13</sup>. A encomenda deste *Requiem* surge, também, da necessidade de se celebrar o dia dos defuntos, na sequência do terramoto de Lisboa, ocorrido a 1 de novembro de 1755. David Perez era um compositor napolitano com várias das suas obras em destaque no repertório da Sé Patriarcal de Lisboa e Capelas Reais, e cuja interpretação se perpetuou ao longo do século XIX<sup>14</sup>.

Só voltariamos a ter um *Requiem* escrito por um compositor português no ano de 1816. A tarefa coube ao conceituado Marcos Portugal (1762-1830), que, a pedido da corte, levou a cabo a encomenda, tendo a obra sido tocada nas exéquias da rainha D. Maria I. Pouco tempo depois, com estreia em Londres no ano de 1819<sup>15</sup>, seria apresentado o *Requiem* de João Domingos Bomtempo (1775-1842), dedicado «à memória de Camões». Após este período, Portugal volta a ter um vazio na composição de «Missa dos defuntos», ressurgindo um novo *Requiem*, em 1964, da autoria do compositor Joly Braga Santos (1924-1988), a partir da encomenda da Fundação Calouste Gulbenkian. Posteriormente, e já decorria o ano de 1979, a Secretaria de

<sup>12</sup> *Missa de Requiem a 4 Vozes: Com Acompanhament.º d'Orgão, e Fagotto/Do Snr. David Perez.* BNP – MM 204.

<sup>13</sup> DOTTORI, 2008: 85.

<sup>14</sup> FERNANDES, 2010: 49.

<sup>15</sup> A obra teve estreia em Portugal no ano de 1821.

Estado da Cultura encomenda a Fernando Lopes-Graça (1904-1994) o seu *Requiem* que o compositor intitulou de *Requiem pelas vítimas do fascismo em Portugal*<sup>16</sup>.

Outro importante compositor napolitano, habitualmente observado na prática musical do reino durante o século XVIII, foi Niccolò Jommelli (1714-1774). Para além da presença de várias obras de música sacra, na segunda metade do século XVIII e primeira metade do século XIX, as suas óperas eram, também, regularmente apresentadas nos teatros de ópera do reino. Testemunho disso são os manuscritos musicais de 29 óperas da sua autoria, preservadas na Biblioteca da Ajuda<sup>17</sup>. Esta representatividade existia tanto em Portugal como no Brasil, algo comum na época, pois a circulação de música e de músicos acontecia com regularidade<sup>18</sup>. A fama e o apreço pela música de Jommelli iam mais além, e o seu *Requiem* era uma das suas obras mais populares por toda a Europa. Segundo Dottori, conhecem-se, na atualidade, cerca de oitenta manuscritos desta obra em arquivos europeus. A sua fama sofreria um decréscimo, já no século XIX, consequência da notoriedade e popularidade do *Requiem* de Mozart<sup>19</sup>. Não obstante este facto, a obra de Jommelli continua a ser publicada no século XIX, como se comprova pela edição de Alexandre Choron<sup>20</sup> (1771-1834), do início do século e publicada em Paris<sup>21</sup>, dedicada a Leblanc de Beaulieu (1753-1825), Bispo de Soissons. Em Portugal, também se encontram algumas cópias e, inclusive, adaptações do *Requiem* de Jommelli, na Biblioteca Nacional de Portugal<sup>22</sup>. Um desses exemplares, ainda que sendo um manuscrito incompleto, pertencia ao Real Seminário da Patriarcal<sup>23</sup>, escola de muitos dos músicos do Reino daquela época. Outra curiosidade é a adaptação musical deste *Requiem* por Pedro José Brum (fl. 1870-1915), já na segunda metade do século XIX, que confirma a popularidade da obra por mais de um século<sup>24</sup>.

Jommelli escreveu o seu *Requiem*, ou «Missa pro defunctis», no ano de 1756, para o funeral de Maria Augusta, mãe de Karl Eugen (duque de Württemberg e mecenas do compositor àquela data). A sua estreia aconteceu oito dias após o falecimento

<sup>16</sup> COSTA, 2019.

<sup>17</sup> D'ALVARENGA, [s.d].

<sup>18</sup> OLIVEIRA, RÓNAI, 2011: 152.

<sup>19</sup> DOTTORI, 2008: 85.

<sup>20</sup> Alexandre Choron foi um importante musicólogo francês do início do século XIX. A ele se deve um conjunto de dinâmicas que impulsionaram a preservação da Música Antiga, nomeadamente enquanto investigador, pedagogo, fundador da École Primaire de Chant (1817), para a qual criaria um currículo, em 1818, com o intuito de preservar as obras-primas da Música Antiga. Esta escola viria a dar origem a Institution royale de musique religieuse para depois chamar-se Institution royale de musique classique. In ELLIS, 2005: 5. Choron é, assim, responsável pela recuperação e publicação de obras corais de Palestrina, Bach, Haendel, entre outros.

<sup>21</sup> Apesar de o registo da catalogação da BNP sugerir uma data do final do século XVIII, ao lermos o prefácio da edição, constatamos que o autor se refere a Jommelli como um compositor do século passado: «Nicolas Jomelli, l'un des plus grands compositeurs du siècle dernier».

<sup>22</sup> *Missa pro defunctis: à quatre voix concertata a due violini, viola, basso ed organo/di N. Jomelli, Scuola Napoletana, 1760.*

<sup>23</sup> *Messa da morti: a 4 concert /Del Sign.r Nicolò Jommelli.*

<sup>24</sup> *Missa de Requiem e Libera me: a 4 voses/Nicolau Jomelli; Orchestrada por Pedro José Brum.*

de Maria Augusta, ocorrido a 1 de fevereiro<sup>25</sup>. Esta encomenda do duque de Württemberg ocorre quando Jommelli trabalhava em Estugarda como mestre capella da Corte. O seu contrato data de 1 de janeiro de 1754, mas, na verdade, já ali trabalhava desde o verão de 1753. Jommelli era um compositor apreciado e cobinado por alguns monarcas mais atentos e apreciadores da ópera italiana e do seu trabalho, inclusive pelo rei D. José I (1714-1777) de Portugal. Igualmente apreciador de ópera, tanto da italiana como da francesa, o duque de Württemberg conseguiu captar a atenção do compositor e criar as condições de trabalho que, possivelmente, este ambicionava. O compositor assinou em 1769, e depois de alguma insistência, um contrato com a corte de D. José I, que se prolongou até à sua morte e que, financeiramente, lhe foi bastante favorável. Ter-lhe-á permitido desvincular-se do contrato com o duque de Württemberg e regressar a Aversa, na expectativa de que o clima mediterrânico permitisse a melhoria da saúde de sua esposa. Nunca esteve, porém, presente em Lisboa, mas teve como emissário o seu amigo Martinelli, com quem manteve estreito contacto. Para Portugal enviou, periodicamente, manuscritos musicais de ópera séria, ópera *buffa* e obras religiosas que foram tocadas, por exemplo, na Capela Real<sup>26</sup>.

Dottori faz uma interessante comparação do *Requiem* de Jommelli com o de Perez, onde releva diferenças bem distintas quanto à forma e estilo. Em termos de dimensão, a primeira obra é mais curta do que a segunda. Jommelli omite alguns momentos, nomeadamente o verso «Te decet hymnus» (que poderia ser cantado em cantochão), assim como o *Gradual* e o *Tracto*. A omissão destes dois últimos surge na sequência da decisão tomada pelo Concílio de Trento (1545-1563), por existirem, à época, um conjunto de textos que variavam consoante as regiões. A grande diferença entre as duas obras reside na *Sequentia*. Enquanto Perez, ao estilo do que ia acontecendo com outros compositores europeus, trata, musicalmente, cada verso de forma separada, repetindo o texto e criando uma estrutura mais alargada — como se cada verso fosse um andamento distinto dos restantes — Jommelli escreve a *Sequentia* de forma contínua, com alternância entre vozes, em estilo florido e dramático, imbuído do espírito operático da época.

### 3. O *REQUIEM* DE FREI FRANCISCO DE SÃO BOAVENTURA

O *Requiem* de frei Francisco de São Boaventura espelha, em muitos aspetos — estrutural, formal e estilístico — a estética musical de Jommelli. Esta observação não é um exemplo incomum. Por exemplo, o *Requiem* de Mozart tem semelhanças com o de Michael Haydn (1737-1806), escrito vinte anos antes. O mesmo terá acontecido com

<sup>25</sup> DOTTORI, 2008: 85.

<sup>26</sup> McClymonds *et al.*, 2021.

Bomtempo, que encontrou no *Requiem* de Cherubini (1760-1842) algumas referências para a sua obra. A grande probabilidade de o *Requiem* de Jommelli ter conhecido igual fama no Brasil, consequência da circulação das obras entre a Europa e o Novo Mundo, faz com que seja igualmente provável que frei Francisco de São Boaventura, enquanto estudante de música e religioso em Recife, tenha contactado com a obra do napolitano<sup>27</sup>. Neste contexto, será interessante observar, primeiramente, a cronologia das «Missas dos defuntos» dos compositores aqui referidos (Tabela 1).

**Tabela 1.** «Missas dos defuntos»

Ano	Compositor	Tonalidade
1756	Jommelli	Mi bemol Maior
1763	Perez	Fá menor
1771	Haydn	Dó menor
1791	Boaventura	Si Bemol Maior <sup>28</sup>
1791	Mozart	Ré menor
1816	Marcos Portugal	Mi bemol Maior
1817	Cherubini	Dó menor
1819	Bomtempo	Dó menor

Fonte: Elaboração própria

Nesta breve lista, constatamos a predominância das tonalidades menores. Mas tanto a obra de Jommelli como a de frei Francisco de São Boaventura estão escritas em modo maior, tal como mais tarde estará a de Marcos Portugal. Este pode ser o primeiro dado que aproxima as duas obras. A circulação das obras era comum, e o meio musical no Brasil tinha contacto com o que se fazia na Europa. Segundo Dottori, os arquivos musicais brasileiros contêm várias referências, por exemplo, à música de David Perez e Niccolò Jommelli<sup>29</sup>.

#### 4. JOMMELLI E BOAVENTURA: PROXIMIDADES

A instrumentação das duas obras homónimas não é idêntica, mas tem uma razão de ser: o contexto em que foram compostas. O *Requiem* de Jommelli está escrito para Coro misto (soprano, alto, tenor e baixo), violino 1, violino 2, viola e baixo

<sup>27</sup> Segundo Gilson Oliveira, a formação musical na primeira metade do século XVIII assentava na relação «Mestre-aprendiz». Existiam, também, cinco importantes instituições de ensino na vila do Recife: Convento de São Francisco, Colégio dos Jesuítas, Convento de Nossa Senhora da Penha, Convento dos Oratorianos e Convento do Carmo. In Oliveira, 2018: 67.

<sup>28</sup> Apesar de os dois primeiros andamentos estarem escritos em Sib Maior, os restantes andamentos estão, maioritariamente, na tonalidade de Mib Maior e tons próximos correspondentes.

<sup>29</sup> DOTTORI, 2008: 1.

contínuo (órgão)<sup>30</sup>. A obra de frei Francisco, escrita para o contexto do Mosteiro de Santa Clara, onde as intérpretes seriam mulheres, tem uma orquestração algo diferente, portanto. O efetivo vocal é constituído por: soprano 1, soprano 2, alto e baixo<sup>31</sup>. O efetivo instrumental é idêntico ao *Requiem* de Jommelli, excetuando o facto de não ter Viola (não era um instrumento usado naquele mosteiro, à semelhança do que acontecia em vários mosteiros femininos de clausura, no mundo ibérico). O órgão assume, como noutras obras compostas por frei Francisco de São Boaventura, um papel duplo, mediante as possibilidades instrumentais no momento da interpretação da obra. Havendo a possibilidade de integrar violinos e violoncelo na interpretação, o órgão faria o Baixo Contínuo com a exceção de algumas partes de órgão «obligato» ou «obrigado». Este «obrigado» acontece de forma mais expressiva nos andamentos «Sequentia»<sup>32</sup>, onde, esporadicamente, o órgão, já com a indicação do registo «cheio», intervém em momentos de silêncio nas restantes partes, com o papel que habitualmente seria atribuído às trompas. Exemplo disso é a indicação que FFSB dá na «Sequentia» ao indicar a intervenção de todos os registos — para tal o compositor refere «cheio» — e, quando o órgão está sozinho, e por isso «obligato», refere «per corni», o que significa «para trompas». No andamento «Benedictus», a parte de órgão «obligato» vai mais longe, pois no seu início o compositor indica «sempre obrigado».

A estrutura deste *Requiem* de frei Francisco de São Boaventura está dividida em sete andamentos, como se descreve abaixo:

### 1. *Introitus*

i. *Requiem Aeternam (Moderato un poco, Sib Maior)*

ii. *Te decet hymnus (Andante con moto)*<sup>33</sup>

iii. *Requiem Aeternam*

2. *Kyrie eleison (Moto assai, Sib Maior)*<sup>34</sup>

3. *Sequentia*<sup>35</sup>

<sup>30</sup> Nesta prática está implícito o uso de um ou mais instrumentos de corda de registo grave, como é o caso do violoncelo.

<sup>31</sup> As obras corais destinadas a este mosteiro apresentam sempre uma formação constituída por sopranos (raras vezes denominados como *tiple*, existem um, dois ou três sopranos, sendo que o 3.º soprano surge, na maioria das vezes, em substituição do *alto*), contralto (dito *alto*) e baixo (dito *basso*). Em alguns casos uma mulher, por razões de saúde e morfologia vocal, pode cantar num registo semelhante ao tenor ou ao barítono, à semelhança do que se conhece da prática musical em outros mosteiros femininos, nomeadamente em Itália. No caso das obras compostas neste período para o Mosteiro de Santa Clara do Porto, podemos situar a voz de «basso» dentro da tessitura de um barítono. Poderíamos pensar que o compositor ou outro clérigo capacitado para o fazer cantaria a voz do «basso» com o restante coro.

<sup>32</sup> «Sequentia», ou «Sequência», é um texto atribuído a santo Tomás Celano, e que faz parte do *próprio* da missa dos defuntos.

<sup>33</sup> A secção começa na tonalidade de Mib Maior, mas rapidamente retorna a Sib Maior.

<sup>34</sup> O texto «*Christe eleison*» modula para Sol menor e com harmonias mais contrastantes e dissonantes.

<sup>35</sup> A secção tem uma estrutura harmónica variada, que passa pela modulação a tonalidades, como, por exemplo, Sol menor, Sib Maior, Dó menor e Mib menor.

- i. *Dies iræ* (*Andante com moto*, Mib Maior)
- ii. *Tuba mirum* (Mib Maior)
- iii. *Rex Tremendæ* (Mib Maior)
- iv. *Recordare* (Mib Maior)
- v. *Confutatis* (Sol Menor)<sup>36</sup>
- vi. *Lacrimosa* (Mib Menor)

#### 4. *Offertorium*

- i. *Domine Jesu* (*Poco andante*, Dó Menor)
- ii. *Quam molim Abrahamæ* (*Moto assai*, Mib Maior)
- iii. [Hostias preces tibi]<sup>37</sup>

#### 5. *Sanctus*

- i. *Sanctus* (*Poco moto*, Sib Maior)
- ii. *Pleni sunt celi* (*Con moto*, Mib Maior)
- iii. *Hosana* (*Moto assai*, Sib Maior)
- iv. *Benedictus* (*Larghetto*, Mib Maior)
- v. *Hosana* (*Moto assai*, Sib Maior)

#### 6. *Agnus Dei* (*Andante con moto*, Sol Menor)

#### 7. *Post-Comunio*

- i. *Lux Aeterna* (*Con moto assai*, Mib Maior)
- ii. *Cum Sanctis tuis* (*Allegro*, Mib Maior)
- iii. *Requiem eternam* (*Listesso motto*, Mib Maior)
- iv. *Cum Sanctis tuis* (*Allegro*, Mib Maior)

O tratamento do texto adotado por frei Francisco é, quanto à sua distribuição em andamentos musicais, idêntico à estrutura do *Requiem* de Jommelli. De forma semelhante, e como exemplo, a «Sequentia» é feita num só andamento, ainda que com carácter distinto entre as secções do texto. A opção estrutural dos dois compositores difere do *Requiem* de David Perez que, à semelhança da prática cada vez mais crescente ao longo do século XVIII, trata as secções do texto de forma distinta, tornando cada uma delas num andamento independente das restantes<sup>38</sup>. Por outro lado, enquanto Jommelli quase sempre opta por fazer anáforas nos inícios ou finais de cada verso, frei Francisco não faz qualquer repetição de palavras ou orações naquele andamento.

<sup>36</sup> A secção desenvolve-se na região da tonalidade de Sol menor e sua relativa maior.

<sup>37</sup> Esta secção não está incluída no manuscrito. Depreende-se que o texto seria entoado em forma de cantochão. Jommelli, por sua vez, não compôs música para o texto «Te decet hymnus» do «Introitus». Seria, também, para ser entoado em cantochão.

<sup>38</sup> DOTTORI, 2008: 85.

## 5. LACRIMOSA – «HE PRECISO DIZER COM A VOZ»

É na «Sequentia» que frei Francisco revela maior audácia e curiosos detalhes estilísticos. O texto é tratado com dramatismo e vive de constantes diálogos ora entre solistas cantores, ora entre cantores e dispositivo instrumental. Evoca, em diversos momentos, cenas de ópera e um evidente conhecimento do que era feito àquela época. As harmonias vão mais além do que Jommelli fez no seu *Requiem* e frei Francisco impressiona com algumas progressões harmônicas, cromatismos e acordes dissonantes, como se pode verificar no texto: «Confutatis maledictis flammis acribus addictis voca me cum benedictus»<sup>39</sup>. Logo após este verso, o compositor recolhe a textura orquestral, a agógica e a dinâmica das diferentes partes reduzem de intensidade, como se todo o grupo, ao atuar como um uno, fosse o ator daquele momento e se prostrasse no chão suplicando pela sua salvação, com voz frágil e gradualmente desvanecida, a terminar numa cadência suspensiva, enquanto diz: «Oro supplex et acclinis, cor contritum quasi cinis, gere curam mei finis»<sup>40</sup>. O alto (solista) não canta naquela secção, como se estivesse a preparar a sua entrada para o momento seguinte. Na verdade, desagregou-se do coro porque entra «em cena», transformada numa nova personagem. É a personagem que nos diz: «Lacrimosa dies illa, qua resurget ex favilla»<sup>41</sup>. Frei Francisco utiliza recursos essenciais para este câmbio no afeto musical:

1. Passa de Mib Maior (que terminara com uma cadência suspensiva), tonalidade associada à comunicação com Deus, à profundidade, para Mib Menor, tonalidade associada ao temor, à melancolia;
2. Utiliza pausas entre notas de curta duração, ritmos que sugerem o choro, o soluço;
3. Estabelece um diálogo entre o Violino 1 e a cantora, algo raro nesta obra. O Violino 2 assume um papel de preenchimento harmônico e de textura;
4. A cantora (alto), canta num registo grave, no entanto tem a opção de cantar na oitava superior<sup>42</sup>. O uso do registo grave evoca mais o choro lamentoso através da ressonância do peito;
5. A palavra «Lachrymosa» é o melisma mais longo deste solo (Fig. 1);
6. A expressão «he preciso dizer com a voz» (Fig. 1) significa, a par de outros exemplos do compositor, que os instrumentistas têm de assumir o tempo e a articulação da cantora;

<sup>39</sup> Livra-me da agitação dos malditos, e dos condenados às chamas, chama-me para junto dos bem-aventurados.

<sup>40</sup> Prostrado e suplicante, rogo-Te, com o coração quase em cinzas, que tenhas piedade na hora da morte.

<sup>41</sup> Dia de lágrimas aquele, em que o homem pecador renascer.

<sup>42</sup> Esta prática é comum nas obras escritas por frei Francisco de São Boaventura. Desta forma, assegura a possibilidade de a obra ser interpretada por outras pessoas e em conformidade com as possibilidades vocais das intérpretes.



**Fig. 1**  
Excerto do *Requiem* de frei Francisco de São Boaventura (1791), onde se registam as expressões «he precizo dizer com a voz» e «sentido» aquando da entoação da palavra «Lachrymosa»  
Fonte: *Missa de Requiem Composta por el Rñdo Snr.e Fr. Francisco de São Boaventura*. Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa, Portugal. MM 254//1

7. A expressão «sentido» (Fig. 1) significa, tal como noutras obras do compositor, que o final da frase é mais lento e que os músicos devem respirar bem para a frase seguinte.

Esta secção da «Sequentia» sempre suscitou a minha curiosidade, porque, a par das influências de que frei Francisco de São Boaventura foi objeto, com especial ênfase para a música italiana, o «Lacrimosa» parece estar envolto de uma certa «mestiçagem» sonora, que apela às sonoridades por vezes encontradas nas modinhas que se faziam no reino. Figuras rítmicas e motivos melódicos constituídos por graus conjuntos, muitas vezes cromáticos, são algumas das características que servem as expressões de *lamento*, *choro*, *suspiro*. É algo recorrente desde o nascimento da monodia italiana e da «seconda pratica», mas, neste caso, vai mais além. Praticava-se então em Portugal uma cultura de serões musicais, e, pelas casas portuguesas, passavam pessoas de várias origens. Aí não só se tocava e cantava música italiana, como também se escutava a música proveniente das culturas com que os portugueses lidavam, nomeadamente a brasileira e, conseqüentemente, a africana.

Por outro lado, na música popular, na música que se pratica(va) nos trabalhos de exterior e nas folias, o esforço físico e o uso do corpo, no labor como nas danças, fizeram com que a forma de cantar (estilo) se tenha desenvolvido, tecnicamente e ao longo dos séculos, em algo que assenta numa emissão vocal com maior quantidade de ressonâncias de peito, em detrimento da chamada «voz de cabeça». Penso que o contacto do compositor com essa paisagem sonora, fruto da sua vivência dividida entre os dois continentes, com a subjacente diversidade cultural e suas inerentes sonoridades, possam tê-lo influenciado, de alguma forma, na estética expressa em

«Lacrimosa». Curiosamente, se analisarmos alguns dos papéis femininos da ópera italiana nas décadas posteriores, as personagens que são de origem portuguesa, indígena ou cigana são, na generalidade, interpretadas por contraltos, mezzo-sopranos ou sopranos dramáticos. Tratam personalidades vincadas, mas sofridas, com vidas intensas, muitas vezes oprimidas pela sociedade. É o caso de Azucena (cigana), de *Il Trovatore*, de Giuseppe Verdi (1813-1901), ou de Leonora (portuguesa), de *Don Sebastiano*, de Gaetano Donizetti (1797-1848).

A sonoridade grave e o uso dos «sospiri» como figura retórica musical surgem igualmente na obra de outro compositor português que, certamente, terá contactado de perto com frei Francisco de S. Boaventura. Trata-se de António da Silva Leite (1759-1833), também ele ao serviço dos Mosteiros de São Bento de Avé-Maria e de Santa Clara<sup>43</sup>. A sua modinha «Tempo que breve passaste», constituída por duas secções, é, do meu ponto de vista, um confronto músico-cultural<sup>44</sup>. Centremo-nos na segunda parte da modinha de António da Silva Leite. É uma pequena *cabaletta*<sup>45</sup>, ao estilo das árias de ópera italianas, em compasso binário e andamento «Allegro», em que a preparação vocal da cantora exige domínio técnico para realizar alguns dos motivos virtuosísticos, nomeadamente aqueles que são mais arpejados e em *staccato*<sup>46</sup>. Acompanhada à guitarra, instrumento comumente tocado pelas mulheres, a primeira parte, um «Adagio com expressão», está escrita em compasso ternário, repleta de pausas, suspensões e ornamentações vocais melismáticas compostas por graus conjuntos (e com recorrentes cromatismos). A linha vocal está em contínuo diálogo com a guitarra. E não é o caso de a guitarra estar a tocar qualquer linha melódica, a sua função é estritamente harmónica. Mas a guitarra está, também, a calar-se para servir o lamento da voz. O silêncio valoriza o som que o prossegue, deixa o ouvinte expectante, aumenta a ansiedade e amplifica a intenção do lamento. A guitarra está, assim, a «dizer com a voz» as lágrimas, quer nos momentos em que é dedilhada, como, também, nos momentos em que fica muda. E fá-lo de forma expressiva e com «sentido». É o sentido do lamento, da expressão da dor. Como escreveu Camões e Amália Rodrigues cantou: «Com que voz chorarei meu triste fado?». Estar-se-á então a falar da génese do fado.

<sup>43</sup> FERREIRA, 2015: 10.

<sup>44</sup> *Moda a solo/Del S. R. Ant.o da Silva Leite, 1794.*

<sup>45</sup> A *cabaleta* é uma ária de tempo rápido e virtuosa, e que surge na sequência de uma primeira ária que é, geralmente, de tempo lento e de carácter mais lírico (*cavatina*).

<sup>46</sup> O *staccato* é uma das possíveis articulações das notas musicais. Pretende-se que a duração da nota seja inferior ao valor da figura rítmica em que está escrita.

## FONTES MANUSCRITAS

- ACTA *Capitulorum Provincialium 1759-1760 – Documenta sine loco et data*. Manuscrito do Arquivo Generale Ord. Carmelitarum (Roma).
- ESTATUTOS *da Irmandade ou Confraria de Nossa Senhora da Apresentação e Santa Cecília cita na Igreja do Real Recolhimento da Rainha Santa Isabel na cidade do Porto*. Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Lisboa, Portugal. ANTT. Secretaria de Estado dos Negócios do Reino, Negócios eclesiásticos 1627-1866, Estatutos e compromissos de irmandades e confrarias – Liv. 496.
- MESSA *da morti: a 4 concert /Del Sign.r Nicolo Jommelli*. Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa, Portugal. C.N. 89//3 (soprano).
- MESSA *da morti: a 4 concert./Del Sign.r Nicolo Jommelli*. Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa, Portugal. C.N. 64//2 (partes de soprano, contralto tenor, baixo e órgão).
- MISSA *de defuntos de Capella del Sigr.e Niccolò Jommelli*. Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa, Portugal. F.C.R 100//2.
- MISSA *de Requiem a 4 Vozes: Com Acompanhament.º d’Orgão, e Fagotto/Do Snr. David Perez*. Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa, Portugal. MM 204.
- MISSA *de Requiem Composta por el Rñdo Snr.e Fr. Francisco de São Boaventura*. Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa, Portugal. MM 254//1.
- MISSA *de Requiem e Libera me: a 4 voses/Nicolau Jomelli; Orchestrada por Pedro José Brum*. Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa, Portugal. F.C.R. 419.
- [Requiem aeternam]/Jommelli. Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa, Portugal. C.N. 275.

## FONTES IMPRESSAS

- MISSA *pro defunctis: à quattro voce concertata a due violini, viola, basso ed organo/di N. Jomelli, Scuola Napoletana, 1760*. Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa, Portugal. MP-1039-A.
- MODA *a solo/Del S. R. Ant.o da Silva Leite, 1794*. Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa, Portugal. M.P.P. 46//42.

## BIBLIOGRAFIA

- COSTA, Manuel Fernando (2019). *O Requiem de Joly Braga Santos*. Lisboa: Instituto Politécnico de Lisboa.
- D’ALVARENGA, João Pedro [s.d]. *O património histórico-musical português de finais do Antigo Regime: principais fundos e problemas relevantes de preservação, descrição e estudo*. [Consult. ago. 2022]. Disponível em <[https://www.academia.edu/1397577/O\\_patrim%C3%B3nio\\_hist%C3%B3rico\\_musical\\_portugu%C3%AAs\\_de\\_finais\\_do\\_Antigo\\_Regime\\_principais\\_fundos\\_e\\_problemas\\_relevantes\\_de\\_preserva%C3%A7%C3%A3o\\_descri%C3%A7%C3%A3o\\_e\\_estudo](https://www.academia.edu/1397577/O_patrim%C3%B3nio_hist%C3%B3rico_musical_portugu%C3%AAs_de_finais_do_Antigo_Regime_principais_fundos_e_problemas_relevantes_de_preserva%C3%A7%C3%A3o_descri%C3%A7%C3%A3o_e_estudo)>.
- DOTTORI, Mauricio (2008). *The Church Music of Davide Perez and Niccolò Jommelli*. Curitiba: DeArtes – UFPR.
- ELLIS, Katharine (2005). *Interpreting the Musical Past: Early Music in Nineteenth-Century France*. Nova Iorque: Oxford University Press.
- FARIA, Miguel Figueira de (2008). *Joaquim Carneiro da Silva e o Plano da Aula Pública de Desenho de Lisboa: contributo para a história do ensino das Belas Artes em Portugal*. «Anais: Série História». 11-12, 165-184.
- FERNANDES, Cristina (2010). *O sistema produtivo da Música Sacra em Portugal no Final do Antigo Regime: a Capela Real e a Sé Patriacal entre 1750 e 1807*. Évora: Universidade de Évora.
- FERREIRA, Magna (2015). «*Vota mea Domino reddam*» de António da Silva Leite (1759-1833): um testemunho. Porto: Instituto Politécnico do Porto, p. 10.

- FERREIRA, Magna (2020). *Compor para Maria Peregrina: obras de Frei Francisco de São Boaventura*. «Via Spiritus: Revista de História da Espiritualidade e do Sentimento Religioso». 26, 207-216.
- KARP, Theodore; FITCH, Fabrice; SMALLMAN, Basil (2022). *Requiem Mass*. (6 ago. 2022). Disponível em <<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000043221>>.
- MCCLYMONDS, Marita *et al.* (2021). *Jommelli [Jomelli], Niccolò [Nicolò]*. (29 dez. 2021). DOI: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.14437>.
- OLIVEIRA, Gilson Rodrigues (2018). *Doutos Mestres de Summa Graça e Destreza: um estudo etnomusicológico do Ofício da Música nas Vilas do Recife e de Olinda ao longo do século XVIII*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- OLIVEIRA, Katya Beatriz de; RÔNAL, Laura (2011). *A prática musical religiosa no Brasil e em Portugal na segunda metade do século XVIII: paralelo e fundamentação para a interpretação vocal da música de José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita*. «Per Musi». 24, 151-166.
- ORTA, Teresa Margarida da Silva e (2022). *Aventuras de Diófanos*. [Consult. 30 set. 2022]. Disponível em <[http://objdigital.bn.br/Acervo\\_Digital/Livros\\_eletronicos/aventuras\\_de\\_diofanos.pdf](http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/Livros_eletronicos/aventuras_de_diofanos.pdf)>.
- RIGAUD, João-Heitor (2018). *Medo, Morte e Música*. «Trabalhos de Antropologia e Etnologia». 58, 65-82.
- VELASCO BAYÓN, Balbino (2001). *História da Ordem do Carmo em Portugal*. Lisboa: Paulinas.
- VIEIRA, Ernesto (1900). *Diccionario biographico de musicos portugueses: historia e bibliographia da musica em Portugal*. Lisboa: Lambertini, Typographia Mattos Moreira & Pinheiro, vol. 2.

# ÁGUA DE RISO E DOR: A REPRESENTAÇÃO DAS LÁGRIMAS EM PINTURA (SÉCULOS XIV-XXI)\*

SANDRA LEANDRO\*\*

**Resumo:** *Ao longo de séculos as lágrimas têm sido representadas em pintura como gotas de emoção. Manifestando alegria, mas muito mais frequentemente tristeza, a água que nasce nos olhos não é enxuta pela arte que a fixa e nos pretende comover. Neste artigo selecionou-se um panorama da representação das lágrimas em pintura ao longo do tempo, como se recolhesse sensações num lacrimário. Desde os frescos de Giotto na Capella degli Scrovegni, em Pádua, passando por Rogier van der Weyden, Rembrandt, Frederick Sandys, Picasso, até ao recente trabalho de Mari Vuolanto, tentaremos ver o que as imagens nos transmitem pintando algumas lhoronas.*

**Palavras-chave:** *pintura; representação emocional; lágrimas.*

**Abstract:** *For centuries tears have been depicted in painting as drops of emotion. Expressing joy, but much more often sadness, the water that rises in the eyes is not dried up by the art that fixes it and intends to move us. This article gathers an overview of tears representation in painting, as if collecting sensations in a teardrop over time. From Giotto's frescoes at Capella degli Scrovegni, in Padua, to Rogier van der Weyden, Rembrandt, Frederick Sandys, Picasso, and Mari Vuolanto's recent work, we will try to see what the images convey to us by painting some lhoronas.*

**Keywords:** *painting; emotional representation; tears.*

## 1. DOS OLHOS ÀS LÁGRIMAS

Uma das lendas iniciais na história da Pintura narrada por Plínio, o Velho, relata uma disputa entre dois grandes pintores da antiguidade grega no século V a. C.: Zêuxis e Parrásio. Zêuxis pintou um cacho de uvas tão perfeito que os pássaros vinham pousar nele, enquanto Parrásio representou uma cortina transparente que Zêuxis quis afastar. Quando se apercebeu, atribuiu imediatamente a vitória a Parrásio, porque ele tinha conseguido enganar os pássaros, mas o seu contendor tinha conseguido enganar os olhos de um homem, os olhos de um pintor. Recordando esta lenda, quero sobretudo dar relevo à capacidade técnica que é necessária para a representação de algo que é transparente. Tecnicamente as lágrimas são de difícil execução pela clareza aquática

---

\* Agradeço à Comissão Organizadora, em particular à Professora Isabel Morujão, não só o gentilíssimo convite, mas também a seleção de um tema tão apaixonante. Dois esclarecimentos formais: neste artigo só se reproduzem obras caídas em domínio público, ou autorizadas pelo(a) artista, daí remeter as restantes para visionamento em URL; traduziram-se os títulos das obras para português, pois nas obras que consultámos vários não são referidos nos idiomas de origem.

\*\* Universidade de Évora. Instituto de História da Arte da Universidade NOVA de Lisboa. Email: sandraleandro7@gmail.com.

e pequena escala, todavia, esta abordagem mais próxima ao real pode ser alterada, ao fazer-nos refletir se rolam acompanhadas por transparência ou opacidade emocional.

Gostaria ainda de referir mais um dado sobre Zêuxis. A tradição refere que morreu a rir quando uma matrona de bastante idade lhe encomendou uma pintura de Afrodite e exigiu posar para ela. Exímio na captação das *nuances* da condição humana e revendo-se na história, Rembrandt (1606-1669) retratou-se muitos séculos depois nesse momento no *Autorretrato como Zêuxis rindo*, 1662<sup>1</sup>, apresentando um olho marejado com uma lágrima, com o brilho que só ele sabia conferir.

Este estudo que agora se apresenta é uma seleção de um levantamento mais amplo da representação de lágrimas em pintura, centrada principalmente no feminino como o Congresso propôs. Muitas imagens de pintura portuguesa tiveram, lamentavelmente, de ficar de fora. Não abordo aqui um outro ponto de vista: o pranto que algumas pinturas têm gerado ao longo do tempo, assunto estudado por James Elkins no excelente livro *Pictures and tears*. Esse fenômeno algumas vezes ligado ao Síndrome de Stendhal, também conhecido como Síndrome de Florença, ou hiperculturemia é considerado por alguns como um quadro psicossomático transitório com manifestações clínicas variadas, mas por outros apenas um fenômeno passageiro<sup>2</sup>. Seja como for, quem dele padece pode sofrer de taquicardia, ansiedade, desmaio, vertigens, alucinações quando se encontra perante obras de arte habitualmente muito conhecidas.

Enquanto procedia ao inventário de imagens sobre este tema, observei, sem surpresa, que são raras as representações de lágrimas de riso e que são mais frequentes as pinturas que apresentam mulheres a chorar do que homens, aos quais se impôs longamente, uma maior contenção emocional, como registra a História Cultural e das Mentalidades. Notei também que o par expectável lágrima-lenço ocorre na versão dramática, não surgindo na versão que transmite algum tipo de alegria. Não causa espanto maior que a representação das lágrimas de riso tenha sido, durante séculos, atribuída a quem, de uma forma ou de outra, é marginal. Tal é o caso da obra *Néscio rindo*, c. 1500 de Jacob Cornelisz van Oostanen (1470-1533)<sup>3</sup>, onde surgem como um esguicho, água sem calma para rolar pela face.

<sup>1</sup> Veja-se Rembrandt – *Autorretrato como Zêuxis rindo*, 1662. Óleo s/tela, 82,5 cm × 65 cm. Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud. Disponível em <<https://www.wallraf.museum/en/collections/baroque/masterpieces/rembrandt-harmenz-van-rijn-self-portrait-c-1668/the-highlight/>>.

<sup>2</sup> ELKINS, 2004: 45.

<sup>3</sup> Veja-se Jacob Cornelisz van Oostanen – *Néscio rindo*, c. 1500. Óleo s/ madeira, 16 x 9 in. Davis Museum, Wellesley College. Disponível em <[https://www.wikiwand.com/en/Jacob\\_Cornelisz\\_van\\_Oostanen](https://www.wikiwand.com/en/Jacob_Cornelisz_van_Oostanen)>.

## 2. AS LÁGRIMAS NA HISTÓRIA BÍBLICA: REPRESENTAÇÕES PICTÓRICAS

O primeiro grupo de imagens que se mostraram na comunicação pertencem à categoria de Arte Sacra, resultando de encomendas aos artistas<sup>4</sup>. Conforme observou António Manuel Alves Martins, a Arte Sacra, imbuída da sua função didática, apresenta-se com uma função moralizadora da vida dos crentes, as imagens são sinais pedagógicos que apelam a um comportamento cristão conforme ao modelo nelas representado. Através da contemplação das imagens dos santos, os fiéis são chamados a uma experiência de fé mais autêntica e a traduzi-la na sua vida. Consequentemente, pretende-se eliminar todos os abusos artísticos e determina-se um controle eclesiástico na aprovação das imagens destinadas ao culto. A arte torna-se, desse modo, pedagógica e apologética da fé. Deus deixa-se ver no humano e as formas da matéria, trabalhadas pelas mãos e pela inspiração do artista, são pressentimento e vislumbre da própria beleza de Deus<sup>5</sup>.

Presume-se que transportem grande eficácia devocional, pretendo comover e mover à piedade. Foram imagens criadas para estarem ao culto público ou privado, no entanto, muitas estão agora descontextualizadas, dando-se ao nosso olhar primordialmente para contemplação estética.

O primeiro artista desta seleção do saco lacrimal é Giotto di Bondone (c. 1267, Colle di Vespignano – 1337, Florença). De acordo com a lenda, o seu pai era dono de uma pequena propriedade rural e deu ao filho a tarefa de pastorear um rebanho de ovelhas. A descoberta do pequeno Giotto como artista foi registada pelo escultor Lorenzo Ghiberti (1381-1455) nos seus *I Commentarii* [Comentários], c. 1447, sendo replicada desde então. Ghiberti contou que Giotto foi surpreendido pelo pintor florentino Cimabue (1240-1302) a desenhar uma ovelha a carvão numa rocha. Admirado com a sua aptidão natural, pediu autorização ao pai para levá-lo como aprendiz e Giotto tornou-se seu discípulo até cerca de 1280<sup>6</sup>.

Bem mais tarde, por volta de 1303, já com a sua trajetória firmada, Giotto recebeu uma encomenda para decorar a capela particular de Enrico degli Scrovegni, ficando conhecida como Capela Scrovegni e também como Capela Arena, por ter sido erguida onde existiu um antigo anfiteatro romano. Scrovegni queria um programa decorativo com cenas da Vida de Cristo e da Virgem. A intensidade dramática e o vigor das cores que Giotto criou para aquele espaço não tinham precedentes e maravilharam. O papa Benedito XI concedeu, em 1304, indulgência a quem peregrinasse à Capela Scrovegni e os frescos de Giotto tornaram-se muito conhecidos e elogiados<sup>7</sup>.

<sup>4</sup> MENÉRES, 2000: 53.

<sup>5</sup> MARTINS, 2010: 309.

<sup>6</sup> HODGE, 2008: 10.

<sup>7</sup> BASILE, *dir.*, 2002: 21-25.



Fig. 1

Giotto – *Cenas da vida de Cristo:*  
*massacre dos inocentes*, 1304-1306  
Fonte: Capella degli Scrovegni, Pádua



Fig. 2

Giotto – *Cenas da vida de Cristo:*  
*massacre dos inocentes*, 1304-1306  
Fonte: Capella degli Scrovegni, Pádua  
Note-se na figura em primeiro plano  
a fissura que lhe percorre o rosto



Fig. 3

Giotto – *Cenas da vida de Cristo:*  
*Lamentação*, 1304-1306  
Fonte: Capella degli Scrovegni, Pádua

Foi nessa Capela que ao representar *Cenas da vida de Cristo: massacre dos inocentes* (1304-1306), pintou as lágrimas das mulheres que veem os seus filhos e também outras crianças serem mortos. As lágrimas são representadas como fios que correm verticalmente pelo rosto como se este não fosse modelado e não percorresse os sulcos naturais. Giotto não manifesta qualquer preocupação de semelhança com o real, pretendeu sim expressar toda a potência simbólica, o mais importante no seu tempo. As lágrimas partem de diferentes cantos dos olhos, mas correm paralelas, expressando uma dor comum. Foi para mim fascinante constatar a pintura do tempo e da matéria através de uma publicação: sobre o rosto de uma das mulheres uma fissura percorre, essa sim, o modelado da face, como se fosse uma lágrima sem tempo, uma fenda que se rasga originando um sulco emotivo maior (Fig. 2). Na cena da *Lamentação* (1304-1306), os olhos rasgados, que são uma das assinaturas do seu modo de pintar, adensam-se ainda mais, para evocar o pranto.

Atentemos agora numa obra de Rogier van der Weyden. Rogier de la Pasture, conhecido como Rogier van der Weyden ou Rogier de Bruxelles (Tournai, 1399/1400 – Bruxelas, 1464), um dos mais notáveis e importantes pintores góticos flamengos. Discípulo de Robert Campin (c. 1375-1444) trabalhou durante vários anos em Bruxelas, especialmente na corte do duque da Borgonha. Partiu para Itália em 1450 e trabalhou em Roma e Ferrara, conquanto tenha regressado a Bruxelas no final da vida<sup>8</sup>.



Fig. 4. Rogier van der Weyden – *Descida da Cruz*, c. 1435.  
Óleo s/ madeira, 220 cm x 262 cm  
Fonte: Museo del Prado

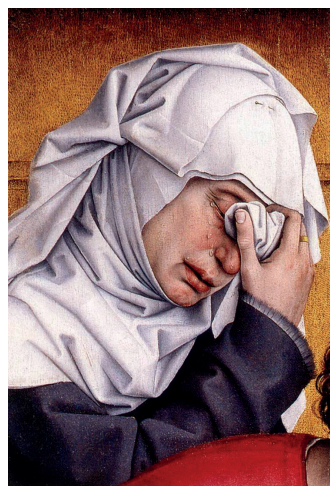


Fig. 5. Rogier van der Weyden – *Descida da Cruz* (detalhe).  
*Lágrimas de Maria de Cléofas*  
Fonte: Museo del Prado

<sup>8</sup> STROO, SYFER-D'OLNE, 1996: 97.

Tendo em conta o exemplo antecedente, torna-se claro como é um homem de um outro tempo e de uma outra geografia, ressaltando uma pintura cuja expressão dos sentimentos foi sempre representada de forma mais eloquente e próxima do real possível. De resto, nem sempre foi canónico pintar a dor da Virgem Maria, por exemplo, através de um corpo que desfalecia. Em algumas épocas a única postura admitida era a fortaleza (também física) perante o sofrimento. Na *Descida da Cruz* (c. 1435), as lágrimas de Maria de Cléofas, de Maria Madalena e de São João fluem livremente. Copiosas e transparentes, enxugadas por um lenço no caso de Maria de Cléofas, ou correndo pelo rosto de Madalena e João, veem-se agora melhor após o cuidado que a sua transparência recebeu através de um restauro<sup>9</sup>. Note-se um detalhe bastante invulgar na imensa maioria das figuras sacras em pranto: o nariz de Maria de Cléofas surge vermelho e inchado, com a real realidade do choro.

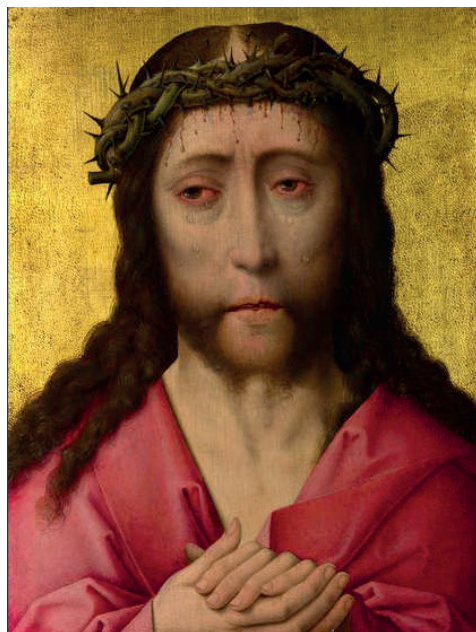
Discípulo de Rogier van der Weyden, Dirck Bouts ou Dirk Bouts ou ainda Dieric Bouts (Haarlem, c. 1410-1475, Louvain) foi um dos mais destacados pintores quatrocentistas da Holanda e um dos primeiros pintores nórdicos a empregar o ponto de fuga. Trabalhou sobretudo em Louvain, tornando-se o pintor da cidade a



**Fig. 6.** Oficina de Dieric Bouts – *Mater Dolorosa/ Virgem das Dores*, c. 1470-1475.

Óleo s/ madeira, 36,8 cm x 27,8 cm

Fonte: The National Gallery



**Fig. 7.** Oficina de Dieric Bouts – *Cristo coroado de espinhos*, c. 1470-1475.

Óleo s/ madeira, 36,8 cm x 27,8 cm

Fonte: The National Gallery

<sup>9</sup> SIEGAL, 2018.

partir de 1468. Além do mestre mencionado, recebeu igualmente influências de Jan van Eyck (1390-1441)<sup>10</sup>.

No caso da *Mater Dolorosa/Virgem das Dores* (c. 1470–75), a tradição dos ícones que passou para alguma pintura ocidental românica, gótica e tardogótica manifesta-se, por exemplo, no fundo dourado que simbolicamente remete para um espaço sagrado. Os olhos de Maria estão macerados e vermelhos, magoados de tanto chorar e o mesmo ocorre com Jesus no *Cristo coroado de espinhos*, c. 1470-1475, mas não surge nenhum nariz vermelho e inchado a macular a beleza, ou a aproximar demais uma realidade física menos agradável. Imagens de grande eficácia devocional, permitem de uma forma mais concentrada um centramento na dor de cada uma das figuras.

Numa cópia de Simon Marmion (1425, Amiens – 1489, Valenciennes) seguiu-se o mesmo cânone da imagem anterior, com uma exceção. Marmion foi um pintor francês de retábulos e iluminuras que iniciou a sua formação artística com o seu pai e viveu e trabalhou no Ducado da Borgonha<sup>11</sup>. Nesta *Mater Dolorosa/Virgem das Dores* (último quartel do século XV), nota-se, no entanto, uma diferença na posição



**Fig. 8**  
Cópia a partir de Simon Marmion  
– *Mater Dolorosa/Virgem das Dores* (detalhe),  
último quartel do século XV. Óleo s/ madeira  
Fonte: Groeninge Museum

<sup>10</sup> STROO *et al.*, 1999: 51-53; PÉRIER-D'IETEREN, 2006: 15-25.

<sup>11</sup> HÉNAULT, 1907: 6-13.

das mãos que não se encontram postas em oração, mas expressando a dor de um coração ferido.

Andrea Mantegna (c. 1431, Vicenza – 1506, Mântua) artista da época renascentista foi um discípulo de Francesco Squarcione (1397-1468), um pintor de Pádua, grande admirador da Arte Greco-Romana que transmitiu esse gosto aos seus aprendizes. Além de outros mestres entre os quais Giotto, Altichiero (1330-1390), Jacopo d'Avanzi (1350-1416), ou Donatello (1386-1466), que contribuíram para a sua cultura visual, Mantegna foi mais tarde influenciado por Jacopo Bellini (1396-1470)<sup>12</sup>. Adotou naturalmente a representação do drapeado clássico no vestuário e vários desenhos preparatórios mostram que usou o modelo nu. Empregou pontos de vista invulgares, que diversas vezes permitiram ampliar a cena, tornando-se um mestre no ilusionismo espacial.

No *Cristo morto* ou *Lamentação sobre o Cristo Morto* (1480), atualmente na Pinacoteca de Brera, em Milão, mas presumivelmente pintado para a sua própria capela funerária, Mantegna usou, como tantas vezes, um ângulo inusitado. As lágrimas que se vertem junto ao leito são reforçadas pelos sulcos que as rugas lavram nos rostos, o que até agora não se tinha visto com a mesma profundidade.

O dom de lágrimas de Maria Madalena é um dos seus atributos distintivos e testemunham, diversas vezes, o seu arrependimento. Representada de perfil, na pintura



Fig. 9. Andrea Mantegna – *Cristo morto*, 1480.  
Têmpera s/ tela, 68 cm x 81 cm  
Fonte: Pinacoteca di Brera



Fig. 10. Oficina do Mestre da Lenda de Maria Madalena – *Madalena chorando*, c. 1525. Óleo s/ madeira, 52 cm x 34,9 cm  
Fonte: The National Gallery

<sup>12</sup> LIGHTBOWN, 1986: 28-29.



Fig. 11. William-Adolphe Bouguereau – *Pietà*, 1876.

Óleo s/ tela, 222,9 cm x 149,2 cm

Fonte: Coleção particular. Disponível em <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:William-Adolphe\\_Bouguereau\\_\(1825-1905\)\\_-\\_Pietà\\_\(1876\)\\_modif.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:William-Adolphe_Bouguereau_(1825-1905)_-_Pietà_(1876)_modif.jpg)>



Fig. 12. William-Adolphe Bouguereau – *O primeiro luto*, 1888.

Óleo s/ tela, 203 cm x 252 cm

Fonte: Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires

*Madalena chorando* (c. 1525) da Oficina do Mestre da Lenda de Maria Madalena, verte uma lágrima e enxuga, com um lenço as lágrimas que se não veem. Sobressaem outros atributos comuns na representação desta fase da sua vida e caros à época maneirista a que a pintura pertence: o detalhe e transmissão da sumptuosidade do vestido e da joia que ostenta. Este último pormenor, sublinha ainda mais o amplo decote, como que evocando a sensualidade de que se foi despojando mais tarde. A delicadeza da toca e o vaso de alabastro de perfume, contribuem para o requinte dos adereços e para o observador se distrair do pranto.

Dando um salto no tempo, abordemos agora William-Adolphe Bouguereau (1825, La Rochelle – 1905, La Rochelle) um dos representantes mais destacados do academismo francês, extremamente influente no seu tempo como Professor na École des Beaux-Arts e na Académie Julian em Paris, embora no final da sua carreira tenha sido bastante contestado, objeção que prevaleceu com o domínio modernista. A capacidade e perícia técnica foi algo que perseguiu na sua obra vasta e tematicamente diversificada, fundindo por vezes neoclassicismo, com romantismo<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> FERRIER, *dir.*, 1991: 642-643.

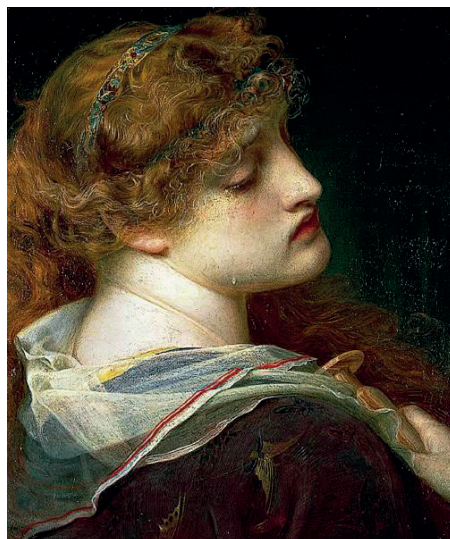


Fig. 13

Frederick Sandys – *Maria Madalena, aka Lágrimas*, 1862.

Óleo s/ tela, 29,2 cm x 24,8 cm

Fonte: Norwich Castle Museum and Art Gallery

Se numa imagem formal e idealizada da *Pietà* (1876), vemos lágrimas nos olhos da Mãe de Cristo, cujas mãos seguram o filho, n' *O primeiro luto* (1888), Eva esconde as lágrimas nas mãos, acolhe-se em Adão, e Abel, nos joelhos do pai, é um filho desamparado. Contrastantes formas de apresentar a dor.

Os referentes trágicos e mitológicos eram os preferidos de Frederick Sandys (1829, Norwich – 1904, Londres), ilustrador e gravador da órbita dos Pré-Rafaelitas. As sagas nórdicas e as lendas arturianas deram-lhe conteúdos sem fim<sup>14</sup>.

A modelo para esta *Maria Madalena* (1862) foi a atriz Mary Emma Jones, e nessa ocasião um relacionamento amoroso cresceu entre os dois. Uma lágrima é vertida pelo canto do olho desta opulenta Maria Madalena, que segura na mão um frasco de perfume perto do padrão de borboletas do vestido. Remete-se aqui, como na obra da Oficina do Mestre da Lenda de Maria Madalena, para o momento em que ajoelhará aos pés de Cristo, vertendo perfume e lágrimas nos seus pés e enxugando-os com os seus cabelos.

### 3. LÁGRIMAS NA MITOLOGIA GREGA

Angelica Kauffmann (1741, Coira, Suíça – 1807, Roma) é a primeira pintora que apresentamos nesta seleção. Pranto no feminino, por mãos de mulher. Criança prodígio, discípula de seu pai, o pintor Johann Joseph Kauffmann (1707-1782), teve uma carreira muito bem-sucedida e desde os doze anos viajou com frequência pela Europa, obtendo êxito, em especial, em Roma e Londres. Filiando-se inicialmente na tendência estética rococó, quando viu as obras de Anton Raphael Mengs (1728-1779),

<sup>14</sup> ELZEA, 1996: 726-727.

cerca de 1763, adotou o estilo que a tornaria mais conhecida: o neoclassicismo. Além do retrato, a mitologia greco-romana passou a ser a temática mais glosada na sua pintura<sup>15</sup>. Na capital inglesa em 1769, foi um dos trinta e seis membros fundadores da Royal Academy, mas mulheres só ela e Mary Moser (1744-1819).

Na sua obra o choro e o abandono no feminino são temas que ocorrem com alguma frequência e em que se tornou uma especialista. Em *Penélope chorando sobre o arco de Ulisses* (1779)<sup>16</sup>, Angelica Kaufmann representou as saudades que a mulher de Odisseu tinha e a tentativa de arranjar uma solução para protelar o casamento que seu pai lhe tentava impor, pois pensava que Ulisses já não regressaria. Desta feita, a condição para casar seria que o pretendente encordoasse o arco de Odisseu, tarefa de difícil execução. Se as lágrimas são discretas, todo o corpo de Penélope tomba em desolação, reforçando-as. Esta obra faz par com outra pintura, ou vice-versa:

*The Calypso scene is a pair to Penelope Mourning. Showing Calypso lament<sup>17</sup> in the departure of her lover Odiseus, whose ship is visibly far away on the horizon. Pair of subjects of this kind were much in demand in the art trade and are found in countless versions. Allusion should be made to the eighteen-century theory that proposed it was the function of works of art to create a feeling of emotion — the picture or text had achieved its purpose if the viewer or reader had identified with the situation. Angelica Kauffman was a past master at evoking emotion and pity in her renderings of mourning women. She herself had experienced a similar emotion to the one she shows in her picture — her first marriage had ended unhappily when her husband, supposedly a count, had been unmasked as a fraud<sup>18</sup>.*

#### 4. LÁGRIMAS NO QUOTIDIANO

Habitualmente considerado como o mais significativo pintor da «Idade de Ouro» holandesa, Rembrandt van Rijn (1606, Leiden – 1669, Amesterdão) passou por diferentes fases, mas a forma magistral como captou a luz e a pele na superfície, bem como a paleta que empregou, tornaram-no reconhecível, admirado e copiado<sup>19</sup>.

Neste *Estudo de uma mulher a chorar* (1644), interessa fazer sobressair algo que previamente se mencionou e que raramente era representado: o nariz lustroso pelo choro. Talvez por não retratar uma santa, ou por ser Rembrandt a pintar a pele, este detalhe aproxima o observador do momento que fixou.

<sup>15</sup> BORZELLO, 2000: 80.

<sup>16</sup> Veja-se Angelica Kauffmann – *Penélope chorando sobre o arco de Ulisses*, 1779. Óleo s/ cobre, 25,5 cm x 20 cm. Wolverhampton Art Gallery. Disponível em <<https://www.artuk.org/discover/artworks/penelope-weeping-over-the-bow-of-ulysses-19180>>.

<sup>17</sup> Veja-se <<http://www.muoz.cz/en/collections/paintings--44/angelika-kauffmannova--308/>>.

<sup>18</sup> NATTER, ed., 2007: 134.

<sup>19</sup> SCHWARTZ, 2006: *passim*.

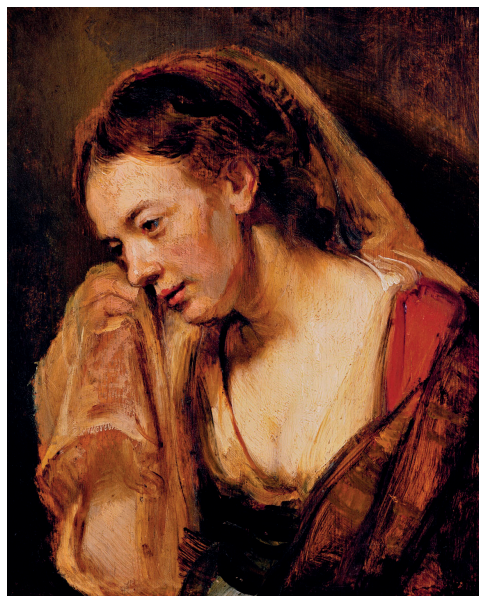


Fig. 14. Rembrandt – *Estudo de uma mulher a chorar*, 1644. Óleo s/ madeira, 21,3 cm x 16,8 cm  
Fonte: The Detroit Institute of Arts



Fig. 15. Charles Willson Pealem – *Raquel chorando*, 1772  
Fonte: Philadelphia Museum of Art

Gabriël Metsu (1629, Leiden – 1667, Amesterdão), provável discípulo de Nicolaus Knüpfer (1606-1655), dedicou-se especialmente à pintura de história, de género e ao retrato. Trabalhou em Amsterdão desde 1655 e dois anos volvidos passou a viver perto de um mercado de vegetais o que diversas vezes lhe serviu de motivo, juntamente com as jovens mulheres que ali vendiam ou compravam. Pintou, também com frequência, diversas cenas em interiores luxuosos<sup>20</sup>.

Em *Mulher chorando visita um agiota* (1654)<sup>21</sup>, o artista sugere ao observador a história de uma mulher que se encontra em apuros financeiros. Com a mão direita limpa os olhos com um lenço, mas precavida, na mão esquerda segura outro e numa cestinha desponta mais um ainda. Custa crer que uma marca de lenços não tenha aproveitado já esta imagem... O contraste de emoções entre o agiota e a mulher é flagrante e a paleta ajuda a sublinhá-lo.

Pintor e cientista ligado aos ideais das Luzes, Charles Willson Peale (1741, Maryland – 1827, Filadélfia) foi o fundador daquele que por muitos é considerado o primeiro grande museu dos Estados Unidos de Pintura e História Natural, o Peale Museum em Baltimore, em 1786 e também do primeiro museu de Arte — Pennsylvania

<sup>20</sup> Veja-se WAIBOER, ed., 2010.

<sup>21</sup> Veja-se Gabriel Metsu (1629-1667) – *Mulher chorando visita um agiota*, 1654. Óleo s/ tela, 74 cm x 67, 2 cm. Museum of Fine Arts, Boston. Disponível em <<https://collections.mfa.org/objects/31001>>.

Academy of Art, em 1805. Anteriormente tinha aberto uma das primeiras galerias de arte dos Estados Unidos<sup>22</sup>.

Homem dinâmico, pai de dezassete filhos, pintou em *Raquel chorando* (1772-1776), a dor de sua mulher (e a sua própria) pranteando Margaret, uma filhinha que morreu<sup>23</sup>. Inicialmente, a pintura retratava apenas a bebé, mas uma costura na tela denuncia que a Mãe foi acrescentada, passando inclusivamente a dar título ao quadro. Com os olhos em alvo pede, certamente, ajuda aos Céus para suportar um momento tão doloroso. A paleta é extremamente impressiva, com especial destaque para a tez da criança. Esta pintura foi guardada no *atelier* do pintor, lugar de exposição privada do artista e velada com uma cortina que a protegia do olhar de quem ali entrava. Quando o pintor decidia mostrá-la a uma visita e afastava a cortina, o efeito cenográfico produzido ocasionava uma comoção ainda maior. Como Charles Sellers observou: «is not portraiture, nor decoration, but the pure dramatic representation of tragedy — a tragedy familiar then in almost every home»<sup>24</sup>.

Eugène Delacroix (1798, Saint-Maurice – 1863, Paris) foi um dos mais significativos pintores do Romantismo, com uma capacidade extraordinária de expressar o dramatismo através do vigor formal e da cor<sup>25</sup>.



**Fig. 16**  
Eugène Delacroix – *Jovem órfã no cemitério*,  
1823-1824. Óleo s/ tela, 65,5 cm x 54,3 cm  
Fonte: Musée du Louvre

<sup>22</sup> FERRIER, *dir.*, 1991: 59.

<sup>23</sup> SELLERS, 1952: 164.

<sup>24</sup> SELLERS, 1952: 164.

<sup>25</sup> ALLARD, 2011: *passim*.

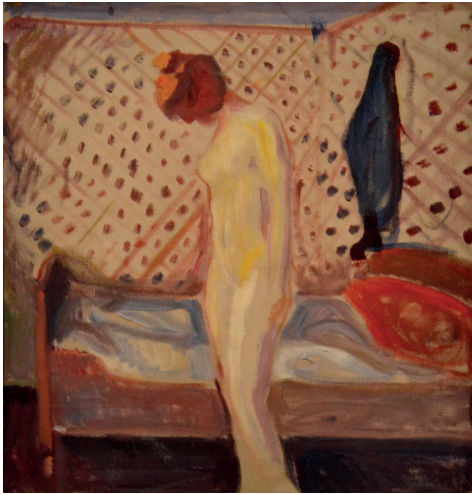


Fig. 17  
 Vincent van Gogh –  
*Mulher de luto sentada sobre cesta*, 1883  
 Fonte: Kröller-Müller Museum

A obra *Jovem órfã no cemitério* (1823-1824) não é das pinturas em que melhor se distingue o seu genial manobrar de tinta, mas o desamparo e o olho marejado de uma jovem órfã no cemitério expressam bem a capacidade que tinha de espelhar a emoção e o drama.

Personificando e transmitindo tantas vezes na sua obra, dor e angústia existencial, Vincent van Gogh (1853, Zundert – 1890, Auvers-sur-Oise) foi um precursor do expressionismo e nesta obra representou as lágrimas de uma viúva escondendo-as. Este desenho *Mulher de luto sentada sobre cesta* (1883) faz parte de uma série de estudos de mulheres tristes, realizados entre 1882-1883. É extremamente provável que se relacione com um conjunto de estudos a lápis nos mesmos anos, que tiveram como modelo um veterano de guerra. Essa série designada como *Desgastado* mostra um velho com os cotovelos apoiados nos joelhos e o rosto oculto pelos punhos fechados, dando mais tarde origem ao óleo *Velho entristecido (no limiar da eternidade)*, derradeira obra que pintou, antes de sair do asilo de Saint-Rémy.

Influenciado, entre outros, por Vincent van Gogh, Edvard Munch (1863, Ådalsbruk – 1944, Oslo) mostrou, com frequência, na sua obra o sofrimento existencial, a doença e a morte que lhe marcaram a infância. «Na minha arte, tentei compreender a vida e procurei esclarecer-me sobre a sua rota. Pensei que isto também poderia contribuir



**Fig. 18**  
Edvard Munch  
– *Mulher chorando*, 1907-1909. Óleo s/ tela  
Fonte: Munchmuseet, Oslo

para quem tivesse o mesmo desejo»<sup>26</sup>. Usou a arte para lutar contra o que considerava vil na sociedade e muitas vezes as figuras que representou surgem sem uma face definida e deformadas<sup>27</sup>.

Na obra *Mulher chorando* (1907-1909), o rosto não tem feições e só podemos deduzir que verte lágrimas pela sua posição. Esta obra partiu de uma fotografia do artista: *Rosa Meissner no Hotel Rohn em Warnemünde*. Munch pintou mais versões do tema.

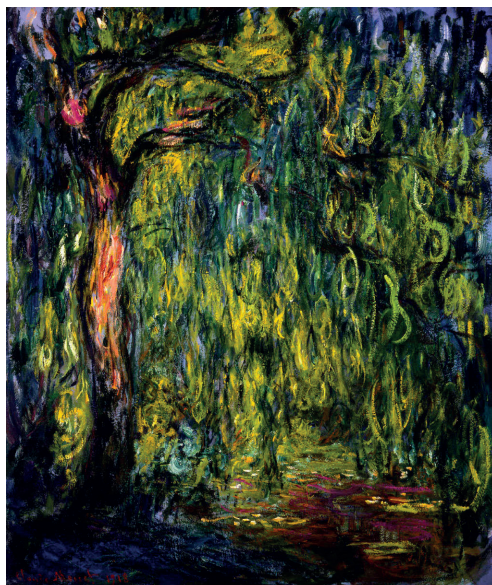
Cem anos após a dramática remoção forçada dos índios Cherokee<sup>28</sup>, da sua terra de origem na Georgia, para Oklahoma, Elizabeth Jane pintou no Mestrado de Belas-Artes da Universidade de Oklahoma, o *Trilho de lágrimas* (1938)<sup>29</sup>. No idioma Cherokee este facto é conhecido como *Nunna daul Isunyi*, «O caminho onde eles choraram». Os rostos dos índios Cherokee foram pintados tendo por base fotografias da família de John Ross, o chefe tribal na época da remoção. Nesta pintura vemos também um negro, pois centenas de escravos e afro-americanos libertos viviam com os índios e seguiram o mesmo trilho. Esta imagem faz a ponte entre dois temas: as lágrimas num quotidiano desumanamente alterado à força e o caminho que tiveram de atravessar, passando a associar-se a um estado de alma.

<sup>26</sup> MUNCH *apud* WOLL, 1978: [16].

<sup>27</sup> FERRIER, *dir.*, 1991: 794-795.

<sup>28</sup> Estas migrações forçadas pelo governo dos Estados Unidos da América às «Cinco Tribos Civilizadas» iniciaram-se mais cedo em 1831. A designação Trilho de lágrimas, de origem nativa revela bem a violência exercida e as mortes que ocorreram em grande parte dessas deslocações. A primeira tribo removida foi a Choctaw em 1831, depois os Seminole em 1832, os Creeks em 1834, os Chickasaw em 1837 e finalmente os Cherokee em 1838. STURGIS, 2007: 55-63.

<sup>29</sup> Ver Elizabeth Jane – *Trilho de lágrimas* [*Nunna daul Isunyi* — «O caminho onde eles choraram»], 1938. Pintura Mural. Oklahoma History Center. Disponível em <<https://oklahoman.com/article/5389841/oklahoma-history-center-to-repair-trail-of-tears-mural>>.



**Fig. 19**  
 Claude Monet – *Salgueiro-chorão*,  
 1918-1919 Óleo s/ tela  
 Fonte: Musée Marmottan Monet, Paris

## 5. A NATUREZA TAMBÉM CHORA

Anthony Devis (1729, Preston, Lancashire – 1816, Albury) foi sobretudo um pintor de paisagem especialista em pintura topográfica em aguarela ou óleo, mas contemplando mais tarde a visão idealizada dos campos. Viajou frequentemente por toda a Grã-Bretanha procurando pontos de vista interessantes e encomendas<sup>30</sup>...

Nesses seus levantamentos de paisagens representou *The Weeping Rock* (1770) e se a pintura não expressa exatamente um estado de alma, são as palavras que manifestam que quem crismou esse lugar «viu» a pedra a chorar.

O sentido das palavras em cada idioma deu origem a que os salgueiros, pelo menos em português (chorão), inglês (*weeping willow*) e francês (*saule pleureur*) evoquem o pranto, certamente porque parece derramar-se, como o *Salgueiro-chorão* (1918-1919), de Claude Monet<sup>31</sup>, pintor que gerou a palavra impressionismo. A graça e elegância dos seus ramos serviram-lhe de referente diversas vezes, sendo uma das suas séries.

## 6. RETRATOS, AUTORRETRATOS E SEMIRRETRATOS

Dos pintores das vanguardas do início do século XX, Pablo Picasso (1881, Málaga-1973, Mougins) é sem dúvida o mais conhecido<sup>32</sup>. Os exemplos que selecionei *Mulher*

<sup>30</sup> BELSEY, 1996: 833.

<sup>31</sup> Veja-se RÉUNION DES MUSÉES NATIONAUX, *coord.*, 2011.

<sup>32</sup> Veja-se entre muitos outros BALDASSARI, *coord.*, 2008.

*chorando*<sup>33</sup>, e *Mulher chorando com lenço*<sup>34</sup>, ambos de 1937, derivam formalmente do estilhaçamento da composição que se iniciou com o cubismo. Concebidas no mesmo ano de *Guernica*, pintura onde representou as atrocidades da Guerra Civil Espanhola, estas mulheres chorando tiveram como «modelo» uma das suas companheiras: Dora Maar (1907-1997), pintora e fotógrafa jugoslava. Picasso afirmava que «O pintor não escolhe. Há formas que se lhe impõem», e isto foi o que lhe sucedeu com estes retratos de Dora Maar:

*Um artista não é tão livre como julgam. Passou-se o mesmo com os retratos de Dora Maar. Para mim, é uma mulher que chora. Durante anos pinte-i-a com formas torturadas, e não por sadismo ou por prazer. Não fazia mais do que seguir a visão que se me impunha. Era a realidade profunda de Dora*<sup>35</sup>.

Aos nove anos, Candido Portinari (1903, Brodowski – 1962, Rio de Janeiro) foi recrutado por um grupo de pintores e escultores italianos que restauravam igrejas e lhe deram por tarefa pintar as estrelas dos fundos. Foi nesta circunstância sideral que começou a desenvolver uma aptidão inata. Lutando contra sérias dificuldades económicas, conseguiu frequentar os cursos de desenho e pintura da Escola de Belas-Artes do Rio de Janeiro. Entre 1928 e 1933 beneficiou de uma bolsa e pode viajar por França, Itália, Espanha e Inglaterra. Regressou ao Brasil e as suas preocupações de carácter social, retratadas nas suas pinturas murais ou noutras, começaram a tornar-se explícitas e aproximaram-no da política.

*Mulher chorando* (1947)<sup>36</sup> revela influências picassianas e características adotadas pela pintura neo-realista como, neste caso, uma paleta tendencialmente sombria e as mãos agigantadas de uma trabalhadora. Um olho aberto verte lágrimas, o outro fechado derrama-as numa espécie de cachos. Esta não foi a única vez que o pintor abordou o tema, existe outra representação com o mesmo título datada de 1944<sup>37</sup>.

Das diversas imagens de dor que Frida Kahlo (1907, Coyoacán – 1954, Coyoacán) pintou é *n'A coluna partida* (1944)<sup>38</sup> que as lágrimas jorram em abundância, brancas, como o espartilho metálico revestido de tecido. Apesar do pranto, a expressão habitual mantém-se intacta vincando o estoicismo e a dureza. Fazendo referência

<sup>33</sup> Pablo Picasso – *Mulher chorando*, 1937. Óleo s/ tela, 60 cm × 49 cm. Tate Modern, Londres. Disponível em <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/picasso-weeping-woman-t05010>>.

<sup>34</sup> Pablo Picasso – *Mulher chorando com lenço*, 1937. Óleo s/tela, 53,3 cm x 44,4 cm. The Los Angeles County Museum of Art. Disponível em <<https://collections.lacma.org/node/231784>>.

<sup>35</sup> GILOT, LAKE, [s.d.]:144.

<sup>36</sup> Disponível em <<https://artsandculture.google.com/asset/mulher-chorando/wgGMDt2ERUzg3g?hl=pt-BR>>. PORTINARI, João Candido (2011). *Candido Portinari: catálogo raisonné*. Rio de Janeiro: FINER, vol. III.

<sup>37</sup> SANTOS, SILVA, 2018: 42-43, 148-149.

<sup>38</sup> Frida Kahlo – *A coluna partida*, 1944. Óleo s/ tela de fibras. 39,8 cm x 30,7 cm. Museo Dolores Olmedo Patiño. Disponível em <<https://artsandculture.google.com/asset/a-coluna-partida/EgGmbMFBQrAe3Q?hl=pt-BR>>.

à convalescença de uma cirurgia à coluna, uma das várias sequelas do acidente ocorrido em 27 de setembro de 1925<sup>39</sup> e que tanto a condicionou, trata-se de uma pintura eloquente na forma como transmite uma dor que não cessa.

É corrente referir-se que Roy Lichtenstein (1923, Nova Iorque – 1997, Nova Iorque)<sup>40</sup> nasceu na Galeria Leo Castelli em Nova Iorque em fevereiro de 1962<sup>41</sup>, num momento em que a Arte Pop eclodia. Com uma abordagem tributária da banda desenhada, Lichtenstein ampliou-lhe os processos gráficos, empregando os pontos Ben-Day, recriados em pintura a óleo ou em acrílico. Isolando um «quadrado» reclama do observador a invenção de uma história a montante e a jusante.

Sendo um dos poucos artistas em que encontrei água de riso e dor escolhi duas imagens contrastantes uma *Rapariga chorando* (1963)<sup>42</sup> em que a expressão num lindo rosto idealizado manifesta grande consternação e *Lágrimas de felicidade* (1964)<sup>43</sup> em que um rosto radiante mostra umas lágrimas que espelham a cor dos olhos.

No final de *Rapariga chorando*, Lichtenstein escreveu: «To Letty with Love». Letty era Letty Eisenhower (1935), sua amiga, artista e *performer*, uma das primeiras a ver os seus trabalhos e a convencê-lo a apresentá-los na Galeria Leo Castelli. A banda desenhada *Sacred Hearts* inspirou esse trabalho:

*The comic predates the Time's Up Movement and consequently restricts women as helpless, beauty-obsessed, naïve and above all, focused on men. However, it was Lichtenstein's satirical objective to further amplify these outdated-tropes with brazen titles. Crying Girl inevitably became a recurring motif for the artist*<sup>44</sup>.

Illir Pojani (1954, Tirana) é um artista que vive em Fairfax no norte da Virgínia, nos Estados Unidos. Trabalha principalmente no domínio figurativo contemporâneo e tem exposto quer nos EUA, quer na Europa.

Até aos exemplos antecedentes as lágrimas eram tendencialmente transparentes, mas nestes casos mais próximos do nosso tempo não são. Em *Mulher chorando* (c. 2012)<sup>45</sup>, o rosto-máscara que representou ostenta lágrimas que arrastam a maquiagem negra dos olhos. Serão falsas ou verdadeiras? Postiças ou autênticas? Esta

<sup>39</sup> BURRUS, 2005: 200.

<sup>40</sup> MORPHET, 1968: 15-34. São extremamente interessantes as entrevistas publicadas no mesmo volume.

<sup>41</sup> WALDMAN, 1993: 3.

<sup>42</sup> Roy Lichtenstein – *Rapariga chorando*, 1963. Moco Museum, Amsterdão. Disponível em <<https://mocomuseum.com/stories/crying-girl/>>.

<sup>43</sup> Roy Lichtenstein – *Lágrimas de felicidade*, 1964. Óleo s/ tela, 96,5 cm × 96,5 cm. Coleção particular. Disponível em <<https://publicdelivery.org/roy-lichtenstein-happy-tears/>>.

<sup>44</sup> MOCO MUSEUM, [s.d.].

<sup>45</sup> Illir Pojani – *Mulher chorando*, c. 2012. Disponível em <[202](https://www.google.pt/search?authuser=0&biw=1920&bih=920&tbm=isch&sxsrif=ACYBGNRPnCQio6SP7QF0rq9fq1RzL3VEbw%3A1568029501092&ssa=1&ei=PTt2XYmGBY-yUsrcj3A&q=Illir+Pojani+weeping+woman&oq=Illir+Pojani+weeping+woman&gs></a>>.</p>
</div>
<div data-bbox=)



**Fig. 20**

Mari Vuolanto – *Da série Lacrimosa*, 2015.

Óleo s/tela, 24 cm x 18 cm

Fonte: Coleção particular

pintura, mais ainda do que a de Frida Kahlo, traz à memória alguns versos da canção *La llorona*: «Todos me dicen el negro, llorona/Negro pero cariñoso»...

O último trabalho da série *Lacrimosa* (2015) é da autoria de Mari Vuolanto (1977, Helsínquia) artista que vive e trabalha entre Helsínquia e Roma. As lágrimas também não são transparentes e é toda a tela que se derrama e chora, fazendo lembrar os trabalhos de Alberto Giacometti (1901-1966). Nada melhor do que as palavras da artista para finalizar este panorama de lágrimas que nunca serão enxutas:

*My work is about the human body as an image and the impossibility of trying to capture movement inside a picture, thus depicting what escapes our common experience but still is very fundamental to our existence. I create images of something that can hardly be reached through words, something that is purely visual. I'm interested in the ambiguity of the images, that are half concrete and half immaterial. All the research that explains human behavior inspires me. Art history is important in understanding the background of the images that surround us. The origin of my paintings and drawings is a reflection on the sacred images that were used as mediators between the human and the divine<sup>46</sup>.*

---

<sup>46</sup> VUOLANTO, [s.d.].

## 7. ÚLTIMA LÁGRIMA

Com os olhos nas lágrimas, vimos a complexidade técnica da sua representação, o seu rolar na mitologia grega, na história bíblica, no quotidiano, na natureza, nos retratos, autorretratos e semirretratos. Revelar em pintura os estados de alma com a sintética, mas tão eficaz, expressividade da lágrima convoca a perícia dos artistas e aproxima muitas vezes o observador, que se revê numa reação humana, mais que humana e talvez catártica... Esse esgueirar de uma emoção que não se contém e se manifesta em parte da água de que todos somos feitos, ao passar da tinta, guarda um momento efêmero de maior ou menor intimidade, num estado visível que suspende o tempo, como num momento como este: quando cai sobre este artigo uma última lágrima.

## BIBLIOGRAFIA

### Monografias

- ALLARD, Sébastien (2011). *Delacroix de la idea a la expresión (1798-1863)*. Madrid: Fundació La Caixa; Ediciones El Viso.
- BALDASSARI, Anne, coord. (2008). *París: La colección de Museo Nacional Picasso*. [S.l.]: Musée Picasso; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia; Lunewerg Editores.
- BASILE, Giuseppe, dir. (2002). *Giotto: les fresques de la Chapelle Scrovegni de Padoue*. Milan; Paris: Skira; Seuil.
- BORZELLO, Frances (2000). *A world of our own: women as artists*. Londres: Thames & Hudson.
- ELKINS, James (2004). *Pictures and tears: a history of people who have cried in front of paintings*. Nova Iorque: Routledge.
- FERRIER, Jean-Louis, dir. (1991). *L'aventure de l'Art au XIXe siècle*. [S.l.]: Chêne; Hachette.
- GILOT, Françoise; LAKE, Carlton [s.d.]. *A minha vida com Picasso*. São Paulo: Editora Samambaia.
- HÉNAULT, Maurice (1907). *Les Marmion (Jehan, Simon, Mille & Colinet)*. Paris: Ernest Leroux, Éditeur.
- HODGE, A. N. (2008). *The History of Art: painting from Giotto to present the day*. Londres: Arcturus.
- LIGHTBOWN, Ronald (1986). *Mantegna: with a complete catalogue of the paintings, drawings and prints*. Oxford: Phaidon; Christie's.
- NATTER, Tobias, ed. (2007). *Angelica Kauffman: a woman of immense talent*. Ostfildern: Hatje Cantz.
- PÉRIER-D'ETEREN, Catheline (2006). *Dieric Bouts: the complete works*. Bruxelas: Mercatorfonds.
- RÉUNION DES MUSÉES NATIONAUX, coord. (2011). *Claude Monet 1840-1926*. Paris: Réunion des Musées Nationaux; Musée d'Orsay.
- SANTOS, Luísa Duarte; SILVA, Raquel Henriques da (2018). *Candido Portinari em Portugal*. Vila Franca de Xira: Museu do Neo-Realismo.
- SCHWARTZ, Gary (2006). *The Rembrandt book*. Nova Iorque: Abrams.
- SELLERS, Charles Coleman (1952). *Portraits and miniatures by Charles Wilson Peale*. Philadelphia: American Philosophical Society.
- STROO, Cyriel; SYFER-d'OLNE, Pascale (1996). *The Flemish primitives I*. Brussels: Catalogue of early Netherlandish Painting in the Royal Museums of Fine Arts of Belgium; BREPOL, vol. I.
- STROO, Cyriel et al. (1999). *The Flemish primitives I*. Brussels: Catalogue of early Netherlandish Painting in the Royal Museums of Fine Arts of Belgium; BREPOL, vol. II.
- STURGIS, Amy H. (2007). *The trail of tears and Indian removal*. [S.l.]: Greenwood Press.
- WAIBOER, Adriaan E., ed. (2010). *Gabriel Metsu*. New Haven; Londres: Yale University Press.
- WALDMAN, Diane (1993). *Roy Lichtenstein*. Nova Iorque: Guggenheim Museum.

## Capítulos em obras coletivas

- BELSEY, Hugh (1996). *Anthony (Thomas) Devis*. In TURNER, Jane, ed. *The dictionary of art*. Nova Iorque: Grove, vol. 8, p. 833.
- BURRUS, Christina (2005). *The life of Frida Kahlo*. In DEXTER, Emma; BARSON, Tanya. *Frida Kahlo*. Londres: Tate Publishing, pp.199-207.
- ELZEA, Betty (1996). *Sandys, (Anthony) Frederick (Augustus)*. In TURNER, Jane, ed. *The dictionary of art*. Nova Iorque: Grove, vol. 27, pp. 726-727.
- MENÉRES, Clara (2000). *Artes Plásticas de temática religiosa*. In CRUZ, Manuel Braga da; GUEDES, Natália Correia. *A igreja e a cultura contemporânea em Portugal*. Porto: Diocese do Porto, pp. 53-81.
- MORPHET, Richard (1968). *Roy Lichtenstein*. In *Roy Lichtenstein*. Londres: The Tate Gallery, pp. 15-34.
- WOLL, Gerd (1978). *Obra gráfica de Edvard Munch*. In *104 gravuras de Edvard Munch*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, [pp.11-17].

## Analíticos em suporte eletrônico

- MARTINS, António Manuel Alves (2010). *As formas do espírito: espiritualidade, teologia e arte*. «Theologica». II:45, 297-312. [Consult. 5 set. 2018]. Disponível em <<https://repositorio.ucp.pt/bitstream/10400.14/13315/1/martins.pdf>>.
- MOCO MUSEUM [s.d.]. *Crying Girl*. [Consult. 10 set. 2018]. Disponível em <<https://mocomuseum.com/stories/crying-girl/>>.
- SIEGAL, Nina (2018). *Bringing back the colors and the tears: the restoration of Rogier van der Weyden's*. [Consult. 14 out. 2018]. Disponível em <<https://www.blouinartinfo.com>>.
- VUOLANTO, Mari [s.d.]. *Mari Vuolanto*. [Consult. 12 set. 2018]. Disponível em <<https://marivuolanto.com/Mari-Vuolanto-1>>.



# OS «DOIS OFÍCIOS DOS OLHOS»: VER E CHORAR NO CINEMA – ALGUNS EXEMPLOS

MARIA DO ROSÁRIO LUPI BELLO\*

**Resumo:** Partindo da afirmação do padre António Vieira sobre o facto de «só os olhos [terem] dois ofícios: ver e chorar», o presente ensaio procura interrogar o modo como o cinema, arte da visão, representa o choro. Para tal usa-se o exemplo de vários filmes — *Stromboli* (1950) de Roberto Rossellini, *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott, *Belle de Jour* (1967) de Luis Buñuel, *Belle Toujours* (2006) e *Palavra e Utopia* (2000), ambos de Manoel de Oliveira, *Tabu* (2012) de Miguel Gomes e ainda a breve referência a outras obras — nas quais as lágrimas apresentam um valor simbólico variável, mas sempre decisivo na sua economia significativa. Desta forma procura-se compreender e aprofundar o paradoxo constitutivo da ontologia do cinema enquanto arte icónica e temporal que, em última instância, busca a visibilidade do invisível.

**Palavras-chave:** cinema; choro; lágrimas.

**Abstract:** Taking into account Father António Vieira's sentence about the fact that «only the eyes have two crafts: seeing and crying», the present essay seeks to interrogate the way crying is represented by cinema, the art of vision. For such an aim a number of different films is taken as example — *Stromboli* (1950) by Roberto Rossellini, *Blade Runner* (1982) by Ridley Scott, *Belle de Jour* (1967) by Luis Buñuel, *Belle Toujours* (2006) and *Palavra e Utopia* (2000), both by Manoel de Oliveira, *Tabu* (2012) by Miguel Gomes and a brief reference to some other cases —, since in all of them tears present a decisive value in the economy of significance of the movie, although with variable symbolic meanings. Thus the paradox constituting the ontology of cinema, an iconic and temporal art which ultimately seeks the visibility of the invisible, can be better and more deeply understood.

**Keywords:** cinema; crying; tears.

É bem conhecido o sermão do padre António Vieira proferido em 1669 sobre as Lágrimas de São Pedro, no qual o pregador afirma que «todos os sentidos do homem têm um só ofício; só os olhos têm dois. O ouvido ouve, o gosto gosta, o olfato cheira, o tato apalpa, só os olhos têm dois ofícios: ver e chorar».

Gostava de partir desta afirmação e do pensamento de António Vieira para interrogar o modo como o cinema, arte especialmente da visão, retrata o choro, em particular o choro feminino. Não serão objeto deste breve ensaio as estratégias retóricas usadas pela Sétima Arte para levar às lágrimas, embora essa seja uma relevante competência desta forma de expressão artística, precisamente porque dá a ver. E também porque a visão oferecida pelo cinema é, ou pode ser, intensificada pela

---

\* Universidade Aberta, Lisboa. CECC (Centro de Estudos de Comunicação e Cultura). Email: mrlupibello@gmail.com.

sua natureza heterogénea e complexa, feita de tempo e movimento, palavras, som e música. O cinema cai frequentemente na tentação manipulativa, podendo tornar-se muito persuasivo e eficaz na forma como tanto dá a ver quanto provoca a emoção superficial, fazendo acontecer verdadeiras «lágrimas de crocodilo». Interessa-me agora considerar alguns casos em que as lágrimas têm outra densidade e são tema realmente importante e central na obra fílmica, procurando perscrutar a razão dessa centralidade.

Vale a pena fazer uma breve premissa sobre a ontologia do cinema. Segundo o primeiro grande teórico sistemático da Sétima Arte, André Bazin, o cinema (excluindo o caso particular do cinema de animação) capta «a realidade física enquanto tal», isto é, «está “obrigado” a comunicar apenas através daquilo que é real», sendo «por essência uma dramaturgia da natureza»<sup>1</sup>. Erwin Panofsky afirmava também que o *medium* dos filmes é a realidade física enquanto tal, e Pier Paolo Pasolini esclarecia que o cinema capta os índices sensíveis e perceptíveis da realidade física e natural. Para o realizador italiano a língua do cinema é um «sistema de signos icónicos que exprime a realidade através da própria realidade», tendo chegado mesmo a afirmar, numa entrevista a Giuseppe Cardillo<sup>2</sup>, referindo-se ao seu famoso ensaio de 1967, *Osservazioni Sul Piano-Sequenza*, que «a semiologia do cinema corresponde a uma semiologia da realidade», ou seja, é a própria realidade que é linguagem, e o cinema mais não faz do que captá-la através desse instrumento privilegiado da Sétima Arte, que é o chamado «plano-sequência», aquele processo técnico que permite o registo da dimensão espaço-temporal da realidade. Portanto, profunda iconicidade (relação direta com o real, «dependência» do real) e fixação do tempo são os dois traços predominantes e específicos do cinema, que levaram outro grande cineasta, Andrei Tarkovsky, a defini-lo como «o tempo em forma de facto» («time in the form of fact»)<sup>3</sup>, que é o mesmo que dizer a arte da visibilidade do acontecimento em ação.

Ora, esta pequena introdução teórica à natureza fílmica pode favorecer a tomada de consciência sobre o peso que, no cinema, tem cada facto: uma lágrima — ainda que artificial ou estimulada — não deixa de ser uma lágrima, e não a sua representação. Aquilo que vemos é o registo visual (feito de luz e sombra) dessa entidade física, material (que tem temperatura e terra, é quente e salgada) e também emocionalmente expressiva. Que valor pode, então, estar associado ao facto de ver alguém chorar, no cinema? De que forma é que o cinema se apropriou e apropria do valor das lágrimas?

Nunca é demais sublinhar que a imagem cinematográfica corresponde à exteriorização e à objetificação daquilo que os olhos podem ver; mas aquilo que os olhos podem ver é unicamente o visível. Porém, a imagem cinematográfica, profundamente

<sup>1</sup> BAZIN, 1992: 177.

<sup>2</sup> Cf. FONTANELLA, 2005: 31.

<sup>3</sup> TARKOVSKY, 1996: 64.

icônica, remete, como diria Marie-José Mondzain<sup>4</sup>, para a imagem natural, pura, cuja essência não é a visibilidade. E só esta imagem invisível é verdadeira — este é, digamos assim, o dilema do cinema, simultaneamente a sua força e a sua fraqueza.

Robert Bresson, no seu precioso livrinho *Notas sobre o Cinematógrafo*, feito de reflexões e indicações «práticas», ajuda-nos a perceber esta vocação contraditória do cinema, que quer dar a ver o que não se vê, quando afirma: «Quando um som pode substituir uma imagem, suprimir ou neutralizar a imagem. O ouvido dirige-se sobretudo para o interior e o olhar para o exterior»<sup>5</sup>. E acrescenta adiante: «O olho (em geral) superficial, o ouvido profundo e inventivo. O apitar de uma locomotiva dá-nos a visão de toda uma gare»<sup>6</sup>. Aquilo que não se vê faz ver melhor, enquanto que o visível é limitado e pode enganar. Mas ele é a matéria do cinema, e desta contingência a Sétima Arte não pode escapar.

É precisamente neste sentido que o padre António Vieira fala do olho e do olhar, enquanto «canal» por onde entram as ilusões do mundo. S. Pedro, tal como Adão e Eva, pecou porque viu; chorou porque pecou. As lágrimas fazem o percurso inverso ao da visão, e são fonte de redenção e reparação daquilo que a visão estragou. Chorar é também «limpar», ficar pronto para ver «melhor», pacificar, ou seja, reintroduzir um equilíbrio necessário, ceder a um gesto justo e verdadeiro. «Os hipócritas não sabem chorar», diz S. Mateus<sup>7</sup>, «não pedem o dom das lágrimas», por isso ficam reféns da sua ilusão e não têm possibilidade de mudar, permanecem fixos e imutáveis. As lágrimas, porém, são dinâmicas e «co-movem». Quando o cinema as capta, é um acontecimento que é captado, nos seus índices exteriores e nas suas implicações interiores, de significado. Se alguma coisa «acontece», algo, ou alguém, muda.

Há muitos filmes, na história do cinema, que atestam este processo da mudança através do acontecimento das lágrimas. Um dos mais belos e eloquentes é *Stromboli* (1950), de Roberto Rossellini. Nele, a protagonista, Karin, desempenhada por Ingrid Bergman, é uma lituana que, para escapar à prisão de um campo de refugiados em Itália, resolve casar com um pescador que acabara de conhecer. Mas a vida que a espera vai parecer-lhe tão má ou pior do que a do campo de refugiados. Enclausurada numa ilha vulcânica, seca, miserável e primitiva, onde a escassa população local a trata, estrangeira que é, com desconfiança e hostilidade, Karin desespera e tenta fugir, atravessando a zona terrível onde se sente o ruído aterrador e o fumo sufocante do vulcão. A cena final coincide com o clímax da história, iluminando o seu conteúdo e estabelecendo um diálogo importante com um momento diegético anterior. Rossellini põe em cena vários tipos de lágrimas, com significados diversos: primeiro as

<sup>4</sup> MONDZAIN, 1996: 110.

<sup>5</sup> BRESSON, 2003: 55.

<sup>6</sup> BRESSON, 2003: 72.

<sup>7</sup> Mt 6, 1-16.

lágrimas de desamparo e desconsolo, depois as lágrimas de revolta e desespero, por fim as lágrimas de comoção, abandono e paz.

Quando Karin soçobra, pela primeira vez, à angústia da sua situação — à qual não é indiferente a sua posição pessoal, demasiado centrada em si mesma e nos seus próprios critérios —, no seu choro amargurado ecoa outro choro, tão semelhante e tão diferente do seu, que a provoca e solicita, feito de uma verdade à qual ela não se abandona totalmente: o pranto desconsolado de um bebé, tanto ou mais dependente e necessitado do que ela, mas em cuja ritmada e natural cadência parece evidenciar-se a certeza de uma resposta, eventualmente morosa mas segura. O paralelo é eficaz, porque o choro desse bebé, que Karin procura, mas não vê, é também sinal de uma vida pela qual ela ardentemente anseia. Nessa cena, de longos sete minutos, a música cumpre uma importante função simbólica e narrativa, transportando o vetor significativo da história desde o desespero da protagonista até à irrupção de pequenos e inesperados lampejos de beleza, que indiciam uma possibilidade nova, inimaginável e positiva.

Ao cambalear sozinha por entre as ruelas áridas e vazias, sentindo-se presa num labirinto de pedra e pó, Karin reafirma desesperadamente o seu desejo e a sua vontade: «Quero sair daqui!» («I want to get out!»). Porém, ser-lhe-á necessário atingir o ponto máximo da dor, o pico da ilha, tão perigoso e assustador como o próprio vulcão, para que as suas lágrimas passem do cego desespero à esperança, e os seus olhos turvos de choro possam secar e, assim, voltar a ver — já que ver e chorar são «ofícios» alternativos —, para que possam voltar a ver o que já viam, mas não sabiam que viam e que só então se lhes torna visível e evidente.

O crítico Fred Camper afirmou no «Chicago Reader», de setembro de 2000, acerca desta obra o seguinte:

*Como muitas obras-primas do cinema, Stromboli explica-se plenamente apenas na cena final, que coloca a sua imagética em harmonia com o estado de espírito da protagonista. Esta estrutura sugere a convicção no poder transformador da revelação. Forçada a largar a sua mala (bastante mais modesta do que os malões com que tinha chegado), à medida que sobe o vulcão, Karin é despojada do seu orgulho e reduzida — ou elevada — à condição de uma criança que chora [e de facto já ouvimos chorar outra criança], como uma espécie de primeiro ser humano que, despido das roupagens do seu ego, precisa de aprender a ver e a falar novamente, a partir de um pessoal «ano zero» (para usar o título de outro filme de Rossellini)<sup>8</sup>.*

<sup>8</sup> Texto original: «Like many of cinema's masterpieces, *Stromboli* is fully explained only in a final scene that brings into harmony the protagonist's state of mind and the imagery. This structure [...] suggests a belief in the transformative power of revelation. Forced to drop her suitcase (itself far more modest than the trunks she arrived with) as she ascends the volcano, Karin is stripped of her pride and reduced — or elevated — to the condition of a crying child, a kind of first human being who, divested of the trappings of self, must learn to see and speak again from a personal «year zero» (to borrow from another Rossellini film title)».

Nessa cena final, enquanto procura avançar, atordoada e cega pelo fumo do vulcão (que expele lágrimas de fogo), chorando lágrimas sufocadas pelo lenço com que se protege, desistindo das duas malas que carregara até ao topo da ilha, Karin sofre uma transformação interior progressiva e radical, que a leva, primeiramente, a admitir ter medo e falta de coragem e, depois, a pedir: «Deus, se existes, dá-me um pouco de paz», até ao ponto em que decide parar de resistir à beleza entrevista antes, murmurando, esgotada e pacificada, perante o céu estrelado: «Oh Dio, com' è bello!».

As lágrimas não são, portanto, mero desafogo, na visão de Rossellini, mas antes instrumento de redenção. Expressam um pedido e um abandono, e têm a potência de uma confissão, antes de mais para o próprio. Terrível seria se chorar de nada valesse, se as lágrimas caíssem num mundo onde ninguém as pudesse acolher, onde nem para o próprio fossem possibilidade.

Por isso mesmo é tão forte a cena final de outro grande e muito diferente filme, *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott, quando o atlético e perfeito «replicante» Roy Batty (como que) tornado humano, vê aproximar-se o momento pré-determinado da sua morte, depois de saber que o seu «pai» e criador estabelecera friamente esse prazo, sem se importar com o seu incontrolável desejo de vida. Compreendendo que nada poderia fazer contra o seu destino de morte, contra esse radical e injusto fim que se aproxima, Roy decide, porém, arriscar aquele ato que contraria a sua «programação» mecânica, que vence a escravidão para a qual foi construído: salva Deckard, o seu perseguidor, no último minuto, levando a cabo esse tipo de ação gratuita, amorosa, que só um ser humano pode cumprir. Nesse momento rasga-se o céu negro e pesado da cidade «high-tech» típica do *film noir* e, no azul sideral, vê-se subir uma pomba branca, símbolo dessa dimensão «outra» que não parecia habitar aquele universo de sombras e sem-sentido, em que todos os momentos se perdiam e as lágrimas eram inúteis e impotentes, confundindo-se com a chuva. Nesse mundo, como ouvimos dizer a Rutger Hauer/Roy Batty no momento da sua agonia, em que as lágrimas não fossem como as palavras, mas antes mera substância fria, sem sabor e inodora, a vida não teria propósito, a beleza não conteria a potência de uma revelação e o tempo não seria promessa, mas sim anúncio de morte:

*Eu vi coisas que vocês não imaginariam. Navios de guerra em chamas ao largo de Órion. Eu vi raios-c brilharem na escuridão perto da Porta de Tannhäuser. Todos esses momentos se perderão no tempo, como lágrimas na chuva. Tempo de morrer<sup>9</sup>.*

---

<sup>9</sup> Texto original, da autoria de David Peoples, com alterações introduzidas por Rutger Hauer: «I've seen things you people wouldn't believe. Attack ships on fire off the shoulder of Orion. I watched c-beams glitter in the dark near the Tannhäuser Gate. All those moments will be lost in time, like tears in rain. Time to die».

Porém, uma única lágrima pode, pelo contrário, operar uma grande mudança, por uma lágrima pode dar-se a vida, como se canta no fado *Lágrima*, interpretado por Amália Rodrigues e composto conjuntamente com Carlos Gonçalves — «Por uma lágrima tua, que alegria, me deixaria matar»:

*Cheia de penas, cheia de penas me deito  
E com mais penas, com mais penas me levanto  
No meu peito, já me ficou no meu peito  
Este jeito, o jeito de te querer tanto.*

*Desespero, tenho por meu desespero  
Dentro de mim, dentro de mim o castigo  
Não te quero, eu digo que não te quero  
E de noite, de noite sonho contigo.*

*Se considero que um dia hei de morrer  
No desespero que tenho de te não ver  
Estendo o meu xaile, estendo o meu xaile no chão  
Estendo o meu xaile e deixo-me adormecer.*

*Se eu soubesse, se eu soubesse que morrendo  
Tu me havias, tu me havias de chorar  
Por uma lágrima, por uma lágrima tua  
Que alegria, me deixaria matar.*

Se o cinema aspira a favorecer a visibilidade do invisível, vale a pena perguntar: o que é que, do invisível, uma lágrima pode dar a ver, no ecrã? Como lembrou o papa Bento XVI<sup>10</sup> numa das suas audiências, a santa Catarina de Sena associa-se o dom das lágrimas. Para a santa italiana, «toda a lágrima nasce do coração. Nenhum membro é tão sensível aos impulsos do coração como os olhos; se o coração sofre, logo eles o revelam». As lágrimas são, pois, a imagem icónica, sensível, material, da verdadeira imagem, que é o coração humano. É o coração que se revela na queda de uma lágrima.

Disso mesmo trata o filme de 1967 do iconoclasta Luis Buñuel, intitulado *Belle de Jour*, baseado no romance francês de Joseph Kessel, publicado em 1928 sobre a vida de uma estranha mulher, Séverine, que ama genuinamente o seu marido Pierre mas não pode deixar de atraí-lo da forma mais bizarra e indecorosa, prostituindo-se

---

<sup>10</sup> Cf. Audiência Geral do Papa Bento XVI, Sala Paulo VI, 24 de novembro de 2010.

durante o dia num bordel enquanto o marido trabalha. Há muito de ensaio médico e «científico», ao nível psicológico, nesta relativamente curta narrativa literária — os problemas afloram, aliás, durante uma longa doença de Séverine —, embora a dimensão moral não esteja ausente do dilema que aqui se configura. Para Buñuel, porém, o conteúdo da obra torna-se uma questão simultaneamente psicanalítica e religiosa. Se o final do romance consistira na absoluta necessidade de Séverine contar a verdade a Pierre — coisa que realmente faz depois de este sofrer um terrível acidente que o deixa paralisado, e sendo o silêncio total a reação de Pierre ao conhecimento da verdade —, em Buñuel o final é algo diferente. Henri Husson, amigo de Pierre e único conhecedor do segredo de Séverine, terá com ele uma conversa à porta fechada, longe do olhar da mulher e dos espectadores. Após essa conversa, Séverine aproxima-se do marido e vê uma lágrima que escorre pela sua cara. Há um súbito corte de cena, e o plano seguinte mostra Pierre levantando-se da cadeira de rodas e falando naturalmente. Séverine vai à janela, atraída pelo barulho de uma carruagem, e sorri, feliz: tudo está bem, a vida voltou ao normal. Buñuel lança, assim, o espectador numa alternativa aberta à interpretação pessoal: será que pretende sugerir a possibilidade de que o remorso e a expiação de Séverine, confessados e aceites, tenham sido veículo para uma misteriosa redenção? Ou será que Henri revelou todo o segredo e que a dor de Pierre é insuperável, sendo a «visão» de Séverine uma fuga psicanalítica perante o sofrimento indizível que vê causar? Buñuel é sempre complexo e enigmático, não é fácil tirar conclusões sobre esta obra. Mas não deixa de ser pertinente que o *volte-face* da história seja provocado pelas lágrimas de Pierre, as lágrimas de Pedro.

Ora é essa pertinência que vai dar a Manoel de Oliveira o mote para o filme-se-quele que realizou quase 40 anos volvidos, em 2006, intitulado, significativamente, *Belle Toujours*. Oliveira não transforma o seu filme numa nova versão da mesma história, nem faz dela uma mera continuação do provocador e excêntrico filme de Buñuel. O seu objetivo é, antes, o de dialogar, de forma algo surpreendente, com a obra anterior e com o seu respetivo realizador — que Oliveira profundamente admira, considerando-o um artista intrinsecamente ético e religioso —, introduzindo uma novidade no desfecho desta peculiar história, através da sugestão de uma possível continuidade. O ponto fundamental do filme do cineasta português centra-se no seguinte: Séverine vive ainda, muitos anos mais tarde e já viúva, angustiada por uma terrível dúvida, a dúvida levantada pela lágrima que viu escorrer na cara do marido pouco antes da sua morte, e que para sempre a deixara sem saber se este teria realmente sabido e sofrido com o conhecimento da sua dupla vida, revelada por Henri Husson. Ao revê-la casualmente num concerto, muito tempo depois, Husson resolve partir em sua perseguição, convencendo-a de que vai contar-lhe a verdade, caso ela aceite jantar com ele. Séverine tenta primeiramente fugir de Henri, mas acaba por

acreditar que ele pode revelar-lhe aquilo que ela tanto deseja conhecer, aceitando finalmente, embora contrafeita, o encontro por ele sugerido.

Tal encontro irá dar forma a umas das cenas mais icónicas do cinema de Manoel de Oliveira. Na sala de jantar privada de um hotel parisiense de cinco estrelas, num ambiente chique, confortável e sensual, pontuado pelas alusivas e eróticas pinturas, tem lugar um jantar à luz de velas, servido por criados atentos, que se deslocam em torno de dois silenciosos convivas como através da coreografia de uma dança. O silêncio dos primeiros minutos deste jantar torna-se quase insuportável, criando no espectador uma expectativa de tal modo intensa, que as primeiras palavras serão uma espécie de explosão de sentido, ganhando uma força inesperada. Para Henri, homem cínico que se tornou alcoólico, habituado, como verdadeiro *voyeur* que sempre foi, a viver romances amorosos por intermédio de terceiros, trata-se de uma privilegiada ocasião para levar a cabo o que sempre se habituou a fazer: o puro jogo da sedução, neste caso dirigida àquela mulher cujo comportamento imoral ele conheceu melhor que ninguém. Porém, a surpresa será total, e Henri mal pode acreditar no que vê e ouve: Séverine declara não ser a mesma, e reafirma a sua radical mudança — pretende refugiar-se num convento —, ao mesmo tempo que lhe suplica que ponha fim à sua angústia, revelando-lhe finalmente se de facto contou a Pierre o seu terrível segredo. Nesta cena fortemente simbólica, onde as velas, como a vida, se consomem lentamente, e a escuridão se adensa, as palavras desencontradas que se trocam têm o seu fundamento na «insuportável» «presença» dessa imagem inefável que ninguém pode ver: a lágrima que escorrera na cara de Pierre. «J'ai besoin de savoir, Mr. Husson», suplica Séverine, mas este pedido não encontra um interlocutor à sua altura.

Este não é, aliás, o único filme de Oliveira em que as lágrimas têm lugar de destaque. Já em *Palavra e Utopia* (2000), cuja ação se centra precisamente na figura, na vida e na obra do padre António Vieira, encontramos uma cena de grande força dramática, que retrata o momento histórico em que a rainha Cristina da Suécia assiste, em Roma, ao famoso debate entre Vieira (desempenhado por Lima Duarte) e o padre Jerónimo Cattaneo (na pele do ator Renato de Carmine), no qual este defende, como Demócrito, o valor do riso, enquanto que o primeiro toma o partido de Heraclito a favor das lágrimas. «Não residem as lágrimas só nos olhos, que veem os objetos, mas nos mesmos objetos que são vistos; ali está a fonte, aqui está o rio; ali nascem as lágrimas, aqui correm», terá dito Vieira, estabelecendo assim uma relação entre o choro dos homens e a tristeza do mundo, tal como pode encontrar-se no seu discurso *Lágrimas de Heraclito defendidas em Roma pelo Padre António Vieira contra o riso de Demócrito*, proferido na Real Academia da rainha Cristina da Suécia, em 1674.

Alguns filmes protagonizados apenas por mulheres trazem o nome das lágrimas no título, como é o caso dos famosos *Lágrimas e Suspiros*, de Ingmar Bergman (que no Brasil foi intitulado *Gritos e Sussurros*), sobre as três irmãs que se juntam em

torno da grave doença de uma delas, embora cada uma dominada pela sua própria dor, e *As Lágrimas Amargas de Petra von Kant*, do alemão Rainer Werner Fassbinder, sobre um trio amoroso feminino, curiosamente ambos de 1972. É interessante relembrar também o que António Vieira disse sobre a amargura das lágrimas de Pedro: essas lágrimas foram amargas, como amargas são as de Petra, porque é da língua que vem o amargor: no caso de Pedro, por ter negado Cristo, o seu amor; no caso de Petra, por ter afirmado ser amor — por Karin — aquilo que na verdade não o era (significativamente, é a muda Marlene, a empregada, que ama genuinamente Petra).

Talvez possamos arriscar a afirmação da existência de uma particular especificidade nas lágrimas femininas. Não apenas se manifestam tendencialmente com maior frequência, e eventualmente maior caudal, nas mulheres, mas possuem algumas propriedades particulares. Tanto no filme sueco, como no alemão — e, tal como acabámos de constatar, também no italiano, de Rossellini — elas surgem associadas não apenas a uma circunstância particular (a doença, os casamentos desfeitos, os desencontros amorosos, o exílio) mas sobretudo à expressão de uma particular vivência da condição humana. Num certo sentido, pode dizer-se que, na mulher, uma certa forma de percepção da condição existencial como não-poder — e portanto, como exigência de grito, de pedido, de choro — se faz sentir com maior pungência.

Isso mesmo se pode constatar no último exemplo aqui trazido, o do filme português *Tabu* (2012), de Miguel Gomes, protagonizado por três mulheres: Aurora (Laura Soveral), senhora de idade, excêntrica e viciada em jogos de casino, a viver uma fase de semidemência, que a leva a fazer desconexos e incompreensíveis discursos sobre o seu misterioso passado africano; Santa (Isabel Cardoso), a empregada cabo-verdiana que trata de Aurora, e Pilar (Teresa Madruga), mulher generosa, bem-intencionada, mas solitária e pouco feliz, descontraída nos seus amores. Miguel Gomes apresenta-a ironicamente acompanhada por um apaixonado (que Pilar estima, mas não ama), um pintor de má qualidade e poucos atrativos pessoais, que não sabe compreendê-la, e que, portanto, potencia indiretamente a sua solidão de mulher sem elos familiares ou de amizade. Não tendo a quem dirigir a sua capacidade afetiva, Pilar recebe jovens de grupos religiosos que se deslocam a Portugal, interessa-se por causas humanitárias e acode aos pedidos de ajuda da sua excêntrica vizinha Aurora, o que, porém, não sacia a sua sede de amor e de companhia. Sentada numa sala de cinema ao lado do amigo adormecido, espectadora das imagens que pode ver mas que não apontam para as que realmente deseja, Aurora deixa cair lágrimas que são como as palavras finais do conto de Sophia de Mello Breyner *A Viagem*, essa voz lançada pela mulher que, quase a cair na escuridão do abismo onde o marido parece ter-se precipitado, chama, certa de que «do outro lado [do abismo] está com certeza alguém».

Tanto no choro de Pilar como no grito lacrimoso da mulher de *A Viagem*, há esperança e pedido nas lágrimas choradas. Como diria António Vieira, se Pilar chora,

isso é sinal que a sua dor não é, apesar de tudo, extrema nem desesperada, porque «Há chorar com lágrimas, chorar sem lágrimas e chorar com riso: chorar com lágrimas é sinal de dor moderada; chorar sem lágrimas é sinal de maior dor; e chorar com riso é sinal de dor suma e excessiva».

A cena em que vemos Pilar no cinema, chorando silenciosamente ao lado do amigo pintor e diante do ecrã onde se movem figuras de luz e sombra, exemplifica bem, tanto através da imagem quanto da música, a possibilidade de identificação que o espectador tem com o sofrimento e a solidão desta mulher. Não vendo nós, como acontece no filme de Rossellini, a resposta ao pedido contido nestas lágrimas, torna-se mais evidente que o seu recetor somos nós próprios, que estamos do lado de cá do ecrã, quase de frente para Pilar. O cinema é icónico também neste sentido: torna presente, tal como acontece num ícone russo, um mundo que interpela quem o vê. Para que no cinema alguma coisa realmente aconteça, é exigida a resposta do espectador, é indispensável um olhar que saiba compadecer-se, sofrer com, chorar com. Porque, como diria Vieira no sermão já citado, «Quem há neste mundo tão favorecido ou tão divinizado pela sua fortuna, que possa presumir de não ter que chorar?». Neste sentido, as lágrimas são, na Sétima Arte, tão decisivas em si mesmas (as das personagens e, eventualmente, também as do espectador) como a própria experiência da visão — o cinema convoca frequentemente o duplo ofício dos olhos e conta com ele para dar a ver o invisível.

## BIBLIOGRAFIA

- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner (1970). *Contos Exemplares*. 3.ª ed. Lisboa: Portugal Editora.
- BAZIN, André (1992). *O que é o cinema?* Lisboa: Livros Horizonte.
- BRESSON, Robert (2003). *Notas sobre o Cinematógrafo*. Trad. e posfácio de Pedro Mexia. Porto: Elementos Sudoeste.
- CAMPER, Fred (2000). *Volcano Girl – film analysis and review*. «Chicago Reader». (28 Sept. 2020). [Consult. 20 out. 2018]. Disponível em <<https://www.chicagoreader.com/chicago/volcano-girl/Content?oid=903478>>.
- FONTANELLA, Luigi (2005). *Pasolini Rilegge Pasolini. Intervista con Giuseppe Cardillo*. Milano: Archinto.
- KESSEL, Joseph (1928). *Belle de Jour*. Paris: Éditions Gallimard.
- MONDZAIN, Marie-José (1996). *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*. Paris: Éditions du Seuil.
- TARKOVSKY, Andrei (1996). *Sculpting in time*. Austin: University of Texas Press.
- VIEIRA, Padre António (1951 [1669]). *Sermões*. Porto: Lello e Irmão.

## FILMOGRAFIA

- BUÑUEL, Luis (1967). *Belle de Jour*. França. Cor, 106'.
- GOMES, Miguel (2012). *Tabu*. Portugal. P&b e cor, 120'.
- OLIVEIRA, Manoel de (2000). *Palavra e Utopia*. Portugal. Cor, 130'.
- OLIVEIRA, Manoel de (2006). *Belle Toujours*. Portugal. Cor, 70'.
- ROSSELLINI, Roberto (1950). *Stromboli – terra di Dio*. Itália. P&b, 107'.
- SCOTT, Ridley (1982). *Blade Runner*. P&b e cor, 117'.

# DA TRANSPARÊNCIA DA LÁGRIMA À INVISIBILIDADE DO CHORAR: ENTRE A MANGA E O LENÇO. OU O QUE FOR

CLARA VAZ PINTO\*

**Resumo:** O texto apresenta uma breve reflexão sobre o ato de enxugar as lágrimas, partindo de uma pesquisa que considera a área das coleções museológicas e a sua terminologia, bem como imagens com a representação desse ato, para perceber se há ou não uma peça de vestuário ou acessório com essa funcionalidade específica e que forma assume.

**Palavras-chave:** lenço e lágrimas; lenço branco; têxtil; lenço de mão.

**Abstract:** The text presents a brief reflection on the act of wiping tears, based on research that considers the area of museum collections and its terminology, as well as images with the representation of that act, to understand whether or not there is a garment or accessory with that specific functionality and what form it takes.

**Keywords:** handkerchief and tears; white handkerchief; textile; garment and tears.

Lágrimas, já todos as conhecemos ou vamos conhecendo. Felizmente para as que vêm com a alegria, infelizmente para as que nos são trazidas pela tristeza ou pela dor, física ou moral.

Todavia, aquilo que me foi pedido não foi *tratar ou discorrer sobre a lágrima*, foi justamente o seu inverso: *Como se apagam? Como se enxugam? Como se fazem desaparecer?*

A encomenda incluía ainda um olhar diacrónico, transmitido pela parametrização *da manga da camisa ao lenço*, tipológica é certo, mas também temporal ou mesmo social, e confesso que visualizei desde logo um sem número de situações perfeitamente ilustrativas dessa pequena frase e em que a questão de género nem me atravessou a mente.

Pareceria fácil, para alguém dos museus, selecionar rapidamente umas quantas peças. Todavia... que mangas? Que lenços? Onde estão os traços do gesto, a memória dessa função? Não há vestígios das lágrimas nas mangas dos casacos ou das camisas, não há *lenços para lágrimas*.

Vejamos o que nos diz a área de especialidade no campo museológico. O ICOM Costume<sup>1</sup> — o comité internacional para o traje do ICOM<sup>2</sup>, organização internacional

---

\* Conservadora de Museu. Email: claravazpinto@gmail.com.

<sup>1</sup> Disponível em <<http://network.icom.museum/costume/>>.

<sup>2</sup> International Council of Museums.

para os profissionais de museus — tem um vocabulário básico para a catalogação do traje<sup>3</sup> e acessórios. Fui, esperançadamente, procurar mais informação neste documento de trabalho.

A sua estrutura é simples — traje de mulher, homem e criança — e a sua organização também: parte daquilo que reveste o corpo exteriormente — *main garments* —, o que envolve esta primeira camada — *outerwear* — e, ainda, uma camada de proteção — *protective wear*.

Segue, depois, para o que se usa por debaixo destas camadas externas — *underwear* —, o que contribui para a estrutura do corpo — *supporting and/or shaping structures* — e, finalmente, a roupa interior e roupa interior de noite — *night and dressingwear*.

Conclui com os acessórios, também organizados em várias categorias relacionadas com a sua função. É aqui que aparecem os lenços, em duas principais categorias — cabeça e corpo acima da cintura (ombros).

Tabela 1: Catalogação do traje e acessórios

Women's Garments	Men's Garments	Infants' Garments
Main Garments	Main Garments	Main Garments
Outerwear	Outerwear	Outerwear
Protective Wear (against dirt or danger, not weather)	Protective Wear (against dirt or danger, not weather)	Protective Garments
Underwear	Underwear	Underwear
Supporting and/or Shaping Structures	Supporting and/or Shaping Structures	Supporting and/or Shaping Structures
Night and Dressingwear	Night and Dressingwear	Nightwear
<b>Accessories Worn</b>	<b>Accessories Worn</b>	<b>Accessories Worn</b>
Accessories Carried	<b>Accessories Carried</b>	Accessories Carried
Accessories Added to Body or Clothing for Ornament	See Women's Garments	<b>Accessories Added to Body or Clothing for Ornament</b>
Accessories Used in the Care of the Person	<b>Accessories Added to Body or Clothing for Ornament</b>	See Women's Garments
Accessories Used in the Care of Clothing	See Women's Garments	<b>Accessories Used in the Care of the Person</b>
Accessories Used in the Making and Adjusting of Clothes	<b>Accessories Used in the Care of the Person</b>	See Women's Garments
	See Women's Garments	<b>Accessories Used in the Care of Clothing</b>
	<b>Accessories Used in the Care of Clothing</b>	See Women's Garments
	See Women's Garments	<b>Accessories Used in the Making and Adjusting of Clothes</b>
	<b>Accessories Used in the Making and Adjusting of Clothes</b>	See Women's Garments
	See Women's Garments	

Fonte: ICOM Costume. Disponível em <<http://network.icom.museum/costume/>>

<sup>3</sup> Disponível em <<http://terminology.collectionstrust.org.uk/ICOM-costume/vbt00e.htm>>.

Sem esquecer que estamos a lidar com um conjunto de vocábulos estabelecidos inicialmente em inglês e francês (atualmente já tem versões em alemão e espanhol) — tanto que há uma nota diferenciando *handkerchief* e *scarf*<sup>4</sup> —, o lenço é apresentado com a função de complemento da indumentária e não como solução para uma necessidade do humano que veste essa indumentária. O documento é claramente parco e assético na informação que disponibiliza.

Um caminho alternativo seria olhar para a forma como, através do tempo, recorrendo a diversas técnicas e suportes, foi representado o ato de chorar enquanto manifestação de um sentimento muito humano, bem como a muito humana reação a esse mesmo ato, pois é nesse intervalo que manga, lenço, mão ou braço entram em cena. Assim, um rápido périplo pelas nossas coleções museológicas, estejam expostas ou disponíveis *on-line* ou noutro tipo de suporte, constituiu-se como base para responder a esta pergunta: saberemos como enxugamos as lágrimas?

A emoção que se traduz pelo ato tão humano de chorar é representada, na escultura e na pintura, através da lágrima que escorre pela face — usualmente, em representações associadas à dor, uma dor moral e/ou psicológica. Uma dor da alma. É, sem dúvida, essa dor que está patente nesta *Virgem da Piedade* que o MNAA expôs em 2018, com as lágrimas escorrendo pela face, expondo assim a sua dor pelo filho morto que tem nos braços, imóvel e estática, deixando as lágrimas escorrerem.



**Fig. 1**  
*Virgem da Piedade*  
 Fonte: Museu Nacional de Arte Antiga.  
 © Direção-Geral do Património Cultural/Arquivo de Documentação Fotográfica (DGPC/ADF)

<sup>4</sup> *Handkerchief* é definido em função do formato (quadrado, quase quadrado ou triangular), enquanto se considera que as dimensões (o comprimento excedendo grandemente a largura) permitem reconhecer um *scarf*.

O mesmo sucede com esta Maria Madalena, em cujas faces escorrem as lágrimas enquanto contempla a coroa de espinhos que segura nas mãos, também ela não fazendo um gesto para as recolher, para as secar.



**Fig. 2**  
*Deposição no Túmulo*  
Fonte: Museu Nacional de Arte Antiga. Ao lado direito, um pormenor de Maria Madalena.  
© Direção-Geral do Património Cultural/Arquivo de Documentação Fotográfica (DGPC/ADF)

Numa outra pintura, desta vez do Museu de Évora, são as lágrimas que correm nos rostos da Virgem e de Madalena, que se ajoelha aos pés do corpo de Cristo, que, num primeiro momento, retêm a atenção do observador.



**Fig. 3.** *Descimento da Cruz*, de um discípulo anónimo de Gérard David  
Fonte: Museu de Évora – Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo. Domínio público. Disponível em <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Ret%C3%A1bulo\\_da\\_Capela\\_do\\_Espor%C3%A3o\\_-\\_Descent\\_from\\_the\\_Cross\\_\(Museu\\_de\\_%C3%89vora\).jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Ret%C3%A1bulo_da_Capela_do_Espor%C3%A3o_-_Descent_from_the_Cross_(Museu_de_%C3%89vora).jpg)>

Mas, um pouco atrás e discreta, uma mulher (Maria de Cléofas), atrás de Maria Madalena, demonstra o seu sentimento de dor e perda, não apenas por uma lágrima que rola pela face, mas também pelo gesto que faz para a enxugar, puxando por uma ponta do lenço que traz pela cabeça.



Fig. 4

*Descimento da Cruz*, de um discípulo anónimo de Gérard David. Pormenor

Fonte: Museu de Évora – Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo. Domínio público. Disponível em <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Ret%C3%A1bulo\\_da\\_Capela\\_do\\_Espor%C3%A3o\\_-\\_Descent\\_from\\_the\\_Cross\\_\(Museu\\_de\\_%C3%89vora\).jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Ret%C3%A1bulo_da_Capela_do_Espor%C3%A3o_-_Descent_from_the_Cross_(Museu_de_%C3%89vora).jpg)>

Igual gesto tem um dos Apóstolos (o que, à esquerda, veste uma capa rosa-clara e gola azul-escura), usando uma peça branca, quem sabe se uma ponta da capa branca do Apóstolo que parece estar a consolá-lo, nesta outra pintura que representa a morte da Virgem.



Fig. 5

*Morte da Virgem*, Museu de Évora – Um dos 13 painéis do políptico da Sé de Évora, obra provavelmente coletiva, com direção e participação de artistas flamengos, supostamente Gérard David ou Hugo van der Goes  
Fonte: Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo. © Direção-Geral do Património Cultural/Arquivo de Documentação Fotográfica (DGPC/ADF)

Este gesto — o de enxugar a lágrima — é pois tão masculino quanto feminino. É ainda no feminino que se representa o ato de enxugar as lágrimas, no quadro que descreve um milagre de S. Francisco Xavier. Nesta pintura do séc. XVIII, a figura ajoelhada, entre a miraculada e a personagem que traja de vermelho, usa um pedaço de pano que leva aos olhos no gesto universalmente reconhecido de enxugar

**Fig. 6**  
*Cena da vida de São Francisco Xavier*  
 e pormenor do quadro  
 Fonte: Museu de Évora  
 – Museu Frei Manuel  
 do Cenáculo,  
 Inv. ME 3322/1.  
 © Direção-Geral  
 do Património  
 Cultural/Arquivo  
 de Documentação  
 Fotográfica (DGPC/  
 ADF)



as lágrimas — de alegria, no contexto desta cena. A ajuizar pelas duas pontas que se observam, tratar-se-á de um lenço.

E no masculino, nesta outra pintura do mesmo museu, três figuras ajoelhadas que circundam São Francisco Xavier recorrem todas elas a peças idênticas, peças brancas — quadrados, quem sabe — que levam ao rosto com a mesma finalidade: enxugar as lágrimas. Mais uma vez, lenços que enxugam lágrimas.



**Fig. 7.** *Trasladação do corpo de São Francisco Xavier* e pormenor do quadro  
 Fonte. Museu de Évora – Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo, Inv. ME 3320/1. © Direção-Geral do Património Cultural/Arquivo de Documentação Fotográfica (DGPC/ADF)

Em igualdade de circunstâncias, feminino e masculino resolvem a situação com o mesmo gesto, tão pessoal e tão igual e da mesma forma. Já as figuras pintadas por Gregório Lopes, neste seu Enterro de Cristo, ora recorrem a um têxtil constituído pela ponta de uma peça de vestuário (na figura feminina), ora, na ausência dele, deixam escorrer as lágrimas pela face, mas apoiadas emocionalmente por mãos e braços amigos. José de Arimateia, à direita, parece estar a enxugar lágrimas, mas, na realidade, está apenas a tensionar o lençol que transporta o corpo de Cristo.



Fig. 8. *Enterro de Cristo*, de Gregório Lopes

Fonte: Museu Nacional de Arte Antiga, Inv. 1174 Pint (IFN 911). © Direção-Geral do Património Cultural/Arquivo de Documentação Fotográfica (DGPC/ADF)

Trata-se de peças têxteis com formato difícil de identificar, umas vezes com uma hipotética forma quadrangular ou retangular, hipótese que se pode colocar pelo recorte do elemento, outras vezes recorrendo a outra peça que compõe a indumentária, branca, repetindo o gesto de sempre.

Assim o faz a figura feminina que está em segundo plano nesta *Lamentação sobre o Corpo de Cristo*, e que parece estar a recorrer a uma ponta do pano que lhe cobre a cabeça para enxugar as lágrimas.

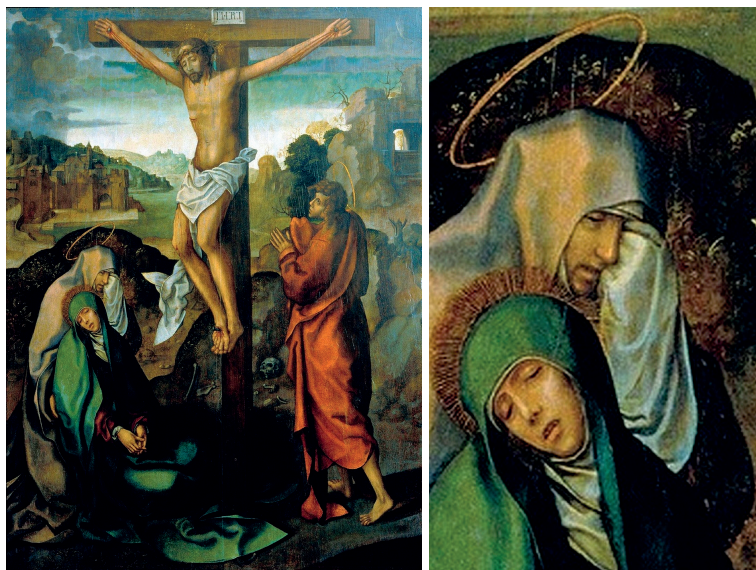


Fig. 9

*Lamentação sobre o Corpo de Cristo*

Fonte: Museu Nacional de Grão Vasco, Inv. 2176 (IFN 57427). © Direção-Geral do Património Cultural/Arquivo de Documentação Fotográfica (DGPC/ADF)

Já neste *Calvário*, da autoria de Vasco Fernandes, a figura feminina que ampara a Virgem enxuga as lágrimas com um pedaço de tecido que pela sua cor — branco — não aparenta estar relacionada com o seu manto.



**Fig. 10**  
*Calvário*, de Vasco  
Fernandes  
Fonte: Fundação  
Millennium BCP, cedida  
temporariamente  
ao Museu Nacional  
de Arte Antiga.  
Disponível em <[http://  
patrimoniocultural.  
gov.pt/pt/news/  
comunicados/  
fundacao-millennium-  
bcp-cede-pintura-de-  
vasco-fernandes-ao-  
mnaa/](http://patrimoniocultural.gov.pt/pt/news/comunicados/fundacao-millennium-bcp-cede-pintura-de-vasco-fernandes-ao-mnaa/)>

É, pois, característico, nos exemplos vistos até agora — pintura religiosa —, que estas peças têxteis tenham como denominador comum a cor: o branco. Branco, porquê? Recorra-se a uma ponta de uma peça de vestuário ou recorra-se a um acessório — um lenço —, vemos sempre a cor branca. A simbologia das cores no intervalo temporal em que se inserem estas peças de temática religiosa não pode obviamente ser descartada.

Mas nem sempre o gesto era este.

Enxugar as lágrimas com a mão era seguramente frequente, como nós o fazemos ainda hoje, e Gregório Lopes retrata essa atitude num dos Apóstolos que figura nesta *Morte da Virgem*, quase invisível no segundo plano onde se encontra posicionado.



**Fig. 11**  
*Morte da Virgem*, de  
Gregório Lopes  
Fonte: Museu Nacional  
de Arte Antiga, Inv, 15  
Pint (IFN 931).  
© Direção-Geral  
do Património  
Cultural/Arquivo  
de Documentação  
Fotográfica (DGPC/  
ADF)



**Fig. 12**  
*Trasladação do corpo de São Francisco Xavier*, de Manuel Henriques  
Fonte: Museu de Évora – Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo, Inv. ME 3320/. © Direção-Geral do Património Cultural/Arquivo de Documentação Fotográfica (DGPC/ADF)

E o mesmo se pode ver numa tela de Manuel Henriques, retratando a *Trasladação do corpo de São Francisco Xavier*, onde podemos ver a figura que se debruça sobre o corpo do santo com as mãos na cara, repetindo esse mesmo gesto. Além de uma figura masculina, de pé, à direita, enxugando as lágrimas a uma peça verde, que faz as funções de lenço.

Importa também conhecer qual a presença do lenço nas cenas do quotidiano, no âmbito das sociedades e mesmo que não associado a lágrimas — em que tipos de contextos? Em que grupos? Com que figuração?

A série sobre a vida da princesa santa Joana, com autoria atribuída a Manuel Ferreira e Souza (c. 1724), conjuga cenas civis e religiosas. Naquelas, apenas numa



**Fig. 13**  
*Santa Joana despede-se de D. Afonso V e do príncipe D. João*, de Manuel Ferreira e Sousa  
Fonte: Museu de Aveiro.  
Disponível em <[https://wikivisually.com/wiki/Joanna,\\_Princess\\_of\\_Portugal](https://wikivisually.com/wiki/Joanna,_Princess_of_Portugal)>



**Fig. 14**  
*Morte de Santa Joana*  
 Princesa. Escola  
 Portuguesa.  
 Fonte: Museu de  
 Aveiro, Inv. 231/A.  
 © Direção-Geral  
 do Património  
 Cultural/Arquivo  
 de Documentação  
 Fotográfica (DGPC/  
 ADF)

aparece um lenço na mão esquerda da princesa — quando esta se despede de D. Afonso V e do príncipe D. João — e, nas últimas, a exceção é a tela da *Morte de Santa Joana Princesa*, em que uma das freiras que está em primeiro plano leva um lenço aos olhos, enxugando as lágrimas.

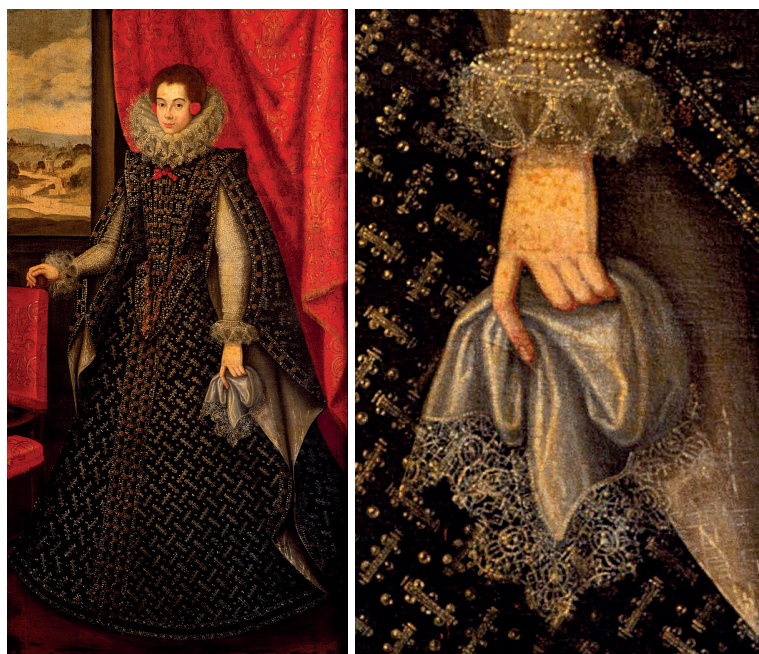
Portugal manteve, durante vários séculos, um império colonial, onde a existência de escravos era uma realidade costumeira e não contestada. Os periódicos da época dão-nos indícios desse quotidiano, quantas vezes bem sofrido. A «Gazeta do Rio de Janeiro» fala-nos de escravos, de fugas e buscas que passavam pelo anúncio da ocorrência e promessa de recompensa, vidas em que, certamente, também não faltaram lágrimas. Fala-nos, nesse longínquo 1819, das vendas de «huma preta de nação, parida de poucos dias, e com cria» e de «huma preta Mina com cria de 8 meses, que sabe cozinhar, lavar, engomar lizo, e muito hábil para todo o serviço de huma casa». Não nos fala das suas lágrimas, nem de como as secava.

Dos escravos fugidos, a «Gazeta» refere-nos o que vestiam: saias, vestidos, camisas, coletes, jaqueta, calças, tangas, barrete encarnado, e em algodão, linhagem, brim, riscado, cré, ganga, seja em branco, em azul, em vermelho para o barrete ou amarelo, cinzento. E um único lenço — «encarnado com pintas brancas» — cuja utilização desconhecemos. Não nos fala das suas lágrimas<sup>5</sup>:

**Fig. 15**  
 Notícia sobre  
 fuga de escravos  
 Fonte: «Gazeta do Rio  
 de Janeiro», 14 de  
 agosto de 1819

enfiteas para Senhoras.  
 Escravos fugidos em 12 de Julho de 1819, a *Horacio Messeri*, padeiro na rua dos  
 Ourives N.º 55 — *Maria, Libolla*; estatura ordinária, cabellos curtos, cara redonda, hum pe-  
 queno signal na face esquerda, peitos grandes, vestida com saia de chita riscada de azul, e o  
 corpo de riscadinho de linho branco e azul. *Maria, Conga*, pouco mais que ordinária, olhos  
 grandes, cabellos compridos amarrados com hum lenço encarnado com pintas brancas, vestido  
 de linho riscado de azul e branco; aquella pessoa que as segurar, e conduzir á casa de seu Senhor  
 receberá a quantia de \$2:800.  
 quem quiser comprar hum desses hum Official de Carbineiro para fóra da terra, rua da Quitanda

<sup>5</sup> «Gazeta do Rio de Janeiro», 14 de agosto de 1819.



**Fig. 16**  
*Retrato de D. Joana de Albuquerque* (total e em pormenor)  
Fonte: Museu Nacional do Traje, Inv. N.º 14398 (IFN 6605). © Direção-Geral do Património Cultural/Arquivo de Documentação Fotográfica (DGPC/ADF)

Voltando a Portugal e à sociedade civil, a pintura é uma fonte de informação, nomeadamente no género *retrato*, comum a várias épocas. Neste, os acessórios que as retratadas mais usam são os leques e as luvas. Contudo, o *lenço* também surge, usualmente seguro na mão, e por vezes consegue observar-se como foi adornado — é o caso deste retrato de D. Joana de Albuquerque (esposa de Aires de Saldanha, 17.º vice-rei da Índia).

Exemplos destes são frequentes na pintura portuguesa do séc. XVII e mesmo do séc. XVIII, em representações mais formais. E, embora o lenço não seja o acessório mais representado, aparece usualmente como uma peça rica, com rendas a adorná-lo a toda a volta, elevado a categoria de acessório decorativo e não tanto de peça



**Fig. 17**  
*Anunciação*. Pormenor  
Fonte: Museu Nacional de Arte Antiga, Inv. 932 Pint (IFN 00896 TC). © Direção-Geral do Património Cultural/Arquivo de Documentação Fotográfica (DGPC/ADF)

utilitária. Estas representações de lenços, não associadas a manifestações de dor e lágrimas – remetem-nos ainda para outras, de épocas anteriores e em contexto religioso — usualmente associadas a representações de momentos da vida da Virgem, todavia sugerindo uma ocupação feminina, de carácter doméstico.

Regressando ao contexto civil e a um tempo mais próximo, o lenço vai deixando de ser usado na representação da dor e adquire, no contexto em que é representado, a feição de um objeto essencialmente utilitário e, em contexto urbano e burguês o valor estético também seja importante. Entretanto a sua utilização pelo pintor, como elemento da composição, começa a ser independente de regras de representação formais e foca-se nos efeitos estéticos, atitude de que a *Senhora vestida de preto* (Fig. 18), de Henrique Pousão é um dos mais interessantes exemplos.

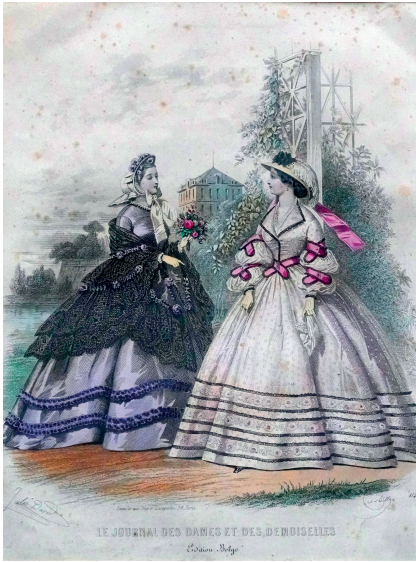


**Fig. 18**

*Senhora vestida de preto,*  
de Henrique Pousão

Fonte: Museu Nacional Soares  
dos Reis, Inv. 114/39 Pin MNSR  
(IFN 6058). © Direção-Geral do  
Património Cultural/Arquivo de  
Documentação Fotográfica  
(DGPC/ADF)

Em contrapartida, o século XIX proporciona uma outra fonte de informação sobre a existência dos lenços: as estampas de moda e os catálogos dos grandes armazéns, que também circularam em Portugal, importadas, traduzidas, isoladas ou agrupadas, como ilustração avulsa das revistas de modas, etc. As estampas constituem-se como um dos mais importantes instrumentos de *marketing* da moda, vocacionado para os grupos sociais urbanos, com maior poder económico. Os lenços representados neste contexto vão desde o lenço de mão, essencialmente decorativo, mas tão útil para enxugar uma lágrima, furtiva ou não, até ao lenço de pescoço.



**Fig. 19**  
Litografia colorida de «Le Journal des Dames et des Demoiselles». 640. Édition Belge, 1861  
Fonte: Coleção particular (Porto). © NBeires

Estas categorias estão também refletidas nesses catálogos — lenços de mão, de bolso, de pescoço, de cabeça, para homem ou senhora, de seda ou linho, bordados ou simples — e traduzem uma necessidade decorrente da moda urbana ou do traje rural que também o requeria.

Necessários no quotidiano, sem dúvida que o são, pois os lenços surgem enunciados como categoria num *Rol da Roupas Branca*, exemplar de seda com impressão a preto e que pertence à coleção do Museu Nacional do Traje. Indispensáveis e discretos, constam nos enxovais de vários casamentos parisienses, descritos pela versão portuguesa da revista *O Mundo Elegante*, embora mencionados em duas linhas rápidas.

Maiores ou menores, mais ricos ou simples, funcionais ou decorativos, os lenços estão sempre presentes, nem que seja sobre a simples forma de um fragmento têxtil. Existiram sempre com fatura, muitos com função bem demarcada e outros aparentemente mais polivalentes — e se andaram perto ou longe das lágrimas, é informação que não existe.

Nos meios rurais e, de uma forma mais generalizada, entre os grupos sociais mais desfavorecidos, a representação do lenço associado à figura feminina que chegou até nós é a do lenço de cabeça, do pescoço ou cruzado ao peito, como elemento integrante de um conjunto de peças que constitui o traje rural — um elemento que, durante um longo tempo, foi um identificador de origem geográfica, mas também de grupo social (Figs. 20 e 21).

Contudo, o lenço (usualmente branco) assume importância no traje masculino urbano (Fig. 22), ao longo dos séculos XIX e XX, ao ponto de contribuir



**Fig. 20.** Lavradeira, mulher dos arrabaldes da cidade do Porto. Gravura de João Palhares, n.º 42  
Fonte: Cópia pública disponível em <[https://purl.pt/22226/4/ea-67-v\\_PDF/ea-67-v\\_PDF\\_24-C-R0150/ea-67-v\\_0000\\_1-capa\\_t24-C-R0150.pdf](https://purl.pt/22226/4/ea-67-v_PDF/ea-67-v_PDF_24-C-R0150/ea-67-v_0000_1-capa_t24-C-R0150.pdf)>



**Fig. 21.** Fotografia do Museu de Arte Popular, Inv. Foto 21  
Fonte: Museu de Arte Popular. © Direção-Geral do Património Cultural/Arquivo de Documentação Fotográfica (DGPC/ADF)



**Fig. 22**  
Fotografia Fidanza Pará Brasil,  
10 de maio de 1937  
Fonte: Coleção particular (Porto)



**Figs. 23 e 24.** Lenços femininos  
Fonte: Coleção particular (Porto). © NBeires



Fig. 25. Lenço de mão (criança)  
Fonte: Coleção particular (Porto).  
© NBeires



Fig. 26. Lenço de namorados  
Fonte: Coleção particular (Porto).  
© NBeires



Fig. 27. Lenço de mão feminino.  
Segunda metade do século XX  
Fonte: Coleção particular (Porto).  
© NBeires

inequivocamente para uma afirmação de estatuto social, ao ser considerado um complemento da indumentária masculina — o lenço de bolso —, ganhando cor e padrões, tendo mesmo direito, atualmente, a uma página eletrónica<sup>6</sup>.

É que se as lágrimas constituem um recurso amplamente utilizado para manifestar o sentimento que se quer transmitir, o ato de as enxugar é representado bem menos vezes. E, com o correr do tempo, a representação desse ato torna-se cada vez mais rara.

As razões desta ausência de representação ou de categoria específica podem explicar-se por várias ordens de razão, mais de natureza implícita do que explícita: recordemos que enxugar as lágrimas é uma necessidade pontual, inesperada por vezes, e o ato de as enxugar não chega a constituir-se como uma função recorrente e necessitando de instrumento próprio.

Olhemos então não para as lágrimas, mas para os lenços, aqueles que se guardam nas coleções dos nossos museus.

De onde vêm estes lenços? Serão herdeiros ou continuadores dos lenços que vislumbramos nestas *Anunciações* quinhentistas? Serão testemunhos de atividades domésticas, mais ou menos valorizados (Figs. 23 e 24) conforme as disponibilidades de tempo e riqueza de quem os fez ou usou?

De produção doméstica de raiz, valorizado pela aplicação de renda ou bordado, para consumo próprio ou comércio, sem dúvida. Comercializados ou não, valorizados com rendas e/ou bordados (Figs. 23 a 26), portadores de mensagens<sup>7</sup> (Fig. 26) em aventuras que podem arriscar lágrimas, simples quadrados brancos de tecido fino

<sup>6</sup> Acessível em <<https://www.trendhim.pt/lencos-de-bolso-c.html>> e <<https://www.trendhim.pt/articles/38/o-lenco-de-bolso-tudo-o-que-precisa-de-saber>>.

<sup>7</sup> Quadra exterior do lenço, em tudo sintonizada com o enxugar de lágrimas: «Aceita este lencinho/que no mato apanhei/ainda vai orvalhado/com as lacrimas [sic] que chorei».

(Fig. 25) ou modernos *tissues* (Fig. 27), a verdade é que não existem *lenços para enxugar lágrimas*, tarefa essa usualmente destinada ao *lenço de mão*, como são designados quando destinados ao uso feminino, ou *lenço de bolso*, para os de uso masculino. Ambos, pelas designações genéricas, parecem estar destinados a acudirem a vários fins por estarem sempre à mão.

Imprevistas, as lágrimas enxugam-se, ontem como hoje, com a mão, o lenço ou o que for que tivermos mais à mão ou que uma alma bondosa nos oferecer. Cultura, educação, família, tudo nos molda na forma com lidamos com o chorar. E com o enxugar das lágrimas.

Falámos apenas das lágrimas que escorrem pela face. Mas aquelas que adivinhamos nunca choradas, como se enxugam?



Fig. 28

Jugoslávia, 1942

Fonte: © Biblioteca de fotos do CICV (DR)/  
hist-03168-01. [Consult. jan. 2023].  
Disponível em <[https://www.icrc.org/pt/  
content/150-anos-de-acao-humanitaria-  
criancas-na-guerra](https://www.icrc.org/pt/content/150-anos-de-acao-humanitaria-criancas-na-guerra)>

# SORRISOS LÁGRIMAS POEMAS

JAIME MILHEIRO\*

**Resumo:** *Este texto é uma reflexão sobre os seres humanos que, nascidos prematuros e absolutamente dependentes de quem os alimenta e agasalha, sempre se obrigam a sorrir e chorar para sobreviver. Pelos seus caminhos e descaminhos perpassam encantos e sofrimentos, estéticas e palavras, afetos e disfunções donde podem brotar poemas, sempre atravessados pela condição essencial da espécie a que o autor chama misteriosidade (contraponto do medo do desconhecido). A ocultação dos genitais femininos, pela posição ereta determinada, desempenha significativo papel na potencialidade expressiva de todos esses sentimentos, nos homens e nas mulheres.*

**Palavras-chave:** *lágrimas; sorrisos; misteriosidade; poemas.*

**Abstract:** *This text is a reflection on human beings who, born prematurely and absolutely dependent on who feeds and warms them, are always forced to smile and cry in order to survive. Enchantments and sufferings, aesthetics and words, affections and dysfunctions permeate through their paths and detours, from which poems can sprout, always crossed by the essential condition of the species that the author calls «mysteriosity» (a counterpoint to the fear of the unknown). The concealment of the female genitals, due to the determined erect position, plays a significant role in the expressive potential of all these feelings, in men and women.*

**Keywords:** *tears; smiles; mysteriosity; poems.*

Sorrisos, lágrimas e poemas são formas de expressão características e caracterizadoras da espécie humana. Interligam-se, no fundo, seja numa função ativadora e construtiva, seja como contraponto de dores e sofrimentos.

Nenhuma outra espécie de tal capacitação dispõe.

## SORRISOS

Sorriso é um movimento para o desconhecido que se deseja conhecer (mesmo que já se conheça), no agrado de o fazer.

Será algo que se oferece e não se diz, que se tenta e fica a meio, num aceno de misteriosidade e de música entre pessoas afins.

Num primeiro tempo, na situação infantil e no que dela resta dentro de cada um, sorrir será um movimento natural e ativo, que conjuga corpo e mente em separação impossível. Indicia confiança e desejo, insinua relação e carinho, promete ligação e futuro, numa cordial ideação sobre a realidade e sobre a fantasia da pessoa a quem se dirige ou da pessoa de quem se espera. Mesmo não completamente entendido

---

\* Psicanalista; Ensaísta. Email: jaimemilheiro@netcabo.pt.

pela criança, conterà sempre uma natureza apelativa e colorida, eventualmente uma súplica angustiante.

Sorrir ilumina, abençoa, aproxima. Transporta os sinais positivos de quem no sorriso dos outros se revê. Só no temor do desconhecido os seres humanos desenvolveram tão extraordinária capacidade, na intenção de compensarem as hostilidades que dele temem. Sem ameaças supostas sorrir não faria sentido, salvo em situações botânicas ou em múmias de cativo.

Será por isso que um verdadeiro sorriso jamais contém arrogâncias de vencedor ou inferioridades de perdedor, porque jamais em tais águas desliza. Superou-as, na condição de existir. Transportará, pelo contrário, cumplicidades despojadas de artimanhas e reciprocidades agradecidas em vice-versa, assentes nos princípios de vida que todos os seres humanos incluem e que por norma só notam quando falham.

Nas disparidades humanas os sorrisos serão sempre, por isso, muito bem recebidos. À maneira de afortunadas bonanças e de primordiais atitudes exercitam convergências, relativizam subsolos, apaziguam estandartes. Foi através deles que os Sapiens se civilizaram e ativamente distenderam as comensalidades que os distinguem e que tornaram cromossômicas, numa socialização certamente iniciada quando começaram a responder pelo nome e a reconhecer o nome nos outros.

Sem identidade, sem presença, sem interiorização do «outro», sorrisos nunca haveria. Nada os justificaria. Poderemos mesmo afirmar que jamais existirão sorrisos imotivados, mesmo em doentes portadores de esquizofrenia. O alvo apenas estará bastante longe, em tais situações. Apenas isso.

Sorrir será a condição matricial duma espécie sempre estruturalmente insegura e sempre rebuscada nas suas próprias afirmações e confirmações.

Num segundo tempo, desde sempre o mais visível, sorrir será o festejo de proximidades conseguidas. Representará simpatias encadeadas, amabilidades distribuídas, galhardias em movimento.

Contrariando pânicos, teimosias e disfunções, sinaliza o glorioso triunfo da espécie sobre a imponderabilidade e a volatilidade nas relações, num alegre contributo. Pelo menos numa temporária aparência, todas as divergências se colocam para além do postigo e para aquém de empedernidos vernizes. Contagiando alegorias, o sorriso patrocina quem evoca e renova quem participa, resolvendo ansiosas reservas dentro e fora de cada um.

Sorrir será a imperiosa necessidade duma espécie sempre interiormente carecida e sempre rebuscada nas suas próprias referências e consistências.

Num terceiro tempo, o sorriso converte-se num estereótipo aberto às portas do salão e fechado à saída, particularmente utilizado nas estações de serviço e nos apeadeiros das lojas de conveniência que os seres humanos se obrigaram a frequentar.

De geometria variável e de focalização à medida, em moldes afetivos, económicos, sociais ou outros, transforma-se no esgar humedecido de bornais a preencher, como quem engendra compromissos sem no fundo se comprometer.

Facetas gloriosas ou desdenhosas ganham então volume, abandonada a fluidez naturalista dos tempos infantis. Frequentemente evolui para aneurismas dissecantes de mentes empobrecidas, protagonizando encomendas e exercitando vibrações tanto mais estampadas quanto maior for o jogo e o pedaço a presumir.

Sorrir será a indispensável encenação duma espécie sempre socialmente entretida e sempre rebuscada nas suas próprias realizações e admirações.

Esboços de sorriso aparecem desde os primeiros dias, por norma entremeados de agitações e de choros, como reflexos neuromusculares do bebé que se inicia.

Nascidos prematuros, absolutamente dependentes de quem os alimente e agasalhe, os primeiros verdadeiros sorrisos aparecerão pelo mês e meio. Risos abertos, gargalhadas, caretas, virão a seguir, tornados importantíssimos meios de comunicação com a mãe e significativos avanços no crescimento do bebé que gostosamente se envolve, interpreta e replica.

Todas as mães sabem disso e todas o esperam, sem livro de instruções, desde o paleolítico. Todas reconhecem o que o sorriso representa para elas e para o filho, quanto lhes propicia em gostos e desgostos, seguranças e inseguranças, recusas e aceitações. E quanto através dele dão e recebem, numa adaptação progressiva aos choros e sofrimentos que nunca acabarão de percutir.

Brincar só induz parcerias porque fermenta sorrisos, incorporando emoções e presenças. Não brincar adoce porque não relaciona sorrisos nem os distribui, incapaz de simbolismos e de integrações.

Mãe e bebé têm prazer no estímulo, na resposta, no sinal, na partilha, na atenção, no diálogo, na experiência, na vivência, em tudo quanto sorrisos faça prosseguir.

Há calor e erotismo nessa troca. Num e noutro o corpo estremece em ritmos de cintura, carícias de manipulação, balancear de extremidades, relaxamentos tensionais, animismos em teatro, cenas de toque e retoque. Todo o Sapiens rodopia numa troca sonorizada.

É a festividade em gorjeio, a bênção que se assegura.

Sorrir veicula a genuidade duma relação, mais ainda duma relação mãe/bebé.

A sua justeza e dimensão marcará tendências e desenvolvimentos. Num interesse pressentido e numa funcionalidade engalanada, assinala merecimentos e recompensas, objetos e objetivos, conteúdos e continentes.

Sem verdadeiros sorrisos tudo se prejudica, porque os artifícios sorridentes nunca serão sorrisos. Não passam de caricaturas que atrofiam a espontaneidade da relação, amortecem a evolução da misteriosidade e comprimem afetividades deficientes à partida. As falsidades ganham corpo e os ressentimentos acentuam-se numa tal condição, pouco ou nada resolvendo os fantasmas de abandono que no horizonte sempre se levantam, nem das ameaças de um desconhecido tornado cada vez mais hostil por cada vez mais desconhecido.

Resultarão depressividades mais ou menos encobertas, inúmeras vezes automaticamente reprimidas e conservadas.

Não partilhar sorrisos em curta idade perturba a essência da emocionalidade. Multiplica as defesas, justifica alertas e desconfianças, perturba alguns dos alicerces fundamentais do crescimento.

Uma das maiores preocupações da criança, a partir dos 4/5 anos, é a procura de uma mãe que lhe sorria. Tal sorriso significará que ela estará bem consigo própria, apesar de todas as malandrices pela criança realizadas. E significará também que provavelmente ela estará bem com o mundo em geral, sobretudo com o mundo do pai, numa proclamação e numa dúvida inúmeras vezes vivenciada até ao fim. Tudo na vida lá irá bater, tal a importância do estado emocional da mãe, às vezes numa tal intensidade que para a protegerem até com ela se identificam.

Sisudez não significa ausência de sorriso: significa apenas controlo de qualidade.

Três fundamentais organizadores da vida psicológica se temporizam no crescimento.

Serão, segundo os livros:

O sorriso... no terceiro mês... donde parte o conforto expressivo de uma relação que recompensa

A angústia do desconhecido... no oitavo mês... donde parte o medo do outro e a misteriosidade que o compensa

A capacidade de dizer não... no décimo oitavo mês... donde parte o sentimento de autonomia e a responsabilização que o não dispensa.

Só cabalmente cumpridos, o adulto de si próprio dirá:

«Sempre me senti altamente desapontado por não ganhar os 100 metros nos Jogos Olímpicos... mas continuo a sorrir e a responder a mim e aos outros».

Ou, dito doutro modo:

«A quem contarei a imensidade de histórias e de memórias que dentro de mim fervilham e que ninguém parece interessado em escutar, menos ainda em dialogar...? ... provavelmente apenas a mim mesmo... na certeza de continuar a pensar e na satisfação de continuar a sorrir».

Não cumpridos, provavelmente dirá:

«Morro no deserto, insatisfeito de todos e de mim... num vazio onde nada me interessa e onde ninguém me sorri... ninguém sabe quem sou nem onde estou... não sei o que faço por aqui... resta-me partir».

Ou ainda:

«Vivo numa raiva de tudo... já nem de lágrimas disponho... na minha rotunda ninguém circula... desespero de mim e dos outros».

## LÁGRIMAS

Lágrimas são emoções liquefeitas, a brotar sem pedido em fastas e nefastas ocasiões.

Ao contrário dos sorrisos, sempre ativos e dirigidos, lágrimas são processos reativos. Partem de alegrias e tristezas donde o sorriso se expatriou, na sequência de sofrimentos, perdas ou falhas. Algumas pretendem repatriar os sorrisos perdidos, até os suplicam, outras pretendem expulsá-los mais ainda, numa expressão que será sempre íntima e pessoal nos jardins de quem chora, mesmo que aparentemente aos outros se dirija.

Há lágrimas de emoções visíveis, de emoções escondidas e de emoções tão secretas que nem o próprio descortina.

Neste último caso, podem irromper através de emergências tão compulsivas e tão inquietantes que fornecem inopinadas revelações sobre complexos recônditos. Serão emoções de quem reage, não apenas aos confrontos de momento, mas a todos os de idêntico teor que dentro de si se acumularam e que associados retinem, mesmo aparentemente esgotados. Partem quase sempre de zonas inconfessáveis, de arquivos ou de elementos indecorosos ou traumatizantes, negativamente autoestimados por impossibilidade de elaboração.

Ninguém lacremeja porque quer, embora todos os humanos transportem um saco de lágrimas e a experiência facilite.

Todos engoliram dores e sofrimentos desde o primeiro dia.

Todos por entre gritos, demandas e compensações inscreveram alarmes e pedidos de socorro, por vezes num formato incontinente.

Todos com lágrimas lubrificaram fisiologicamente os olhos e psicologicamente os olhares, compungindo-se, alegrando-se, amaldiçoando-se, na companhia doutros gestos e linguagens que esmeradamente entrecruzaram.

Muitas lágrimas são lágrimas perdidas.

Mesmo aparentemente justificadas são lágrimas do chão. Não passam de fermentações epidérmicas, purificadoras de homens e mulheres numa cultura que as admite.

Mas há lágrimas doutro cariz. Soberanas e sem rede, fundamentos da espécie que as vive e realiza, como veremos a seguir, nunca serão externalidades culturais.

A cultura apenas reside no último piso de um edifício atribuladamente construído.

A cultura impressiona mas não cria.

Engendra partituras mas não gera criaturas. Dá novas expressões e novos formatos, mas só por si não chora nem ri. Não cria lágrimas nem sorrisos, menos ainda poemas.

Muito antes de se envolverem nas circunstâncias epigenéticas e nos mergulhos culturais, já os seres humanos se haviam comprometido noutras primícias e noutras composições.

Só pelo facto de existirem já todos se haviam comprometido com as lágrimas da mãe, por exemplo, plenas de sossegos e desassossegos, com a enorme repercussão que tiveram e que pela vida fora continuaram a ter, mesmo em secreto segredo. Para o bem e para o mal, com ela e com elas haviam compartilhado choros, às vezes de tal magnitude que metaforicamente poderíamos dizer: sem as lágrimas da mãe (sem aquele verdadeiro interesse que elas revelaram, tal como no que diz respeito aos sorrisos) ninguém sobreviveria.

Todas as mães são iguais em tais sobressaltos, salvo as «mães científicas» em livros formatadas.

Em todas as épocas, em todas as culturas, nos índios da Amazónia ou em Silicon Valley, por essência biológica e por condição psicológica, todas funcionam nessa idêntica atitude, porque intrinsecamente e em toda a parte representam a funcionalidade da espécie. Jamais as poderemos elidir, mesmo que artificiosas supermotivações e engenhosas superinteligências (neles e nelas) nos últimos tempos tenham vindo a propor mães à consignação e pais em perfusão. Só mudando quem somos, tal seria possível.

Só elas dão à luz. Só elas darão à luz, que se saiba, facto que ultrapassa todos os «senhorios» epocais e todos os «alocamentos» tribais porventura desenhados. Ninguém em vez delas se vincula e ninguém tão abnegadamente pode sequer tentar perceber o seu «misterioso» bebé. É impossível ser doutro modo.

Jamais haverá seres humanos de aviário. Morreriam em tempo curto, embrutecidos pelo chumbo.

Mas, mesmo antes de nascerem, já em todos os seres humanos funcionavam dois originários trampolins, plenos de lágrimas e de sorrisos.

O primeiro vinha do sexto dia, altura em que o «Criador», pleno de esperanças mas descuidado de quantas guerras, maledicências e apedrejamentos com tal gesto iria fomentar, criou Adão e Eva. Quando criou apenas dois sexos, não quatro ou cinco, num tremendo erro até há pouco sem remédio. Foi um erro colossal, o maior da História, como recentemente nos têm vindo a garantir os meios de comunicação social, mais indesculpável ainda por ter vindo de quem veio.

Fontenários de lágrimas de tal desatenção resultaram, embora o Criador tenhamos de desculpar, por dois motivos.

Primeiro, reconhecendo-lhe o enorme cansaço (tão desgastado andava que no sétimo dia se obrigou a descansar), segundo, dando-nos conta dos seus anteriores compromissos. Nos gatos, nas aves, nos peixes, nas minhocas, nas couves, nos bichos das couves, em todos os seres vivos até então conhecidos, apenas dois sexos havia igualmente criado. Não pareceria justo abrir exceções, fosse para quem fosse, nem nada justificaria dar aos primatas maior protagonismo do que aquele que já tinham.

Por razões difíceis de explicar, esses dois sexos tenazmente foram mantidos ao longo dos tempos, apesar das enormes dificuldades de relação que pertinazmente lhes aconteciam. Só agora, cerca de cinco mil anos volvidos, os Sapiens mais entendidos na matéria acordaram e tão grave anomalia decidiram corrigir. Ancorados nos novos dados pela evolução mental concedidos, facetados nos novos desígnios pelos estados gerais concedidos, tal erro assertivamente repudiaram e em breve promulgarão as necessárias medidas.

Quatro ou cinco sexos estão nesta altura a fabricar-se, na poderosa e constituinte determinação de quem nos Sapiens orienta as artificialidades que seremos. De máscaras far-se-ão pessoas, estando igualmente prevista a rápida exportação de tão reconfortante mudança para todo o Universo, buracos negros incluídos.

Em modos de voo e em nome da justiça, todas as humanas dificuldades irão por fim dissipar-se, restando-nos agradecer e piedosamente colaborar em tão abrangente boa nova, não vá o Céu cair-nos em cima e atolar-nos na jarreta ou na valeta.

Acabar-se-ão finalmente as medievais torrentes de lágrimas que pelo planeta circularam, igualmente fenecendo muitas outras indecentes questões, substituídas pelos harmoniosos sorrisos de quem sexo não possui e nem sabe o que isso é.

O segundo trampolim provinha de um outro enorme sobressalto, na pradaria acontecido.

Resultava daquela esquisitíssima posição de pé pela evolução desencantada, posição que profundamente ocultou os genitais femininos e que, sobretudo a partir da altura em que machos e fêmeas tentaram civilizar-se e referenciar-se como homens

e mulheres, tantas lágrimas determinou e nas culturas ainda não abrangidas pela boa nova continua a determinar.

A evolução proporcionou, de facto, esse oblíquo «recalcamento orgânico sexual», excelente base para os recalcaamentos psicológicos que vieram a seguir. Dificultou o acesso aos pontos de encontro, motivou desencontros e desvarios, embora tal ocultação também os tenha beneficiado com uma sexualidade disponível o ano inteiro (não apenas na época do cio) e com uma misteriosidade ampliada e atrativamente focalizada em ardentes regozijos.

Muitos homens e mulheres deixaram de saber objetivamente onde o filme começava e onde terminavam os efeitos especiais. E todos foram obrigados a inventar uns estranhíssimos posicionamentos corporais e uns energéticos contorcionismos para as portas franquearem e breves sorrisos anunciarem, enquanto o resto da bicharada que não sabe o que são sorrisos, nem lágrimas, nem poemas, funciona muito mais à vontade e nem nisso pensa.

Por insuficiente engenho na distinção entre real, simbólico e imaginário, grande parte dos homens e das mulheres não se mostraram, de facto, capazes de sorrir numa tal condição, menos ainda de cuidar ou repartir. Não inocularam o quantitativo necessário de benefício e continuaram sofredamente a respirar.

Por entre fascínios e consumições, virtudes e consumações, malabarismos e solidões, encharcaram-se de lágrimas, nenhuma cultura até hoje as conseguindo interromper:

sejam lágrimas de vida, «pétalas de lágrimas»... a sinalizar cânticos, amores, orações e poemas

sejam lágrimas de morte, «lágrimas de pétalas»... (há uma agência funerária em Évora com esse nome)... sinalizando perdas, contrições, desamores e sofrimentos

mesmo que os seus conteúdos possam eventualmente diferenciar-se entre homens e mulheres

mesmo que o seu grande manancial provenha de ocultas jazidas e quanto mais oculta for a sexualidade de mais lágrimas disponha, numa equação universal

mesmo que todas não passem de gotas de água salgada em sentimentos, teatros e ilusões, porventura secas e caladas

mesmo que todas sejam despejadas numa superfície e sensibilidade de evaporação equiparável em ambos os sexos

mesmo que todas sejam convertíveis num inigualável processo de relação pela beleza que despertam e pela conjugalidade que outorgam.

Noutro plano, são essas mesmas lágrimas que dão corpo e mote ao cume mais elevado que os Sapiens até hoje obtiveram.

Todas as humanas faculdades de pensar, sentir, mentir, fazer humor, fazer poesia, assentes em duas razões pela evolução instituídas:

– aquisição de uma subjetividade pessoalizada

– aquisição de uma capacidade de mentalmente transportar as figuras parentais, mesmo na sua ausência, tornando-as desse modo presenças internas e constantes, protetoras e julgadoras

intimamente conjugam as complexidades estruturais da espécie e as singularidades culturais de cada um

numa construção onde as lágrimas representam um significativo condimento da criatividade em geral e da criatividade artística em particular.

Sem misteriosidade lágrimas não haveria.

Nada haveria para descobrir, ajustar ou decifrar.

Apenas haveria machos e fêmeas, numa caserna de paranoias e de cios, ninguém nada inventando nem reinventando.

Perdidas as lágrimas perderíamos as Artes e as Letras.

Pior ainda, perderíamos a Poesia que dignamente nos eterniza incombustíveis sorrisos.

Jamais os seres humanos encerrarão este capítulo.

Jamais o secarão, mesmo que por vezes pareça.

## POEMAS

Sorrisos e lágrimas calam palavras.

De palavras caladas podem brotar prejuízos e benefícios.

Podem brotar sonhos e paradoxos, alguns de inolvidável dimensão, sem antes nem depois.

Podem brotar efemeridades intermináveis, a recomeçar no dia seguinte porque não podem terminar.

Podem brotar caligrafias de amor/desamor e ortografias doutros confins, mesmo sabendo que palavras de amor são palavras de dicionário: só na fonte sabem o que dizem, só na maresia significam o que serão.

Podem brotar poemas que serão sempre os seus momentos mais altos: os momentos em que verdadeiramente metade de nós são os outros e metade dos outros seremos nós.

Sem misteriosidade poemas nunca haveria, da mesma maneira que nunca haverá poemas de cariz racional, académico ou geométrico, mesmo que porventura cumpram os devidos ritmos, métricas e compassos.

Poemas nunca serão uma ideia a defender, uma ideologia a demonstrar, uma externalidade a propor.

Serão o interior a falar com o interior dos outros, mais derivados de sensibilidades propulsivas que de escolaridades favorecidas.

Poesia será sobretudo o desejo de a fazer, numa disponibilidade avançada por alusões e sentimentos.

Poeta será quem perto ou longe das complexidades críticas, literárias, logísticas, linguísticas ou outras entrelaça, hoje como há mil anos, o passado, o presente e o futuro numa textura consistente e numa esteticidade promitente. Sem fixação temporal nem localização espacial, será alguém que sente e a seu propósito fala (ou escreve), através de ressonâncias e palavras que em toda a gente germinam garantias culturais mas poucos sabem dizer.

Sorrindo lágrimas, encantando sorrisos, desencantando emoções, foi na humana insatisfação que as ondas da poesia se iniciaram e sem cansaço os milénios atravessaram.

Surfando, navegando, criando, foram os poemas sem razão que capacitaram ilusões e conduziram a humanidade aos picos da montanha anunciada mas nunca atingida.

Numa ocasião de encontro um poeta dizia-me:

«Poeta será sempre uma pessoa em crise... será o seu interior inquieto que ao interrogar-se produz... só sofrendo o poeta vai criando... as suas palavras traduzem um sofrimento que muitas vezes nem ele sabe donde vem...»

Segundo ele, nunca haveria tranquilidade beatífica no processo criativo das artes em geral, particularmente na poesia, e jamais haveria pombinhas do Espírito Santo a insuflar proposições.

Haveria sempre mal-estar, inquietação, desassossego, contra o qual o poeta luta e em cuja elaboração assenta quanto de si dissimula e quanto de si próprio descreve.

Por entre ideias, factos, latências e reconstituições, o interior do poeta sonha, imagina e soletra, ora na reconfiguração de si, ora na íntima ancoragem duma infância que recapitula e nas inconfidências que recupera.

Nada resolve enquanto faz, mas isso nada lhe importa. Apenas envia mensagens e nada mais propicia do que as palavras que nos deixa, mas a breve pacificação que no momento presente e posteriormente ilumina quem passa, completamente lhe justifica as improváveis ousadias e as inesgotáveis alegorias.

É por isso que só quem «teve» infância pode fantasiar os símbolos que devassa nos poemas que repassa. Só alguém que revive pode frequentar os arquivos que baralha e as emoções que agasalha, num jogo arriscado e eterno, que só terminará se a espécie implodir, parasitada por tecnicismos e códigos que a desmoronem.

É por isso também que o produzido pelo poeta, como pelos artistas em geral, nunca será o mais significativo, apesar de por norma apenas isso lhes conhecermos.

Essencial será, para quem emite e para quem recebe, a levitação do processo, a estética do testemunho, o desembaraço da emoção. Algo que compraza o seu próprio comprazimento e nos conduza ao nosso próprio usufruir... seja no coração dilacerado das «ligações sentimentais», seja no simbolismo exacerbado das «escavações universais», seja no psicologismo desconcertado das «felicidades paradoxais», seja na total ausência de sentido que muitos mobilizam e que a si próprios autorizam... através de instrumentos em que lágrimas e sorrisos tocam no interior e trocam no exterior, mesmo que apenas mencionem desesperos de causa, moradias sem casa e sofrimentos sem pausa.

Desde que a espécie os reconheceu como necessidade, e sem legislação a impedir, os poetas descrevem eternidades impossíveis de discutir, menos ainda de dirimir.

Transformam as palavras numa autossuficiente capacitação de liberdade e viagem. Debulham as asnarias propagandeadas, desenovelam as exclusões sedimentadas. Analisam a mediocridade das pomposas avenidas, rebatem a excentricidade das inumanas teorias, afastam o vazadoiro das infetas mercadorias, mesmo que nada saibam exatamente definir. Nelas vogamos e alunamos, só lhes podendo agradecer, mesmo que ao acordar nada se verifique diferentemente resolvido.

Pelo caminho atropelam as construções fonéticas, descumprem os trânsitos gramaticais, debicam inqualificáveis fraseologias, desapontam bacamartes e auditorias, aconchegam novidades sem fronteiras, desalinham tributações encapotadas e factuaisidades pouco lisonjeiras sobre quem somos e sobre o que andamos por aqui a fazer...

*(tudo coisas que mais ninguém diz  
porque mais ninguém pode dizer)*

numa conjugação impossível de repelir, menos ainda de fugir:  
pela admiração que propicia  
pela motivação despida de condenações murmuradas e de ordenações catequizadas que se adivinha.

pela envolvência de misteriosos recantos que a poesia veicula e no enriquecimento transporta

pela saudação que faz da vida, jamais da morte, mesmo que Paraísos Perdidos e Noivados do Sepulcro entreteça.

Poesia é o contraponto do vazio.

Soluciona os maus sonhos e os maus desfiladeiros de quantos por ela sobrenadam, aderentes ou não ao tema desvendado, pelas mobilizações que anuncia e pelo pensar que pronuncia.

O seu destino será o nosso destino, visível sobretudo de olhos fechados, mesmo que jamais indique partidas ou chegadas...

porque em todos os humanos há uma poesia originária (todos transportam lágrimas e sorrisos) nas franjas do rochedo que os inquieta...

mesmo que a atual cultura tudo isso pretenda negar ou destruir, como se tal fosse possível, através de cliques e aparelhos.

Há sempre um planeta assinalável no interior de cada um.

Há sempre um jardim primaveril, latente mesmo não dito, pela poesia sacralizado. Todos com ele fomos dotados e todos nele pairamos desde o primeiro dia, imaginando horizontes que a poesia redimensiona e repescando alimenta. Há sempre frutos maduros, comensalidades apetecidas, paisagens desmesuradas que a si próprias se justificam numa exigência-testemunho que funciona como documento de si, mesmo entremeado de sonambulismos e tempestades.

Tratar desse jardim será o destino final dos humanos, mesmo daqueles que na realidade nunca o possuíram, ou daqueles que por circunstâncias de morte em vida nem dele tiveram conhecimento. Todos necessitam de algo que lhes encareça memórias e os desembarace de teorias. Cuidando cuidam-se, cuidando-se sobrevivem, secando ervas daninhas e desintoxicando desertos que ao longe nunca se esgotam.

Mexendo, remexendo, todos alindam essa jardim-terra-jardim que os irá recolher e com gosto à tarefa se entregam, sabendo que se o merecerem estarão melhor consigo próprios e retribuídos serão.

À terra todos irremediavelmente voltarão, de corpo inteiro ou de cinzas ao vento, na levada de todos e na levada da estima de si.

Fazer poesia será jardinar nas palavras, numa solução inútil e magnífica por isso mesmo.

À maneira de quem pede sem pedir, ou de quem encadeia e encandeia sem disso fazer mercê, alguns começam cedo, outros no limite, todos o desejando, poucos o acometendo.

Todos dispõem dessa capacidade, porque no início todos a possuíram.

Todos os poetas e todos os humanos disso têm consciência.

Todos de poesia necessitamos, mesma que dela não cuidemos.







