

A RECEÇÃO DE LUDOVICO ARIOSTO
E TORQUATO TASSO NA ÉPICA FEMININA
PORTUGUESA:
AS EPOPEIAS DE SOROR
MARIA DE MESQUITA PIMENTEL

GEISE KELLY TEIXEIRA DA SILVA

Centro de Investigação Transdisciplinar "Cultura, Espaço e Memória"
geisekelly21@hotmail.com

RESUMO: O presente artigo tem como objetivo avaliar a dívida que a poesia épica conventual feminina portuguesa contrai em relação a poesia épica produzida em Itália, nomeadamente com os poemas de Ludovico Ariosto e de Torquato Tasso. Nesse sentido, pretende-se demonstrar como os poemas épico-bíblicos de Soror Maria de Mesquita Pimentel, isto é, o *Memorial da Infância de Cristo* (1639), o *Memorial dos Milagres de Cristo* (editado em 2014) e o *Memorial da Paixão de Cristo* (inédito), reflete e dialoga com o *Orlando Furioso* e a *Gerusalemme Liberata*. Conclui-se que os poemas de Soror Mesquita Pimentel estabelecem com estes poemas italianos relações intertextuais que corroboram o quanto fecunda foi a fortuna de Ariosto e Tasso em Portugal, a ponto de serem conhecidos entre os muros da clausura feminina.

PALAVRAS-CHAVE: Escrita das mulheres; Epopeias religiosas; Literatura conventual feminina; Poesia épica de autoria feminina; Idade Moderna.

THE RECEPTION OF LUDOVICO ARIOSTO AND TORQUATO TASSO IN PORTUGUESE FEMALE EPIC POETRY: **the Epic Poems by Soror Maria de Mesquita Pimentel**

ABSTRACT: This article aims to evaluate the influence of epic poetry produced in Italy, namely Ludovico Ariosto's and Torquato Tasso's poems, on Portuguese female epic poetry. In this sense, it intends to demonstrate how Sister Maria de Mesquita Pimentel's epic-biblical poems, that is the *Memorial da Infância de Cristo* (1639), the *Memorial dos Milagres de Cristo* (edited in 2014), and the *Memorial da Paixão de Cristo* (unpublished), reflect and dialogue with *Orlando Furioso* and *Gerusalemme Liberata*. It is concluded that Sister Mesquita Pimentel poems establish intertextual relations with these Italian ones demonstrating Portugal's reception of Ariosto and Tasso was very fruitful, to the point of being known inside the walls of female convents.

KEYWORDS: Women's writing; Religious epics; Female conventual literature; Epic poetry by women; Early Modern Age.

A trilogia épica de Soror Maria de Mesquita Pimentel¹, constituída pelo *Memorial da Infância de Cristo* (1639), pelo *Memorial dos Milagres de Cristo*² e pelo *Memorial da Paixão de Cristo*,³ é herdeira de uma

¹ Soror Maria de Mesquita Pimentel foi uma religiosa professa no mosteiro de S. Bento de Cástris, em Évora. Segundo a historiadora Antónia Fialho Conde, Mesquita Pimentel terá nascido em 1586, conforme é possível constatar nos documentos que registam a data de seu batismo: 28 de Janeiro de 1586. Relativamente ao ano da sua morte, embora Cândido Lusitano registe que ela “faleceu em cheiro de virtude aos 80 anos de sua idade no 1. de Novembro de 1661” (Lusitano, 1820[1765]: s.n.) e o P. Manuel Fialho tenha dito que havia morrido em 1662 (Fialho, n.d.: 29-29v.), Antónia Conde (2014: 50) afirma que “a documentação do mosteiro a cita ainda em 1663 [a 3 de dezembro], o que significa que ainda vivia nesse ano”. Logo, podemos talvez fixar o ano de sua morte em 1664.

² O *Memorial dos Milagres*, segunda parte da trilogia épica de Soror Mesquita Pimentel, foi editado por Morujão/ Conde/ Morujão (2014).

³ Este poema inédito está a ser, entretanto, editado e já se encontra no prelo. O manuscrito encontra-se preservado na BPE (cód. 406 Fundo Manizola).

longa e variada tradição literária, cultural e espiritual, quer em língua portuguesa quer em outras línguas. Conforme já foi demonstrado noutro lugar,⁴ Mesquita Pimentel foi, no seu tempo, uma mulher muito culta e, sobretudo, uma grande leitora, tamanha a diversidade intertextual que a sua obra revela. De facto, um olhar mais atento sobre a sua obra permite perceber as suas matrizes de inspiração, que se estendem desde as Escrituras Sagradas e a Patrística, passando por autores de espiritualidades diversas, até aos modelos literários antigos e modernos, dos quais ressaltam Tasso, Camões e Ariosto.

De todos os modelos épicos que a religiosa de Évora demonstra conhecer e aplicar na sua obra, *Os Lusíadas* constituem, sem dúvida, o principal modelo de eleição. De facto, várias são as reminiscências do poema camoniano nos memoriais da monja bernarda, desde o reaproveitamento de vocábulos e de versos decalcados, até à imitação de episódios paradigmáticos, como o concílio dos deuses olímpicos e marítimos e a ilha dos amores, por exemplo. No entanto, no âmbito deste trabalho, interessa-me particularmente realçar a dívida dos poemas de Soror Mesquita Pimentel para com os modelos italianos de Tasso e Ariosto, que revela o quanto estes autores eram conhecidos em Portugal, a ponto de serem retomados por uma mulher, religiosa de clausura, num tempo em que o espartilho do modelo patriarcal que determinava a esfera de ação feminina lhe não concedia grande autonomia de leitura, nem o acesso a géneros muito diversos da hagiografia, das cartas paulinas ou dos evangelhos.

Antes de procedermos à leitura e análise dos poemas aqui em apreço, julgo ser oportuno evocar, ainda que de forma breve, o contexto em que se deu a receção das obras de Ludovico Ariosto e Torquato Tasso na Península Ibérica e, mais concretamente, em Portugal, a partir do último quartel do século XVI até finais do século XVII. Conforme se verá logo adiante, estes poemas tiveram uma influência determinante no complexo fenómeno da literatura portuguesa de Seiscentos, pressupon-

⁴ Os poemas épicos de Soror Mesquita Pimentel foram estudados no âmbito da minha tese de doutoramento (Silva, 2021) defendida na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, em janeiro de 2021.

do um valor fundamental e decisivo na reformulação dos códigos do épico na Península Ibérica. Por conseguinte, tentarei demonstrar a dívida que a poesia épica conventual feminina, particularmente os memoriais de Soror Mesquita Pimentel, contrai em relação a todo esse legado, tendo em conta as relações intertextuais estabelecidas com o *Orlando Furioso* e a *Gerusalemme Liberata*.

1. A receção de Ludovico Ariosto e Torquato Tasso na Península Ibérica

Embora o *Orlando Furioso* (1516)⁵ tenha conhecido um evidente acolhimento em toda a Europa, chegando a ser considerado o mais influente poema narrativo moderno já na segunda metade do século XVI (Alves, 2001: 48), a proibição de livros de magia, encantos e adivinhações —e, por isso, considerados heréticos pela ortodoxia católica— viria a afetar significativamente a receção deste poema épico-cavaleiresco, que seria gradualmente minimizado pela rigidez eclesiástica. No entanto, independentemente dos juízos críticos negativos dirigidos ao poema de Ariosto,⁶ este não deixou de ser apreciado entre os leitores mais versa-

⁵ A primeira edição do *Orlando Furioso*, datada de 1516, apresentava inicialmente quarenta cantos. O sucesso desta primeira edição levou Ariosto a preparar uma segunda, publicada em 1521, na qual procedeu a algumas modificações. Após a publicação da obra de Bembo, *Prose della Volgar Lingua* (1525), Ariosto faz uma nova revisão do seu poema e somente em 1532 surge a nova e definitiva edição do *Orlando Furioso* (Corrêa, 2014: 37-38).

⁶ Recorde-se que a controvérsia provocada em Itália pela obra destes dois autores deu origem a um acalorado debate entre aqueles que defendiam o *Orlando Furioso* e os que preferiam a *Gerusalemme Liberata*, numa polémica que se manteve acesa até ao século seguinte. Essa controvérsia foi inicialmente provocada pela publicação, em 1584, de um texto escrito por Camillo Pellegrino intitulado *Carrafa overo dell'epica poesia*, no qual defendia a superioridade da *Gerusalemme* em relação ao *Orlando Furioso*, desqualificando este último como um poema heroico de acordo com o paradigma aristotélico. Não demoraria muito para que, no mesmo ano, os académicos da Academia della Crusca fizessem publicar, em defesa de Ariosto, uma resposta de Leonardo Salviati ao texto de Pellegrino, dando início a uma ampla e acesa polémica que adentraria o século imediato. A partir de então, aparecem em cena várias refutações ao texto de Salviati, incluindo uma réplica de Pellegrino e de outros críticos, nomeadamente Giulio Ottonelli, Orazio

dos em matéria de poesia, e a sua presença não deixou de ser menos significativa na Península Ibérica nos séculos XVI e XVII. Obras como *La Araucana* (primeira parte, 1569) de Alonso de Ercilla, *Las lágrimas de Angélica* (1586) de Luis Barahona de Soto, *La hermosura de Angélica* (1602) de Lope de Vega, *El Bernardo* (1624) de Bernardo de Balbuena testemunham, por exemplo, uma certa fortuna do poema de Ariosto em Espanha (Miranda, 1990: 59).

No que diz respeito à presença deste poema épico-cavaleiresco em Portugal, José da Costa Miranda refere, nos seus *Estudos luso-italianos* (1990), que a inclusão quer do *Orlando Furioso* quer do *Orlando Innamorato*, de Boiardo, no *Index português* de 1581 atesta “quanta repercussão os dois *Orlandos* haviam logrado alcançar em Portugal, entre as gentes de todos os estratos sociais, nesses e em anteriores tempos do século XVI” (Miranda, 1990: 27). Ambos os poemas voltam a ser incluídos no *Index* de 1624, testemunhando mais uma vez a fama e o apreço dos leitores portugueses pelos *Orlandos*, sobretudo pelo *Furioso*, cuja enumeração das partes a serem expurgadas “afigura-se reveladora de um aguçar da atividade censória, expressa a partir de uma intensa pormenorização antes não usada. Rigor que revelaria o quanto o *Orlando Furioso* continuava a ser estimado pelos leitores e solicitava ao mesmo tempo um extremo cuidado da parte dos inquisidores” (Miranda, 1990: 28).

José da Costa Miranda demonstra, desse modo, que mesmo a atmosfera de censura ou de repúdio das obras cavaleirescas não conseguiu evitar um manifesto apego ao *Orlando Furioso* em Portugal, no decurso do século XVI, o que pode ser observado, entre outros fatores, pelas várias edições quinhentistas desse poema localizáveis em bibliotecas portuguesas. Na consulta que fez a alguns exemplares pertencentes à Biblioteca Nacional de Portugal e à Biblioteca da Academia das Ciências de Lisboa, Miranda refere inclusive que alguns deles são provenientes de bibliotecas conventuais, como a do Monte Olivete, a de S. Francisco de Xabregas e a do Convento de Jesus, esta última integrada na Biblioteca

Lombardelli e Malatesta Porta, cujos textos serão posteriormente refutados por Salviati (Bognolo, 2018: 7-8).

da Academia das Ciências de Lisboa. Ainda que sejam instituições masculinas, não deixa de ser curioso observar, como o próprio autor destaca, “que uma obra de certo modo audaciosa, como o *Orlando Furioso*, nos surja a fazer parte, com muita regularidade, de bibliotecas de casas religiosas” (Miranda, 1990: 52).

Outro fator que pode servir para testemunhar o favor que o poema de Ariosto alcançou ainda naquela centúria são as alusões ao seu poema encontradas, por exemplo, nas cartas de Sá de Miranda a António Pereira e a Jorge de Montemor, na obra *Espelhos de Casados* (1540) de João de Barros, nas cartas de Diogo Bernardes⁷ e em alguns livros de cavalaria⁸ que este século produziu. Relativamente à literatura portuguesa do século XVII, registem-se os poemas *Malaca Conquistada* (1634), de Francisco de Sá de Meneses; a *Ulisseia* (1636) de Gabriel Pereira de Castro; o *Viríato Trágico* (1699) de Brás Garcia de Mascarenhas; e o *El Macabeo* (1638) de Miguel da Silveira, que conciliaram na estrutura e em vários episódios de seus poemas traços de um aprendizado colhido quer de Ariosto, quer de Torquato Tasso (Miranda, 1990: 59). Tal facto denota:

a força atrativa de Ariosto ou de Tasso (...), exemplificando como não seria fácil ao poetas lusitanos, ainda se colocados diante de um sublime magistério poético qual o de Camões, libertarem-se dos ensinamentos ou da magia poética de um Ariosto ou de um Tasso, ambos contraditórios entre si, condenados por várias de suas facetas, mas sempre poderosíssimos modelos de grande poesia. (Miranda, 1990: 59)

⁷ Nomeadamente, na *Carta a Pero de Andrade Caminha, na morte do Doutor António Ferreira*; numa *Carta a Dom Gonçalo Coutinho*; na *Carta a João Rodrigues de Sá de Meneses*; e na *Carta ao Conde de Monsanto* (cf. Miranda, 1990: 182-183).

⁸ Para além desses, José da Costa Miranda (1990:58) menciona também a *Crónica do Imperador Clarimundo*, de João de Barros; o *Memorial das Proezas da Segunda Tavola Redonda*, de Jorge Ferreira de Vasconcelos; e o prólogo à novela de *Dom Duardos de Bretanha. Terceira parte da Chronica de Palmeirim de Inglaterra*, de Diogo Fernandes. A propósito da presença do *Orlando Furioso* nestas três obras, conferir o texto de Almeida (2007: 227-241).

Apesar do seu sucesso, o poema ariostesco estava condenado a um estatuto menor no âmbito da doutrina classicista do épico. Um dos aspectos mais criticados foi o da multiplicidade de personagens e ações e a presença do fantástico cavaleiresco, fatores que implicaram o seu posterior desprestígio, à luz da interpretação humanista da *Poética*, que impunha como um dos princípios básicos da excelência do género a unidade de ação. De facto, após a redescoberta dos postulados aristotélicos na Europa, o debate sobre o épico esteve centrado na estrutura das composições, em que o primado da unidade de ação acabou por o afastar do modelo cavaleiresco (marcado pela multiplicidade de episódios e pela abundância de elementos romanescos e fantásticos), pelo que a *Gerusalemme Liberata* se afirmou como modelo que se viria a impor em Itália, em finais de Quinhentos.

A crítica literária portuguesa de Seiscentos não deixará de evocar o *Orlando* de Ariosto nos comentários que faz a *Os Lusíadas*, dando conta das preocupações sentidas quanto ao respeito pelas normas tradicionais —difundidas por vários autores com base na doutrina de Aristóteles— e aos processos poéticos ligados ao *romanzo*. Severim de Faria, Pires de Almeida,⁹ Faria e Sousa, João Franco Barreto, Manuel de Galhagos e Frei André de Cristo são alguns dos nomes que, naquela altura, não se isentaram de apontar críticas ao *Orlando Furioso* (Pires, 1982; Pires, 2006). Contudo, o que os moveu foi, sobretudo, o desejo de demonstrar a superioridade d'*Os Lusíadas* em relação aos demais poetas épicos contemporâneos. Entretanto, os seus comentários servem para sublinhar aqueles parâmetros que não só serviam para distinguir o “poema épico” do *romanzo*, mas também evidenciavam os fatores que, na conjuntura religiosa e no pensamento estético-literário da altura, contribuíram para um gradual silenciamento do *Furioso* e uma elevação da *Gerusalemme Liberata*, à qual será concedido, ao lado d'*Os Lusíadas*, um lugar sumamente honroso.

⁹ Pires de Almeida não emite juízos completamente negativos em relação ao *Orlando Furioso*, pois reconhecia que o “Romanço era espécie diferente do Poema heróico, a quem Aristóteles não alcançara, e que por isso mesmo não era obrigado às regras, que ele dera ao mesmo” (Amora, 1995: 238).

Tal como refere Hélio Alves (2001: 78), quando a crítica literária se apercebeu de que, na *Gerusalemme*, Torquato Tasso vazava o velho padrão de Virgílio e a *nueva poesia* sob a forma de uma confluência quase ideal, o *Orlando Furioso* foi deixando, gradualmente, de ser objeto de imitação direta, sendo substituído cada vez mais pelo poema de Tasso. De facto, este poeta italiano havia alcançado um ponto ideal de convergência entre a poesia épica clássica e a poesia épico-cavaleiresca, respeitando, ao mesmo tempo, os preceitos aristotélicos e os ensinamentos dos grandes mestres do género “numa engenhosa relação de elementos romanescos e clássicos” (Miranda, 1990: 142) que superava o que Ariosto havia construído. A partir de Tasso, podemos então considerar a distinção de dois períodos na consolidação do código do épico: o primeiro, marcado pelo esforço de confluência dos modelos virgilianos e ariostescos; e o segundo, em que se deteta a substituição desse esforço pela emulação da *Gerusalemme Liberata*, que “passava a dispôr de um outro primado qual o de ser considerada como um moderno poema exemplarmente ‘aristotélico’, apresentando-se, dessa forma, como um novo modelo para uma ambicionada renovação da poesia épica” (Miranda, 1990: 145).

A sedimentação das teorias sobre o poema épico irá contribuir cada vez mais para uma maior exaltação da *Liberata* em detrimento do *Orlando Furioso*, visto que o poema de Tasso conjugava melhor as componentes normativas aristotélicas com a forma virgiliana, acrescentando-se ainda a vantagem de articular conteúdos cristãos, o que, em tempos de Contrarreforma, era um fator que contribuía para uma melhor e mais alargada receção de sua obra. Talvez por esse motivo a familiaridade com Tasso tenha sido, na Península Ibérica, relativamente mais ampla do que a verificada com Ariosto (Rossi, 1944: 37-38), o que pode ser justificado, entre outros fatores, pelo facto de, neste país, assim como em toda a Península Ibérica, a *Gerusalemme Liberata* constituir um poema épico cristão, estando mais próxima da mundivisão religiosa de Seiscentos do que do fantasioso mundo ariostesco. Sublinhe-se que, em 1682, foi dada à estampa a primeira versão impressa da *Gerusalemme Liberata*, evidenciando-se assim o interesse suscitado por esse poema em solo lusi-

tano naquele século, quando comparado com o que sucedeu ao *Orlando Furioso*, que não chegou a ser trasladado para a língua portuguesa no século XVI, nem no XVII, ao contrário do que sucedeu em Espanha.

Em Portugal, a receção da *Gerusalemme Liberata* pode surpreender-se a partir de finais do século XVI e durante todo o século XVII,¹⁰ tendo sido objeto de tradução e imitação por vários poetas lusitanos. A evidente aproximação e familiaridade com o poeta italiano condicionou a composição de alguns dos poemas épicos seiscentistas que, entretanto, foram surgindo. Giuseppe Carlo Rossi (1944), no seu estudo intitulado *A poesia épica italiana do século XVI na Literatura Portuguesa*, regista a influência de Torquato Tasso em pelo menos dez poemas, a saber: *O Condestabre*, de Francisco Rodrigues Lobo; *Affonso Africano*, de Vasco Mousinho de Quevedo Castelo Branco; *Espanha Libertada*, de Bernarda Ferreira de Lacerda; *Malaca Conquistada*, de Francisco de Sá de Menezes; *Novissimos do Homem*, de D. Francisco Child Rolim de Moura; *Ulissea*, de Gabriel Pereira de Castro; *El Macabeo*,¹¹ de Miguel da Silveira; *Virginidos*, de Manuel Mendes de Barbuda e Vasconcelos; *Destruição de Espanha*, de André da Silva Mascarenhas; e *Viriato Trágico*, de Braz Garcia de Mascarenhas. Sem pretender pontuar cada um dos aspetos que, nestas obras, revelam a influência da matriz tassiana, já que Rossi assim o fez em seu estudo, importa referir os parâmetros mais frequentemente realçados, como a unidade de ação, o início *in medias res*, o respeito pela verdade histórica e a invocação aos santos. Esses aspetos apontam para um evidente acolhimento e apropriação das características tassianas e de regras que irão conduzir a uma reorientação do código do épico em Portugal.

De facto, não deixa de ser evidente a familiaridade da tradição épica portuguesa com a obra do poeta italiano, quer pela fidelidade às regras —como a da unidade de assunto—, quer pelo jogo de reminis-

¹⁰ Sobre a receção de Torquato Tasso na poesia épica portuguesa do Barroco e Neoclassicismo, Ferro (2004).

¹¹ De acordo com Rossi (1944: 47), o poema *El Macabeo* é aquele que se encontra mais perto da *Gerusalemme Liberata*, “quer na maneira de o autor escolher o assunto, quer na de o ter desenvolvido no conjunto e nos pormenores”.

cências que conduzem ao reconhecimento de uma série de afinidades entre a épica lusa e a *Gerusalemme Liberata*. Corroborando os estudos de Rossi, Manuel Ferro afirma que a partir da *Elegíada* (1588) de Luís Pereira Brandão, “rara é a epopeia que não revele aspectos, ecos, reminiscências, paráfrases de passos e frases, que contribuem para a caracterização de personagens, a construção de episódios e situações, em que mais de perto ou mais de longe não se siga o modelo tassiano” (Ferro, 2004: 33). Até mesmo as mais tardias, do século XVIII, deixam transparecer alguns aspectos do poema italiano como, por exemplo, a *Brasileida* (1759) de Domingos da Silva Teles, o *Uraguai* (1769) de Basílio da Gama, e o *Caramuru* (1781) de José de Santa Rita Durão (Ferro, 2004: 36).

Convém notar, entretanto, que esses poemas épicos não estão isentos da influência da obra de Ariosto. Muito pelo contrário, os ecos são bastante significativos em vários deles, inclusive n’*Os Lusíadas*, como aliás tem sido observado pela crítica portuguesa, e se verifica nos próprios poemas de Soror Maria de Mesquita Pimentel, como haveremos de ver oportunamente. Giuseppe Carlo Rossi (1944: 47) considera, contudo, que a familiaridade da tradição poética portuguesa com o *Orlando Furioso* pode ser considerada relativamente menor que a dos países cuja literatura épica não atingiu a excelência d’*Os Lusíadas*, como em Espanha, por exemplo.

Ainda que os códigos de matriz tassiana passem a servir de referência para aqueles que se ocupavam do género épico, observar-se-á que tanto o *Orlando Furioso* como a *Gerusalemme Liberata* não deixam de conviver na textualidade da literatura épica de Seiscentos. De facto, como demonstra Giuseppe Carlo Rossi (1944), em muitas dessas obras identificar-se-á uma confluência desses modelos e também do poema camoniano que, em Portugal, será erigido como modelo a partir de finais do século XVI. Nos memoriais de Soror Mesquita Pimentel, conforme se verá adiante, notar-se-á o encontro dessas matrizes, apontando para uma influência não só de Torquato Tasso, mas também de alguns resquícios de Ariosto, nomeadamente na maneira como a poeta encerra cada um dos cantos ao interromper o assunto e projetando-o para o canto seguinte, característica épica que explicitamente remete ao *Orlando Furioso*.

2. O Concílio Infernal de Tasso reinventado por Soror Mesquita Pimentel

Ainda que bem menos expressivos que os d'Os *Lusíadas*, os ecos da *Gerusalemme Liberata* de Torquato Tasso nos poemas de Soror Mesquita Pimentel não são difíceis de perceber. Com efeito, também entre a obra da religiosa de Évora e a de Torquato Tasso se estabelecem algumas relações intertextuais, nomeadamente no que respeita à imitação e ao reaproveitamento do episódio do Concílio Infernal. Este episódio, que se encontra narrado no Canto IV da *Gerusalemme*, serviu de fonte para a construção do episódio que antecede a tentação de Cristo no deserto, narrado no Canto II do *Memorial dos Milagres*. Os paralelismos que se estabelecem entre ambas as passagens não deixam dúvidas de que Soror Mesquita Pimentel não só conhecia o poema italiano, como pretendeu também filiar a sua obra, por meio da alusão intertextual, ao modelo épico de Tasso.

Os Evangelhos Sinóticos¹² apenas referem que, após ter sido batizado por João Batista no Jordão, Cristo, movido pelo Espírito Santo, seguiu em direção ao deserto da Judeia e lá permaneceu em jejum durante quarenta dias e quarenta noites, período no qual foi tentado três vezes pelo Demónio. Ora, embora não ultrapasse os limites da narrativa neotestamentária, a religiosa de Évora recria este episódio de maneira algo extraordinária, introduzindo, no seu início, uma espécie de Concílio Infernal inspirado na epopeia de Tasso, cuja presença se faz sentir particularmente nos caracteres monstruosos que marcam a aparição de Lúcifer na ação e no seu discurso indignado, quando convoca a sua legião de demónios.

Com efeito, no Conselho Infernal narrado no Canto IV da *Gerusalemme Liberata* de Tasso, Plutão (nome adotado por Tasso para indicar Lúcifer) convoca nas profundezas inferiores um “concilio orrendo”, para impedir o sucesso do empreendimento dos cruzados. Também no Canto II do *Memorial dos Milagres* Lúcifer convoca o “mau bando falaz de seus sequazes” para um “conselho horrendo” para debater a divindade de

¹² Mt 4:1-11, Mc 1:12-13 e Lc 4:1-13.

Cristo e planejar a sua batalha contra o filho de Deus. Desde logo é notória a semelhança do adjetivo e da sua posição face ao nome. Torquato Tasso começa por descrever o aspetto aterrorizante de Satanás, a quem todos os outros temem: olhos vermelhos (“rosseggiان gli occhi”), barba grande e espessa (“gl’involve il mento e su l’irsuto petto/ ispida e folta la gran barba scende”), boca suja de sangue que se abre como uma caverna (“e in guisa di voragine profonda/ s’apre la bocca d’atro sangue immonda”). Ainda que a narradora dos memoriais não dedique tantos versos à descrição de Lúcifer, a sua figura não é menos perturbadora que a descrita por Tasso, sendo sugestivas as retomas de termos, traços e lugares:

Eis que naquele **abismo** tenebroso,
Caverna imunda, escura, triste e cega
Se ouviu um trovão fero e temeroso
 Cujo horrendo **tremor** n’alma se emprega;
 Ali donde o brilhante sol fermoso
 E a lua argentada nunca chega,
 Ali donde com lanças vão tirando
 Que em fogo de alcatrão se estão queimando;¹³

O Diabo de Mesquita Pimentel mantém, aí, a mesma majestade do solene Plutão de Tasso. Assim como na *Gerusalemme Liberata* (IV, 3) a sua entrada é anunciada por um “rauco suon de la tartarea tromba”, no *Memorial dos Milagres* (II, 25) a entrada de Lúcifer é antecipada por um “trovão fero e temeroso” que causa “tremor n’alma”, do mesmo modo que a “tartarea tromba” faz tremer (“treman”) “le spazionte atre caverne”. Tasso refere que a voz tenebrosa de Plutão-Lúcifer abalava o abismo (“e ne tremar gli abissi”), de modo que todos silenciavam e até os rios infernais paravam o seu curso.

Mentre ei parlava, **Cerbero** i latrati
 Ripresse, e l’Idra se fe’ muta al suono;
Restò Cocito, e ne tremar gli abissi,
 E in questi detti il gran **rimbombo** udissi¹⁴

¹³ Pimentel (2014: Canto II, est. 25, fl. 123), grifos meus.

¹⁴ Tasso (2009: Canto IV, est. 8), grifos meus.

Igualmente, também no *Memorial dos Milagres* os brados de Lúcifer se fazem sentir por toda a gruta escura (“*larga gruta atordoadas*”), provocando tremor no cão Cérbero e interrompendo o curso do mesmo rio Cocito e do Aqueronte.

Nesta lúgubre, triste e vil morada
Em cessando o trovão fero e disforme
A formidável voz desentoadada
De Lúcifer soou mais que ele enorme;
Ficou a **larga gruta atordoadas**
Tremeu o cão **Cérbero** que não dorme.
Aqueronte e **Córito** se pararam
As três filhas da Noite se assomaram.¹⁵

A recuperação de vocábulos como abismo (“abissi”), caverna (“caberne”), tremor (“treman”), entre outros que semanticamente remetem para o barulho do som, como estrondo (“rimbombo”), gritos (“stri-dendo”), trovão/raio (“folgor”) permite-nos aproximar a descrição do Concílio Infernal feita por Soror Mesquita Pimentel da narrativa de Torquato Tasso. Em ambos os poemas, tais vocábulos projetam a visão infernal e sombria do reino do submundo, onde triunfa Satanás. O aspecto perturbador deste episódio faz-se ainda sentir nas palavras da religiosa de Évora, que assim refere em tom de lamento: “Ai triste como o vou su-tilizando” (II, 33), que também faz ecoar o verso “ahi quanto a ricordalo è duro” (IV, 10), da *Gerusalemme Liberata*.

Assim como, no poema italiano, Plutão-Lúcifer, para excitar a ira dos demónios e justificar o motivo do concílio, recorda que Deus os havia lançado no abismo infernal para dar lugar ao “*Tuom vile e di vil fango in terra nato*” (Tasso, 2009: canto IV, est. 10), no *Memorial dos Milagres* a cólera de Lúcifer é motivada pela inveja e despeito de ter sido precipitado dos céus, de modo que na abertura do seu discurso ele recorda, com ressentimento, a sua expulsão do paraíso celeste e o facto de Cristo ser “tão endeusado”. Satanás argumenta que a presença de Cristo na terra punha em risco o seu império e, por isso, teme que a sua altivez seja destruída:

¹⁵ Pimentel (2014: Canto II, est. 26, fl. 124), grifos meus.

“Só pera destruir nossa altiveza/ E pôr em impropósito nosso estado” (Pimentel, 2014: canto II, est. 32, fl. 127).

Consumindo-me estou de inveja e ira
Porque não só quis Deus precipitar-me
Daquele alto lugar que possuíra
Se não quisera dele deserdar-me,
(Mas tanto contra mim males conspira)
Ai que não sei se chegue a declarar-me
Que cuido já na terra determina
De nosso grande império ser ruína.(Pimentel, 2014: Canto II, est. 31, fl. 126)

Onde Soror Mesquita Pimentel parece inovar em relação ao Concílio Infernal de Tasso é na parte em que Lúcifer dialoga com Belzebu, “o mais principal do negro bando” (II, 33). Ao longo de dezanove estrofes (II, 33-52), ambos aparecem, no texto português, a debater sobre a legitimidade da divindade de Cristo, enquanto filho de Deus. Lúcifer está convencido de que Jesus é verdadeiramente o filho de Deus, no entanto, Belzebu tenta convencê-lo do contrário, apontando as fragilidades de Cristo. Para ter a certeza, Lúcifer decide então tentar Cristo no deserto, pondo à prova a sua fortaleza e divindade:

Porém hei-de fazer disso pesquisa
E ver o que daí se me resulta
Pera saber se é Deus ousei tentando
Novas traças e enganos maquinando.(Pimentel, 2014: Canto II, est. 48, fl. 132)

Se na *Gerusalemme Liberata* a intenção de Lúcifer é proteger o seu império, pois a expansão dos cristãos fazia reduzir o número de almas destinadas ao inferno, no *Memorial dos Milagres* Lúcifer teme também que o reinado de Cristo na terra determine o fim do seu império e a sua completa expulsão do mundo: “E se Deus é de majestade suma/E quis à Terra vir por maltratar-nos,/E quer que o nosso império se consuma/Pera também do mundo despojar-nos” (Pimentel, 2014: Canto II, est. 49, est. 132). Assim, para além do desejo de recuperar as honras que

perdeu, o ódio por Deus e seu filho é o motivo comum que leva tanto o Diabo de Tasso como o de Mesquita Pimentel a dar início a uma série de acontecimentos com a intenção de causar a destruição e ruína entre os cristãos.

Para alcançar o seu intento, em ambos os poemas, o ministro dos danados utiliza todas as estratégias do engano para perseguir seus fins de perdição. Na *Gerusalemme*, no final do Concílio Infernal, os demónios saem para a terra, sendo comparados a uma grande e ameaçadora tempestade que escurece o céu e perturba o mar e a terra: “come sonanti e torbide procelle/che vengan fuor de la natie lor grotte/ad oscurar il cielo, a portar guerra/a i gran regni del mar e de la terra” (Tasso, 2009: Canto IV, est. 18). Eles tentam corromper e dividir os cruzados utilizando as “armas do engano”. É aí que entra a figura da bela Armida, que é enviada ao campo de batalha pelo seu tio Idraõnte, o rei de Damasco, com a missão de distrair os cavaleiros cristãos, seduzindo-os com a sua beleza e sensualidade. No *Memorial dos Milagres*, por sua vez, após dialogar com Belzebu, Lúcifer irá utilizar também a sua artimanha para tentar Cristo no deserto. Mesquita Pimentel descreve a entrada de Satanás no campo de batalha. Se na *Gerusalemme* foi a bela Armida a “arma” usada para enganar os cruzados, nos *Milagres* as armas (“três fortes lanças”) utilizadas por Lúcifer são, entretanto, a gula, a vangloria e a ambição, com as quais tentará, sem sucesso, “vencer ao triunfante”. A partir de então, a poeta começa por narrar as três tentações de Cristo nos moldes de uma grande batalha épica,¹⁶ em que Lúcifer tenta, obstinadamente, atingir Cristo com as lanças que traz armado. Cada uma dessas lanças representa, simbolicamente, uma tentação.

A aparição da figura de Lúcifer no Concílio Infernal do *Memorial dos Milagres* incorpora à narração um plano sobrenatural que abandona o padrão das epopeias clássicas e o maravilhoso pagão de Virgílio e Ca-

¹⁶ Embora o relato deste episódio seja aqui recriado com detalhes de grande riqueza imaginativa, Soror Mesquita Pimentel não deixa de seguir a narrativa dos Evangelhos, sobretudo o de Mateus e o de Lucas, nos quais a autora se baseia para descrever as tentações, os detalhes das conversas entre Jesus e o Diabo e o momento final em que os anjos, após a saída de Lúcifer, dão algum sustento para Jesus.

mões, para incorporar o maravilhoso de Tasso, habitado pelos anjos e demónios do Cristianismo. Embora nos Evangelhos o Diabo nunca apareça descrito, neste episódio em particular, a poeta desenha um retrato daquele que é o verdadeiro antagonista de Cristo na batalha do Bem contra o Mal, entre o Céu e o Inferno. É a intervenção diabólica de Lúcifer que irá mover os acontecimentos da trama épica e justificar a missão salvífica de Cristo enquanto oposição ao seu poder.

Soror Mesquita Pimentel assimila assim as inovações de Tasso, ao nível do maravilhoso cristão, o que não quer dizer que a influência do poeta italiano sobre a sua obra esteja limitada ao episódio que acabamos de analisar. Somente uma abordagem mais abrangente e aprofundada de ambos poemas nos permitiria identificar e analisar as várias relações possíveis entre os Memoriais e a *Gerusalemme Liberata*, objetivo este que não caberia no espaço deste trabalho. Consideramos, no entanto, que o reaproveitamento do Concílio Infernal tassesco nos dá uma amostra de como Mesquita Pimentel enriquece a narrativa bíblica com quadros e temas tradicionais, como assim fizeram os seus precedentes épicos. Exemplos como este ilustram não só a vitalidade criadora de Mesquita Pimentel, como também o manancial de referências épicas que esta religiosa conhecia e dominava.

3. Soror Mesquita Pimentel, leitora de Ariosto?

Entre as múltiplas relações intertextuais que os poemas de Soror Mesquita Pimentel nos permitem desvelar, destaca-se também o *Orlando Furioso*. Não sabemos, todavia, se algumas referências que a sua obra deixa perceber são produto de uma leitura de primeira ou de segunda mão, já que também Camões e Tasso,¹⁷ assim como outros poetas seus contemporâneos, tiveram em Ariosto uma fonte de inspiração.

¹⁷ (...) Observa-se de facto que o *Orlando Furioso* é o mais importante modelo poético d'*Os Lusíadas*, a par da epopeia virgiliana. (...) Pormenorizando, podemos apontar, como exemplos do influxo estrutural do *Furioso* n'*Os Lusíadas*, pelo menos a estrutura de conteúdo e o modo de representação do Canto terceiro e grande parte do quarto, as

Se para Camões, conforme sublinha Isabel Almeida (2008: 39), “não era lícito (...) exibir a loucura com a qual o narrador de *Orlando Furioso* brinca com leveza” também e sobretudo para Mesquita Pi-mentel seria inapropriado tomar como matéria de um poema épico de assunto religioso o imaginário medieval e cavaleiresco celebrado numa obra como o *Orlando*. Afinal, o espaço ideológico penetrado por Ludo-vico Ariosto não poderia, pois, ser incorporado pela religiosa de Évora num poema sobre a vida de Cristo, cujo heroísmo patenteia dimensão e contornos diferentes dos tematizados no *romanzo* ariostesco (e na generalidade da poesia épica de matriz clássica e renascentista). Afinal de contas, o tipo específico de herói cavaleiresco que *Orlando* representa (o paladino) é algo incompatível com o modelo de herói cristão que, a partir de finais do século XVI, o contexto contrarreformista e o poema de Torquato Tasso viriam a sedimentar.

No entanto, isso não impediria que a autora adotasse do poeta italiano alguns processos. Aquele em que se verifica de forma muito evidente o influxo de Ariosto é, por exemplo, a forma como a narradora encerra cada canto ao longo dos três memoriais, interrompendo a narrativa como que para recobrar o fôlego para a retomar no canto seguinte. Tal característica assinala uma influência direta do autor do *Orlando* que, no final de cada canto, suspende a narração para lhe dar continuidade no canto seguinte:

Ben si spezzò, ma tanto la sostenne,
che 'l suo favor la liberò da morte.
Giacque stordita la donzella alquanto,
Come io vi seguirò ne l'altro canto. (Ariosto, 2010: Canto II, est. 76)

Poi ch'ella fu di nuovo domandata
chi l'avea trata a sì infelice sorte,
Incominciò con umil vocè a dire
Quel ch'io vo' all'altro canto differire. (Ariosto, 2010: Canto IV, est. 72)

cavalarias do sexto e as pinturas dos heróis preparadas no sétimo e descritas no oitavo” (Alves, 2001: 334-335).

É interessante observar a polivalência e a expressividade que este recurso à “peña cansada” de Ariosto assume nos poemas de Soror Mesquita Pimentel. De facto, a narradora encontrou nele uma mais valia, atribuindo-lhe uma importância enorme, porque lhe permitia, entre outras coisas, recobrar o fôlego (“E eu me deixo ficar: porque entretanto/ Possa alento cobrar para outro canto”(Pimentel, 1639: Canto IX, est. 97, fl. 142), preparar-se para outro canto (“Me quero preparar para outro canto” (Pimentel, 2014: Canto XI, est. 78, fl. 432)), rezar e meditar em Cristo (“Quero silêncio ter deixando o canto” (Pimentel, 2014, Canto I, est. 86, fl. 114); “Quero tomar alento pera ao pranto/Que então devo fazer deixando o canto”(Pimentel, n.d.: Canto VIII, est. 80, fl. 471) e, consequentemente, levar também o leitor à contemplação e meditação. Por ser uma narradora mulher, tal estratagema também serve à explicitação da sua incapacidade (ou, talvez, indignidade) de tratar de temas mais exigentes. Nesse sentido, mais do que assinalar o fim do canto, este mecanismo de encerramento ariostesco adquire, em Soror Mesquita Pimentel, um caráter mais dinâmico e expressivo que varia conforme a narrativa avança ou de acordo com o tema focalizado.

Um exemplo bastante elucidativo desta variação expressiva é a mudança de ânimo da narradora ao longo dos três poemas. No *Memorial da Infância*, a transição de um canto para o outro é muitas vezes marcada por um certo entusiasmo, pressa, ânimo... em cantar os triunfos do Amor Divino (“E eu que outro triunfo sacrossanto/Quero já começar, deixo este canto” (Pimentel, 1639: Canto I, est. 97, fl. 17). Entusiasmo que, entretanto, vai escasseando à medida que avança a narrativa dos memoriais, convertendo-se em uma relativa solenidade ao tratar dos seus *Milagres* (“Quero o plectro deixar e me levanto/Para aplicar a voz a novo canto” (Pimentel: 2014, Canto II, est. 103, fl. 151)) e, posteriormente, em choro, ao relatar a dolorosa *Paixão de Cristo*: “Nossas culpas mortais eu com pranto/Vou em seu seguimento e deixo o canto” (Pimentel, n.d.: Canto II, est. 122, fl. 346v); “Quero por dar motivo a novo pranto/ Dar fim a este meu inculto canto” (Pimentel, n.d.: Canto IV, est. 304, fl. 392).

Outro procedimento da obra de Ariosto que podemos descobrir nos poemas de Mesquita Pimentel (e que também foi usado frequentemente por Camões) são os epifonemas, em que a voz da poeta frequentemente surge em meio à narração para introduzir uma reflexão moral. Em Camões, estes aparecem normalmente, com exceção do Canto II, no final de cada canto. Recorde-se, por exemplo, o famoso episódio do Canto IV, em que Camões, através da figura do Velho do Restelo, censura a ambição humana e os seus males, que poderiam trazer consequências nocivas para Portugal (Camões, 2010: 95-104). Aos olhos de vários críticos, este tipo de “intervenção” era prejudicial à narração. José Agostinho de Macedo, a propósito da estrofe 140 do Canto III, criticou Camões por ter interrompido “o interessante fio desta narração, tão interessante para o Rei de Melinde, que não queria perder uma palavra, e começa o Poeta um daqueles sermões com que costuma ou principiar, ou acabar seus Cantos, e que nenhuma relação ou ligação tem com a ação principal, erro que nasceu em Camões da servil imitação de Ariosto” (Macedo, 1820: 201-202)¹⁸. De facto, Ariosto assim procede em vários momentos do *Orlando Furioso*, interrompendo a narrativa para expor o seu posicionamento diante dos factos narrados, abarcando vários temas, “desde aqueles que remetem aos acontecimentos históricos contemporâneos ao autor até assuntos referentes à subjetividade humana” (Corrêa, 2014: 103).

Quer tenha sido este um influxo direto do *Orlando Furioso* ou mediado pelos *Lusíadas*, a prática de tais epifonemas nos memoriais não deixa de ser uma herança do modelo de Ariosto. Com efeito, Soror Pimentel interrompe em vários momentos a sua narrativa, ora com considerações que refletem a sua condição de religiosa e a mentalidade do seu tempo, ora comparando-se a algumas personagens e desejando ocupar o lugar delas. Pimentel critica o “amor cego e mundano”, a “nossa ingratidão”, o pecado que deu morte a Cristo. No Canto III do *Memo-*

¹⁸ O autor acrescenta ainda que “nunca, ou raríssimas vezes deve o Poeta na Epopeia ou falar de si, ou misturar, com suas reflexões ao que vai representando. Virgílio foi muito parco, e apenas em dois lugares introduziu estas reflexões (...)” (Macedo, 1820: 201-202, grafia atualizada).

rial da Paixão, a narradora medita sobre a passagem em que Cristo, no monte Getsémani, encontra os discípulos a dormir, ao invés de vigiarem com ele. Aí, ela chama a atenção para o facto de que nós (incluindo-se a si mesma) também estamos a dormir, permitindo a entrada do pecado, quando na verdade deveríamos orar e vigiar, assim como fez Cristo pela nossa salvação.

Neste mistério fica declarado
 A quem quiser ter bom conhecimento
 Quanto de nos salvar Deus tem cuidado
 E nós da salvação esquecimento,
 Pois que quando ele está mais desvelado
 Por nos dar do pecado vencimento
 Então dormimos nós mais descuidados
 No sono dos deleites e pecados. (Pimentel, n.d.; Canto III, est. 160, fl. 156)

Noutras passagens, sobretudo naquelas em que o episódio narrado pede um maior encarecimento, a voz da narradora assume o lugar discursivo num tom particularmente afetivo, em que expressa um ardente desejo de Deus. De facto, ela anseia estar em sua companhia, tocar nas suas mãos¹⁹ e beber das suas lágrimas, como no momento em que Cristo chora a morte de Lázaro:

Oh mil vezes ditosa eu, se pudera
 De bruços, doces lágrimas, colher-vos
 E por matar a sede vos bebera!
 Oh quem pudera, lágrimas, beber-vos!
 Oh quem divinas palavras tivera
 O dom celestial de merecer-vos

¹⁹ Veja-se, por exemplo, a seguinte estrofe do *Memorial da Paixão*, em que a narradora, através da voz de uma “alma arrependida”, expressa o seu desejo de beijar as mãos de Cristo, aquando da sua prisão no monte Getsémani: “Com o desejo dele ponho a boca/ Perdoai-me, Senhor o atrevimento/ Nestas divinas mãos que me provoca/ Em esta ocasião meu sentimento;/ E se sempre adorá-las se me toca/ Por ter de quem vós sois conhecimento/ Sofrei também tratá-las com brandura/ Que em vossas mãos está minha ventura” (Pimentel, n.d.; IV, 296, fl. 390).

Pera que mais que neve alva ficasse
 Quando convosco culpas lamentasse! (Pimentel, 2014: Canto XIII, est. 56, fl. 482)

Também no Canto I do *Memorial da Paixão*, por exemplo, ela deseja ocupar o lugar do jumento que carrega Cristo na sua entrada triunfal em Jerusalém:

Ó animal mil vezes venturoso
 Pois leva tão divino caminhante
 A respeito subido e precioso
 É bem que a tua dita te levante;
 Sem ter comparação és mais ditoso
 Que aquele do enganoso, e cego amante
 Quando passando o mar levava Europa
 Mais que o signo que o Sol em Março topa.

Se tu tiveras alma, eu me trocara
 Por ti, quando tal sorte me coubera
 Oh se tão doce peso em mi levara
 Que glória, que descanso recebera. (Pimentel, n.d.: Canto I, est. 30-31, fl. 299v)

Poderíamos dizer também que a multiplicidade de ações que caracteriza os poemas de Soror Mesquita Pimentel se aproxima, de certo modo, da liberdade de composição de Ariosto,²⁰ na medida em que ele diz pretender cantar várias ações (e não apenas uma, como exigia o código do género²¹): “le donne, i cavallieri, l’arme, gli amore”. Embora o objeto principal do canto épico de Mesquita Pimentel seja a vida de Cristo e o “triunfo do amor divino”, diríamos que essa mesma liberdade

²⁰ Recorde-se que Ariosto tomou algumas liberdades de composição narrativa em relação ao código do épico, na medida em que a sua obra é marcada por uma multiplicidade de personagens e de ações. Tal multiplicidade de ações, embora já verificáveis nas obras de Homero e de Ovídio, foi impulsionada, no século XVI, pela canonização do *Orlando Furioso* (Alves, 2001: 562).

²¹ Ou como assim entendia a crítica coeva, já que a unidade de herói e a unidade de ação eram preceitos distintos.

de de composição também lhe permite cantar, paralelamente à vida de Cristo, a vida e as virtudes da Virgem Maria, a de Maria Madalena e a de outras personagens. Com efeito, alguns dos vários episódios narrados ao longo dos três Memoriais não possuem uma relação orgânica com a ação principal, que é a trajetória de Cristo para a redenção da humanidade. Embora as personagens focalizadas pela narradora atuem na órbita de Cristo, Soror Mesquita Pimentel demonstra querer dar espaço e voz destacadas a estas “mulheres venturoosas”, conforme se vê na seguinte estrofe:

Oh não guardemos, musa, para tarde
(Se dos homens cantastes tanta glória)
Das mulheres o bem, que é bem se guarde,
Por séculos eternos na memória.
Cantemos, musa, já que o peito arde
Por cantar os triunfos e vitória
Que entre as obras de Cristo e seus poderes
Tiveram as ditosíssimas mulheres. (Pimentel, 2014, Canto IX, est. 1, fl. 343)

Assim, sobretudo no *Memorial dos Milagres*, figuras femininas como a mulher samaritana (IX, 22-54), a mulher apanhada em adultério (IX, 56-79), Maria Madalena (todo o Canto X) e a mulher de Cananeia (XI, 40-70) assumem um particular relevo ao longo da narração. Naturalmente que os episódios em que estas figuras femininas se encontram inseridas estão relacionados com a história da vida de Cristo. No entanto, tais episódios bíblicos, ao serem transpostos para a moldura do épico, permitem aproximar a obra de Soror Mesquita Pimentel do modelo de Ariosto, na medida em que também ela celebra múltiplas personagens. Se, neste sentido, *Os Lusíadas* teriam beneficiado do paradigma orlandino, permitindo a Camões “cantar por extenso D. Afonso Henriques, Inês de Castro e até os ‘feitos’ de personagens obscuras como o Magriço ou Pero Rodrigues do Alandroal” (Alves, 2001: 336), também os Memoriais de Soror Mesquita Pimentel tiram partido deste tipo de canto plural cauçionado por Ariosto. A vida de Maria Madalena e a de outras mulheres dos Evangelhos constituem-se como modelos que servem também, para-

lelamente à vida de Cristo, à demonstração de condutas exemplares, uma vez que elevam e se impõem como paradigmas de fé, amor, contrição e perseverança.

Conclusões

Embora consideremos que muitas das escolhas adotadas pela autora dos memoriais não tenham sido feitas com a intenção de imitar necessariamente o modelo épico de Ariosto, isso não quer dizer que a obra não partilhe com este alguns dos mesmos processos formais. Muitos desses processos, popularizados pelo autor do *Orlando Furioso*, encontram ressonância no poema de Camões e de outros poetas contemporâneos,²² de modo que é difícil adivinhar as origens dos influxos ariostescos que se verificam nos poemas de Soror Mesquita Pimentel, já que estes indiciam uma contaminação de várias obras.

Ao analisar a presença de Tasso e de Ariosto nos memoriais, verifica-se que não há nenhuma semelhança quanto ao tema. São os elementos formais e o reaproveitamento de imagens, versos, rimas e episódios paradigmáticos das epopeias os aspetos que enlaçam um e outros poemas. Ainda que a presença de Ariosto e de Tasso seja bem menor do que a de Camões, como já foi demonstrado noutros trabalhos (Silva, 2021: 367-383; Morujão, 2013: 170-182), é significativa a mescla que a autora compõe e propõe em torno da estrutura e tópicos de todos estes autores (como o encerramento dos cantos de Ariosto, sistematicamente aproveitado por Soror Pimentel na estrutura dos seus poemas, e o Concílio Infernal de Tasso), pondo em evidência o horizonte intertextual e o aparato

²² De facto, na *Elegíada*, Pereira Brandão emprega alguns dos procedimentos compositivos do *Orlando Furioso*. A este propósito, Hélio Alves (2001: 282) refere que “reportada igualmente à tradição épica renascentista é a opção pela organização em Cantos que se iniciam com axiomas de ordem ética. Este recurso organizativo, modelado no *Orlando Furioso* de Ariosto, é abundantemente praticado na *Elegíada*: nada menos do que dezasseis dos dezoito Cantos do poema possuem exórdio moral. A conclusão autorreferencial do Canto, uma solução igualmente popularizada pelo poeta de Ferrara, encontra também eco em Pereira, já que as alusões à ‘pena cansada’ e à transferência de certo tema para o Canto seguinte comparecem com grande abundância (...).”

poético de que a autora se valeu para compor os seus memoriais. Nesse sentido, nas epopeias da monja de Cister, os modelos pagãos dialogam constantemente com os textos bíblicos e doutrinais, demonstrando como a autora soube conjugar harmoniosamente os códigos e a estrutura da epopeia com a temática e linguagem religiosas.

Recibido: 30/03/2021

Aceptado: 01/06/2021

Referências bibliográficas

- Almeida, Isabel (2007), “*Orlando Furioso* em livros portugueses de cavalaria: pistas de investigação”, *Revista eHumanista*, 8, pp. 227-241.
- (2008), “Dizer de Orlando”, *Estudos Italianos em Portugal*, nova Série 3, pp. 31-43.
- Alves, Hélio J. S. (2001), *Camões, Corte-Real e o Sistema da epopeia quinhentista*, Coimbra: Universidade de Coimbra.
- Amora, Soares (1955), *Manuel Pires de Almeida – um crítico inédito de Camões*, São Paulo: USP-FFCL.
- Ariosto, Ludovico (2010), *Orlando Furioso*, introduzione e commento di Gioacchino Paparelli, volume primo (canti I-XXIII), Milano: BUR Clas-sici.
- Bognolo, Anna (2018), “Il costume di scrivere alla romanzesca’: il dialogo Della nuova poesia, overo delle difese del Furioso (1589) di Giuseppe Bastiani Malatesta”, *Historias Fingidas*, 6, pp. 5-20.
- Camões, Luís de (2010), *Obra Completa*, Estarreja: Moderna Editorial Lavores.
- Conde, Antónia Fialho (2014), “Maria de Mesquita Pimentel: a ‘Nova Glória dos Pimentéis’ no Mosteiro de S. Bento de Cástris”, in Morujão/Conde/ Morujão, pp. 46-58.

Corrêa, Fernanda Zambou (2014), *Os senhores de seus mundos: um estudo sobre Angélica e o narrador no Orlando Furioso de Ludovico Ariosto* [Dissertação de Mestrado], São Paulo: Universidade de São Paulo.

Ferro, Manuel Simplício Geraldo (2004), *A receção de Torquato Tasso na épica portuguesa do Barroco ao Neoclassicismo* [tese de doutoramento], Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Fialho, Manuel (n.d.), *Évora Ilustrada, com notícias antigas e modernas sagradas e profanas*. Manuscrito da Biblioteca Pública de Évora, cód. CXXX/1-11.

Lusitano, Cândido (1820 [1765]), *Diccionario Poetico para o uso dos que principião a exercitar-se na poesia portugueza: obra igualmente util ao orador principiante*, tomo I, Lisboa: Impressão Régia, s.n.

Macedo, José Agostinho de (1820), *Censura dos Lusíadas* Tomo I, Lisboa, na Impressão Régia.

Miranda, José da Costa (1990), *Estudos luso-italianos: poesia épico-cavaleiresca e teatro setecentista*, Lisboa: Ministério da Educação - Instituto da Cultura e Língua Portuguesa.

Morujão, Isabel, coord., Antónia Fialho Conde e Maria do Rosário Morujão, eds. (2014), *Em treze Cantos: epopeia feminina em recinto monástico. O Memorial dos Milagres de Cristo de Maria de Mesquita Pimentel*. Braga: CITCEM/CIDEHUS/CHSC.

Morujão, Isabel (2013), *Por trás da grade. Poesia conventual feminina em Portugal (Séculos XVI – XVIII)*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Morujão, Maria do Rosário (2014), “A escrita do *Memorial dos Milagres*”, in Morujão/ Fialho Conde/ Morujão, pp. 59-69.

Pimentel, Maria de Mesquita (1639), *Memorial da Infância de Christo e Triunfo do divino amor*, Lisboa: Jorge Rodriguez.

--- (2014), *Memorial dos Milagres de Cristo*, editado in Morujão/ Fialho Conde/ Morujão.

--- (n.d.), *Memorial da Paixão de Cristo*, Manuscrito da Biblioteca Pública de Évora, cód. 406 Fundo Manizola.

Pires, Maria Lucília Gonçalves (1982), *A crítica camoniana no século XVII*, Lisboa: Biblioteca Breve/Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.

Pires, Maria da Conceição Ferreira (2006), *Os Académicos Eborenses na Primeira Metade de Seiscentos: a Poética e a Autonomização do Literário*, Lisboa: Edições Colibri, CIDEHUS-EU.

Rossi, Giuseppe Carlo (1944), *A poesia épica italiana do século XVI na Literatura Portuguesa*, Lisboa: s.n.

Silva, Geise Kelly Teixeira da (2021), *Poesia Épica Feminina em Portugal: os Memoriais de Soror Maria de Mesquita Pimentel (século XVII)* [Tese de Doutoramento], Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Tasso, Torquato (2009), *La Gerusalemme Liberata*, ed. di Franco Tomasi, Milano: BUR.