

A receção d'*Os Lusíadas* na literatura conventual feminina do século XVII

The Reception of *Os Lusíadas* in 17th-Century Female Conventual Literature

Geise Teixeira

<https://orcid.org/0000-0001-7759-0502>

Instituto Politécnico de Bragança

Centro de Investigação Transdisciplinar

«Cultura, Espaço e Memória»

PORTUGAL

geise.silva@ipb.pt

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 13.2, 2025, pp. 663-681]

Recibido: 06-08-2024 / Aceptado: 21-10-2024

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2025.13.02.42>

Resumo. Este artigo examina a influência de *Os Lusíadas* de Camões nos poemas épicos da religiosa cisterciense Soror Maria de Mesquita Pimentel (1586-1664): *Memorial da Infância de Cristo* (1639), *Memorial dos Milagres de Cristo* e *Memorial da Paixão de Cristo*. A análise incide sobre a apropriação, por parte da autora, de vocábulos, versos e episódios de *Os Lusíadas*, observando de que modo esses elementos são reconfigurados na construção de uma poética épico-religiosa. A leitura conjunta dessas obras permite demonstrar a receção do poema camoniano no âmbito da produção conventual feminina em Portugal no século XVII.

Palavras-chave. Literatura conventual feminina; Maria de Mesquita Pimentel; Camões; Poesia épica.

Abstract. This article examines the influence of Camões' *Os Lusíadas* on the epic poems of the Cistercian nun Maria de Mesquita Pimentel (1586-1664): *Memorial da Infância de Cristo* (1639), *Memorial dos Milagres de Cristo*, and *Memorial da Paixão de Cristo*. The analysis focuses on the author's appropriation of words, verses and episodes from *Os Lusíadas*, observing how these elements are recon-

figured in the construction of an epic-religious poetics. The joint reading of these works allows to demonstrate the reception of the Camonian poem in the context of female conventual production in Portugal in the 17th-century.

Keywords. Female conventual literature; Maria de Mesquita Pimentel; Camões; Epic poetry.

INTRODUÇÃO

A publicação d'*Os Lusíadas*, em 1572, deu início a uma segunda fase da história da poesia épica portuguesa, exercendo um «peso enorme na imitação, na configuração narrativa e no sistema de representação literária do género»¹. Com efeito, a obra de Camões viria a constituir o modelo sobre o qual assentaria a prática compositiva da epopeia durante o século xvii, período em que se assiste a um notável florescimento de poemas de incontestável matriz camoniana².

Nesse sentido, será comum ver em vários poemas posteriores a *Os Lusíadas* o mesmo espírito de exaltação das glórias nacionais passadas, que foi o «principal suporte do orgulhoso espírito de autonomia, mesmo quando, num período de crise, Portugal se encontrava politicamente absorvido pela monarquia espanhola»³. No entanto, ainda que os poetas épicos tenham continuado a tomar a épica camoniana como uma fonte de inspiração quer para a construção formal (caracterizada pelas partes tradicionais e pela estrutura estrófica e rítmica), quer para a recolha de motivos verificáveis na elaboração de alguns episódios e descrições, o novo contexto sociocultural e ideológico do século xvii contribuiu para uma diversificação, a nível formal e temático, de vários desses poemas. Mantendo ainda o carácter de louvor, próprio desse género discursivo, as obras produzidas a partir de então engendram uma nova conceção de género épico, uma vez que concebidas, agora, noutro contexto, isto é, na poética maneirista e barroca, passam a corresponder a uma determinada mundividência e a amalgamar novos caracteres.

Recorde-se que a nova espiritualidade nascida do Concílio de Trento provocou uma grande mudança na cultura portuguesa da época, nas formas de religiosidade e nas práticas de devoção. As expressões literárias daquela altura passaram igualmente a expressar o ambiente espiritual em que vivia a sociedade da época, fazendo com que nelas se incorporasse, em virtude dos ditames contrarreformistas, um ideal muito concreto de edificação. Com efeito, notar-se-á de modo evidente um

1. Alves, 2001, p. 326.

2. António José Saraiva (2001, pp. 367-368) observa que, desde a publicação da primeira edição d'*Os Lusíadas* (1572) até meados do século xvii, se verificou a composição de cerca de meia centena de poemas épicos por autores portugueses, seguindo a esteira da obra de Camões. Embora mencionados de forma curiosa na chamada «épica seiscentista», Saraiva destaca, entre outros, *O Segundo Cerco de Diu* (1574) e o *Naufrágio de Sepúlveda* (1594), ambos de Jerónimo Corte Real, a *Elegiada* (1588) de Luís Pereira, e o *Primeiro Cerco de Diu* (1589) de Francisco de Andrade.

3. Ferro, 2004, p. 309.

aproveitamento da literatura como veículo difusor de ideais religiosos, no sentido de fazer repercutir, de maneira mais eficaz e em todos os estratos sociais, o conhecimento da doutrina cristã e dos preceitos católicos.

Em Portugal, assiste-se, pois, a uma proliferação de poemas de cariz religioso, de «uma literatura de tipo espiritual, moralizante e catequético que, conjuntamente com a sermonária, pretendia actuar a nível da morigeração dos comportamentos, colocando o homem perante a problemática da sua salvação»⁴. Dir-se-ia, desse modo, que grande parte da literatura produzida e editada no período pós-tridentino procurava

desempenhar uma função sócio-ética com intenções ontológicas e praxiologicamente evidentes: trata-se de uma ficção ideologicamente comprometida, favorável ao pensamento católico, que proclama uma moral utilitária, visando um maior controlo dos indivíduos e, consequentemente, um melhor governo do futuro⁵.

De facto, as intenções de renovação religiosa assumidas pela Contrarreforma vieram agregar à figura do herói épico de matriz clássica valores condizentes com a realidade social em voga, contribuindo para que houvesse uma ampliação do conceito de heroísmo, tal como sublinha Ferro⁶. Além de «guerreiro», a ele se foi somando uma nova faceta: a de cavaleiro de Deus e defensor da religião. Desse modo, novos factos e novos heróis passam a ser dignos do canto épico, incluindo santos e mártires cristãos, personagens que cada vez mais se distanciavam dos heróis celebrados na épica clássica e renascentista para configurarem um novo tipo de heroísmo de recorte distinto e, até certo ponto, único.

A sensibilidade e o gosto barrocos condicionam, desse modo, a elaboração de algumas epopeias de assunto religioso na Península Ibérica. Eugenio Asensio refere que, esquadrihando a bibliografia, é possível descobrir uma «riquíssima floración» de poemas, religiosos e profanos, «menospreciados por los historiadores de las letras lusitanas»⁷. Segundo ele, a vida cristã, assim como a vida política do tempo, «vibran en rumorosos tropeles de tercetos y octavas, de quintillas y romances»⁸. Na série de poemas religiosos, «pasan ante nuestros ojos los esplendores del paraíso, el pecado de Adán, la Justicia y la Misericordia debatiendo ante el trono divino, Cristo naciendo entre villancicos de pastores, Magdalena llorando sus pecados, San Antonio sermoneando a los peces, Santa Isabel socorriendo a los pobres, Teresa de Ávila transida del amor de Cristo»⁹.

Considerando, pois, o espírito heroico da época, as matrizes poéticas da antiguidade pagã e cristã e a mitificação do herói santo como componentes relacionáveis que contribuíram para dotar o património literário do período de uma

4. Moreira, 2006, p. 23.

5. Moreira, 2006, p. 25.

6. Ferro, 2004, p. 305.

7. Asensio, 1974, p. 464.

8. Asensio, 1974, p. 464.

9. Asensio, 1974, p. 464.

expressão épica dos seus modelos de santidade, entende-se a razão pela qual, a partir de finais do século xvi, iremos assistir, para além de uma proliferação de poemas épicos de cariz nacionalista, a um verdadeiro crescendo de poemas épicos hagiográficos e bíblicos. Neles coagula o processo evolutivo pelo qual passou a epopeia quinhentista, confirmado quer pela atualização dos códigos do género, quer pelo carácter pragmático assumido por grande parte da literatura produzida no século xvii. As peculiaridades destes poemas, ao passo que dão conta das influências que sobre elas exerceram as grandes obras modernas do cânone epopeico (a *Gerusalemme Liberata* e *Os Lusíadas*), determinam, por seu lado, uma nova ação modeladora do código do épico ao nível da *inventio* e da *elocutio*. Nesta dinâmica, o épico religioso beneficiou não só das fontes do género, sendo também o produto das preocupações de ordem religiosa que marcaram a generalidade do *corpus* literário português do período Barroco (profano e religioso).

Por isso, o código do épico, durante esse período, manifesta uma especificidade algo distinta da que havia estruturado os poemas épicos anteriores. Embora as epopeias seiscentistas religiosas se situem na esteira das matrizes aristotélicas que Torquato Tasso dilucidara e completara¹⁰, elas não procedem diretamente, por uma relação de causa-efeito, desse quadro teórico tassiano, devendo-se, fundamentalmente, à ação da máquina ideológica contrarreformista, que determinará temáticas específicas (vidas de Cristo, da Virgem, de Maria Madalena, etc.).

Nesse contexto, a literatura conventual feminina do século xvii em Portugal não poderia deixar de refletir essas mudanças. Embora sejam poucos os exemplares conhecidos, será dos conventos femininos (e não da corte) que nos surgem alguns dos raros exemplos de incursões neste género. Entre os exemplos épicos de contexto monástico mencionados por Isabel Morujão¹¹ em seu livro *Por trás da grade*, refira-se, por exemplo, o poema do século xvi intitulado *Vida de Nossa Senhora*, de D. Helena da Silva, escrito a partir dos versos de Virgílio e que, entretanto, se perdeu. Já no século xviii, regista-se *Ave Peregrina* e *Primaz do Ermo*, dois poemas —em cinco e sete cantos, respetivamente— que se encontram inseridos em *A Preciosa. II Parte. Obras de Misericórdia*, de Soror Maria do Céu. Muito menos exigente a nível formal, podemos citar ainda as oitavas de Soror Madalena da Glória publicadas em *Orbe Celeste*, a saber *Cristo baixando o limbo*, de catorze oitavas, e *Jacob e Raquel*, de cento e cinquenta e nove oitavas. Refira-se também os poemas de Soror Maria do Céu, intitulados *Vida de Santa Doroteia*, de oito oitavas, e *Metáfora da Vida de Santa Petronilha, filha do Príncipe dos Apóstolos S. Pedro*, de quarenta e três oitavas; e o poema em dez cantos, intitulado *Laureolas cristalinas. Poema heroico-sacro formado das prodigiosas vidas das melhores sereyas do Mondego as Serenissimas e Augustissimas Raynhas S. Thereza e S. Sancha*, da autoria de

10. Para além do exemplo prático da sua *Gerusalemme Liberata*, Torquato Tasso escreveu ainda os *Discorsi del poema eroico* (1591) e as chamadas *Lettere poethiche*, textos que, juntamente com os *Discorsi dell'arte poetica ed in particolare sopra il poema eroico* (1587), tratam especificamente da poesia épica. Nos seus *Discorsi*, o poeta de Ferrara sistematiza os preceitos estruturantes do épico, partindo de três das cinco dimensões do discurso estipulados pela Retórica: a *inventio*, a *dispositio* e a *elocutio*.

11. Morujão, 2013, p. 140.

Quitéria Rosa de Lacena e Salema. Com exceção do poema de D. Helena da Silva, essas obras seguem a estrutura de oitavas decassilábicas com esquema rimático ABABABCC, variando, como se pode ver, entre composições mais extensas, organizadas em vários cantos, e outras mais breves, formadas por poucas estrofes.

Neste breve panorama da escrita feminina do épico destacam-se os três longos poemas épicos redigidos por Soror Maria de Mesquita Pimentel¹² (1586-1664), religiosa cisterciense no mosteiro de S. Bento de Cástris, em Évora: o *Memorial da Infância de Cristo e Triunfo do Divino Amor* (editado em 1639), o *Memorial dos Milagres* e o *Memorial da Paixão*, estes dois últimos inéditos até o século XXI¹³. Estes poemas surpreendem quer por terem todos a mesma autoria, quer pela qualidade literária que inevitavelmente lhes assiste; e surpreendem, sobretudo, por serem exemplar único em contexto monástico (na sua extensão e respeito pelas normas do género), num período em que o épico era ainda um género dotado de grande vitalidade em Portugal, na esteira do prestígio alcançado pelo poema de Camões.

Efetivamente, várias são as reminiscências do poema camoniano nos Memoriais da religiosa de Évora, 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. O objetivo deste artigo é, portanto, analisar como Mesquita Pimentel utiliza esse hipotexto para construir sua própria obra, combinando temáticas religiosas com a estrutura e elementos do épico. Considerando que uma comparação aprofundada entre as epopeias de Mesquita Pimentel e *Os Lusíadas* de Camões não caberia dentro dos limites deste trabalho, destacaremos alguns exemplos que permitem mensurar a dívida da obra de Mesquita Pimentel para com o vate português.

MESQUITA PIMENTEL: LEITORA DE CAMÕES

Logo no Canto I (est. 65) do *Memorial da Infância*, o verso «Oh caso estranho, grave e não cuidado», epifonema que encerra a narrativa do momento em que Adão e Eva comem o fruto proibido e que marca a introdução do Concílio Celeste, anuncia uma influência inequívoca d'*Os Lusíadas* de Camões¹⁴, apenas com al-

12. Proveniente de família nobre e abastada, filha de Luís de Mesquita Pimentel e de Domingas da Silva, Mesquita Pimentel terá beneficiado dos privilégios associados à sua condição social, que lhe terão facultado o acesso à alfabetização e à cultura dita erudita.

13. O *Memorial dos Milagres* foi editado por Isabel Morujão et al. (2014). Da mesma forma, o *Memorial da Infância* (2016), o *Memorial dos Milagres* (2017) e o *Memorial da Paixão* (2019) foram editados por Fábio Mário da Silva. Para o presente estudo, optamos pela edição original do *Memorial da Infância* de 1639. Esta escolha fundamenta-se na necessidade de assegurar a fidelidade ao texto original, dado que a reedição de 2016 apresenta algumas inconsistências na fixação textual em relação ao manuscrito original, o que pode comprometer a precisão da interpretação crítica. De igual modo, no caso do *Memorial da Paixão*, recorreremos ao manuscrito original, garantindo que a nossa análise se baseie na versão mais autêntica e rigorosa do texto. Em contrapartida, no que diz respeito ao *Memorial dos Milagres*, adotamos a edição de 2014, conduzida por Isabel Morujão, por a considerarmos a mais adequada às exigências da nossa investigação, tendo em conta os critérios de edição aplicados.

14. N'*Os Lusíadas*, lê-se «Oh caso grande, estranho e não cuidado» (II, 30).

guma mutação da posição das palavras no verso e com a substituição de «grande» para «grave». A semelhança que entre estes versos se estabelece demonstra uma deliberada intenção da autora em imitar o poeta português. As coincidências e diálogos são imensos, sendo várias as passagens que permitem constatar uma aproximação particularmente fecunda entre os Memoriais e o poema camoniano.

No entanto, nos poemas da religiosa outros são os motivos e o enquadramento do seu canto épico, assim como outras são as musas que temperam a sua lira. Numa época em que os preceitistas, depois de Tasso¹⁵, ratificavam o recurso ao maravilhoso cristão, a invocação à Virgem e aos Santos (em lugar das musas da tradição clássica) foi um tópico explorado até à exaustão em vários poemas épicos do Barroco Português. Tendo em conta não só a reforçada exigência da verosimilhança em contexto da Contrarreforma, mas também a condição cristã de Mesquita Pimentel, é mais do que coerente que, na sua obra, ela recorra a outras deidades, substituindo as tágides de Camões por figuras cristãs, invocando Deus, a Virgem e os santos, adequando assim um dos requisitos que se impunham no campo do maravilhoso. Contudo, é de salientar que a religiosa não abandona de forma completa e definitiva a mitologia greco-latina, recorrendo a ela a nível da *elocutio*, conforme se verá mais adiante.

A nível do reaproveitamento vocabular e expressivo, é interessante observar como a representação cosmográfica dos Memoriais também se aproxima d'*Os Lusíadas*: «olímpica morada», «olimpio luminoso», «céu fermoso», «assento cristallino», entre outros, estabelecem uma estreita relação com a descrição do universo e do plano celeste feita por Camões. Isto não quer dizer, contudo, que as reminiscências camonianas presentes nos poemas de Mesquita Pimentel signifiquem uma adesão da perspetiva mitológica adotada por Camões. Enquanto este apresenta em seu concílio dos deuses olímpicos, por exemplo, as figuras de Júpiter, Baco, Vénus e Marte, no *Memorial da Infância* quem ocupa estas posições são as alegorias do Amor, da Justiça, da Misericórdia e da Verdade, que debatem «num pleito de argumentos que em tudo faz reviver a disputa entre Marte e Vénus, no Canto I de *Os Lusíadas*»¹⁶. Assim como no poema de Camões surgem quatro deuses (Júpiter, Baco, Vénus e Marte), em que Baco é o oponente e os demais são os adjuvantes, também no *Memorial da Infância* vemos personificadas as alegorias da Justiça, do Amor, da Misericórdia e da Verdade. Aí, é a Justiça que assume o papel de oponente, posicionando-se a favor da condenação de Adão à morte. Apesar da evidente simetria estrutural entre o concílio dos deuses olímpicos camoniano e o concílio celeste narrado por Mesquita Pimentel, neste último é o Amor quem aparece entronizado («De rico diadema coroad / No soberano trono o Amor divino»), substituindo a majestosa figura do deus Baco.

Ainda para este mesmo *Memorial da Infância*, o episódio da Ilha dos amores, que se estende pelos Cantos IX e X d'*Os Lusíadas*, serviu de inspiração a Mesquita Pimentel na sua representação do paraíso. De facto, no Canto I (estrofes 38 a 48)

15. Em seus *Discorsi*, Torquato Tasso recomendava a adequação do maravilhoso ao contexto cristão, pois era desaconselhado o uso de divindades pagãs em textos escritos por cristãos.

16. Morujão, 2013, p. 177.

do *Memorial da Infância*, este diálogo é evidenciado no reaproveitamento de imagens, na repetição de rimas, no decalque de versos e na recuperação de processos estilísticos, de modo a representar, segundo Isabel Morujão, «um mundo idílico, que recobre, no entanto, finalidades diversas num e noutro poema»¹⁷.

Veja-se, no quadro abaixo, alguns exemplos que demonstram o quão intencional e expressivo é o reaproveitamento do episódio no poema de Mesquita Pimentel:

<i>Memorial da Infância</i>	<i>Os Lusíadas</i>
Em a <i>tapeçaria bela, e fina</i> ¹⁸ , Que cobre o pavimento fresco e ameno, Aquele fermosura tão divina Se vê, que está ornando o Céu sereno, Ali com viva graça peregrina Mostra este paraíso que é terreno, Estes rubis do Ceo, e pedras finas Na beleza das flores, e boninas (I, 38).	Pois a <i>tapeçaria bela e fina</i> Com que se cobre o rústico terreno, Faz ser a de Aqueménia menos dina, Mas o sombrio vale mais ameno. Ali a cabeça a flor Cefísia inclina Sóbol o tanque lúcido e sereno; Florece o filho e neto de Ciniras, Por quem tu, Deusa Páfia, inda suspitas (IX, 60).
Clóris com Flora andando em competência Sobre o lisonjear das belas cores, As madeixas do sol por excelência, E os risos da Aurora poem nas flores: Mostravam de Amalteia a eminência A bizzaria e luzidos primores Avassalando as luzes dos planetas As cândidas belíssimas mosquetas (I, 39).	Pera julgar, difícil cousa fora, No céu vendo e na terra as mesmas cores, Se dava às flores cor a bela Aurora, Ou se lha dão a ela as belas flores. Pintando estava ali Zéfiro e Flora As violas da cor dos amadores, O lírio roxo, a fresca rosa bela, Qual reluze nas faces da donzela (IX, 61).
Ali Pomona os frutos de doçura Produzia por arte mais gostosos, Maçãs de rubicunda fermosura, Peros reais, belíssimos, lustrosos: As cerejas purpúreas na pintura [...] (I, 45).	Os does que dá Pomona, ali Natura Produce, diferentes nos sabores, Sem ter necessidade de cultura, Que sem ela se dão muito milhores; As cerejas, purpúreas na pintura [...] (IX, 58).
A fermosa romã, que aparecendo, Logo o rubi seu preço ia perdendo... (I, 45).	Abre a romã, mostrando a rubicunda Cor, com que tu, rubi, teu preço perdes... (IX, 59).
As amoras, a quem a néscia gente Afirmão dar-lhe a cor dos amadores... (I, 46).	As amoras, que o nome têm de amores... (IX, 58).

A descrição do paraíso em Mesquita Pimentel sugere uma intrincada harmonia com a deleitosa Ilha dos Amores de Camões. Ambos são aprazíveis, conforme se percebe pela recorrência de adjetivos que realçam a beleza, a harmonia, a frescura e o deleitamento dos espaços paradisíacos. No entanto, conforme observa Isabel

17. Morujão, 2013, p. 181.

18. Estes e todos os outros grifos neste e nos quadros seguintes são nossos.

Morujão, a representação da natureza do local n'*Os Lusíadas* «centra-se fundamentalmente no excesso e na exuberância que marcam a generosidade da ilha»¹⁹. Já no *Memorial da Infância*, embora Pimentel recupere a mesma imagética da natureza camoniana, «as descrições sofrem um acréscimo de sentido, determinado pela orientação cristocêntrica do poema»²⁰. Neste caso, enquanto no poema de Camões o verso «as amoras, que o nome têm de amores» remete para o contexto do amor profano, na *Infância* esta perspectiva é reencaminhada e corrigida por Pimentel para o contexto da Paixão de Cristo:

As amoras, a quem a néscia gente
Afirmam dar-lhe a cor dos amadores,
Aqui representam claramente
As almas a quem Cristo deu as cores:
Porque encravado em cruz, qual delinquente,
Vertendo o sangue seu com tantas dores,
Todas estas amoras escolhidas
Foram deste licor sacro tingidas²¹.

A imagem das amoras é, neste contexto, transfigurada sob uma perspectiva religiosa e moralizadora. Longe de se restringirem à simbolização do sentimento amoroso, passam a figurar como alegorias das almas marcadas pelo sangue de Cristo, evocando o sacrifício redentor e a promessa da salvação eterna. Assim, Mesquita Pimentel afirma-se como leitora atenta de Camões, não no sentido de mera replicação, mas como intérprete que adapta e recria o poema camoniano em função das suas convicções religiosas e objetivos literários.

Outro episódio confirma a relação da obra de Mesquita Pimentel com *Os Lusíadas* é o concílio dos deuses marítimos, narrado no Canto VI do *Memorial dos Milagres*. Ainda que a narradora não desenvolva todo o episódio do concílio, limitando-se apenas à narração do momento em que as entidades marítimas são convocadas pelo anúncio da trombeta de Tritão, este episódio apresenta uma evidente relação intertextual com a narrativa do Canto VI do poema de Camões. A similaridade estrutural (ambas ocorrem no Canto VI) reforça e indica o diálogo.

Com efeito, no Canto VI do *Memorial dos Milagres*, o correlato com Camões e com o episódio do concílio dos deuses marinhos surge nas estrofes 49-60, quando Cristo caminha sobre as águas para ir ao encontro dos seus discípulos, que temiam a tempestade. Assim como n'*Os Lusíadas* Baco é recebido por Neptuno (VI, 14) e Tritão, por ordem do deus do mar, convoca os outros deuses marinhos (VI, 18-19), também no *Memorial dos Milagres* a presença de Cristo no reino de Neptuno (VI, 49) é anunciada por Tritão, a mando de Proteu (VI, 51-52). Vemos ainda a mesma correspondência na trombeta de Tritão (VI, 52-53).

19. Morujão, 2013, p. 181.

20. Morujão, 2013, p. 181.

21. Pimentel, *Memorial da Infância de Christo e Triunfo do divino amor*, I, 46, fol. 303v.

<i>Memorial dos Milagres</i>	<i>Os Lusíadas</i>
Ao reino de Neptuno foi presente (VI, 49).	Entre no reino d'água o Rei do vinho (VI, 14).
Saltando aqui e ali, leve e ligeiro Foi acordar <i>Tritão</i> alvoroçado Dizendo que o monarca verdadeiro Nos paços de cristal já tinha entrado; E pois ofício tem de pregoeiro Se mostre aqui mais destre e afinado E sem tardar o <i>filho de Salácia</i> A <i>trombeta</i> tocou com eficácia (VI, 52).	Julgando já Neptuno que seria Estranho caso aquele, logo manda <i>Tritão</i> que chame os Deuses da água fria, Que o mar habitam dua e doutra banda. <i>Tritão</i> , que de ser <i>filho</i> se gloria Do Rei e de <i>Salácia</i> veneranda Era mancebo grande, negro e feio, <i>Trombeta</i> de seu pai e seu correio (VI, 16).
Sua formada voz altissonante <i>Ouvida foi por todo</i> o ondoso argento E viu-se logo ungido em um instante O ilustre e real ajuntamento (VI, 53).	A voz grande, canora, <i>foi ouvida</i> <i>Por todo</i> o mar, que longe retumbava. Já toda a companhia, apercebida Dos Deuses pera os paços caminhava (VI, 19).
Vinham Tétis rainha ninfa rara Com a bela <i>Anfitrite</i> que esquecida Do amor que lhe o <i>Delfim</i> solicitara (VI, 57).	<i>Anfitrite</i> , fermosa como as flores, Neste caso não quis que falecesse; O <i>delfim</i> traz consigo aos amores (VI, 22).

Para além destes pontos de encontro, Mesquita Pimentel também faz uso da clássica imagem do reino subaquático²², habitado por Neptuno e pelas Nereidas, por tritões e sereias. No entanto, embora enumere o mesmo catálogo dos deuses que atendem à chamada de Neptuno n'Os *Lusíadas* (*Tritão*, *Proteu*, *Nereu*, *Anfitrite*, *Dóris*), no Canto VI do *Memorial dos Milagres* este episódio apresenta outra função. Em Camões, os deuses marinhos são convocados pelo rei dos mares, a pedido de Baco, com o objetivo de dificultar a viagem da esquadra de Vasco da Gama no caminho para as Índias. Já no *Memorial dos Milagres*, os deuses e todas as outras criaturas marinhas são convocados diante da presença de Jesus para que nele reconhecessem a sua grandeza, sendo esse o principal motivo do ajuntamento destas deidades: «Ao reino de Neptuno foi presente / Para que lhe humilhasse o seu tridente»²³. No *Memorial* eles não dificultam o herói, antes se lhe rendem e o celebram, fazendo por este modo o maravilhoso pagão colocar-se ao serviço da mensagem cristã. Não se trata, portanto, de um concílio, como n'Os *Lusíadas*, pois não há nenhum debate ou assunto em causa entre os deuses. Estes apenas se reúnem para acolher e celebrar a presença de Cristo no reino dos mares. Ao acalmar a «temerosa tempestade», que então afligia os seus discípulos, Cristo dá mostras do seu grande poder, rebaixando Neptuno da sua posição de rei. Desse modo, para fazer evidenciar a majestade do filho de Deus diante daqueles que eram consi-

22. Já presente em Virgílio, que Camões, por sua vez, usou como fonte de inspiração para a descrição do reino de Neptuno.

23. Pimentel, *Memorial dos Milagres de Cristo*, VI, 49, fol. 273.

derados, para o Cristianismo, falsos deuses, Mesquita Pimentel coloca-os numa posição de inferioridade em relação à figura de Jesus, fazendo Neptuno e toda a sua companhia reconhecerem a sua superior majestade:

Neptuno de tal bem não ignorante
Seu tridente inclinou (alto portento),
Cristo adorou, lançando-se dos peitos
Que a eles seus poderes são sujeitos.

O fecundo oceano que apregoa
Que de cristo o poder no mar se estende
Lhe humilhou a riquíssima coroa
Em lhe beijar seus pés somente entende²⁴.

O episódio do Concílio dos deuses marinhos, narrado n'*Os Lusíadas*, constituiu, como se vê, o pano de fundo sobre o qual Mesquita Pimentel construiu a sua narrativa, nesta passagem em específico, em que «mil ninfas Náíades», tritões e sereias festejam Cristo com «mil danças», ao som do «doce instrumento de Favónio». Se, à primeira vista, este episódio poderia parecer faltar à regra do decoro aos olhos de alguns críticos e censores, a solução adotada por Mesquita Pimentel —de colocar os deuses da mitologia clássica greco-latina numa posição inferior àquele que, para a sua religião, era considerado o único e verdadeiro Deus— faz adequar, harmoniosamente, o maravilhoso pagão e o maravilhoso cristão, sem que estes se confundam. Desse modo, para além de demonstrar a liberdade criativa e imaginativa da autora, este episódio permite-nos concluir que Mesquita Pimentel dominava conscientemente as convenções quanto à inserção do maravilhoso no género épico.

Nas estâncias 20 e 21 do Canto VI d'*Os Lusíadas*, a repetição anafórica do verbo «vir» na 3.^a pessoa do plural do pretérito perfeito do indicativo («vinham») também é adotada por Mesquita Pimentel nas estrofes 55 e 57, do Canto VI, com a mesma intenção: introduzir a figura das deusas e deuses marinhos que atendem ao anúncio da trombeta de Tritão («Vinham vertendo pérolas e auroras / [...] As damas deste paço e as senhoras»; «Vinham Tétis rainha ninfa rara / Com a bela Anfitrite que esquecida»). A autora segue ainda a mesma estrutura camoniana, apresentando de seguida a caracterização das deidades, com as suas vestes e ornamentos. No entanto, ao transpor essas figuras mitológicas para o seu poema, Mesquita Pimentel confere-lhes outra dimensão. Estas não intervêm na ação, como no poema camoniano, em que elas usam da sua beleza para seduzir os ventos e acalmar a tempestade que se segue ao concílio. Nos *Milagres*, este poder é conferido a Cristo e, por isso, as deusas e ninfas surgem aí como apoteoses do filho de Deus, prática poética comumente usada para representar simbolicamente a glorificação ou divinização do herói²⁵.

24. Pimentel, *Memorial dos Milagres de Cristo*, VI, 53-54, fol. 275.

25. Alves, 2001, p. 590.

No tratamento deste episódio, o significado que Mesquita Pimentel atribui ao amor é, no entanto, diferente daquele que Camões apresenta em seu poema. A figura de Anfitriote —que n'Os *Lusíadas* remete para o mito greco-latino de que ela havia sido persuadida por um delfim a casar-se com Neptuno, de quem havia fugido— é recuperada pela religiosa de Évora, mas Mesquita Pimentel introduz o mito de Anfitriote sob a perspectiva do amor divino: «Com a bela Anfitriote que esquecida / Do amor que lhe o Delfim solicitara / Ao de Cristo esteve só rendida»²⁶. Também as estrofes 59 e 60 dos *Milagres* retiram ao episódio camoniano o poder das ninfas de seduzir os ventos para que eles aplacassem a sua fúria. Aí, o furioso Bóreas é substituído por Favónio (Zéfiro, no seu equivalente grego), vento brando do Oeste. Ademais, Mesquita Pimentel atribui nova significação à dança das ninfas, deslocando o sentido erótico que, em Camões, o episódio inequivocamente representa, para o contexto cristológico, de forma a construir uma retórica do louvor. Com efeito, todos os esforços são voltados para o Deus-humano. Assim, o canto sedutor das sereias (com suas «vozes suavíssimas orfeias») serve para fazer «novos passos de garganta» para louvar e engrandecer a figura do herói Jesus Cristo. A cena é criada para demonstrar como todos se regozijam diante da presença do filho de Deus. Se, em Camões, os deuses ficam subjugados à beleza e aos encantos das «ninfas amorosas», no *Memorial dos Milagres* são elas e todas as deidades marinhas que se rendem ao amor ardente de Cristo, conforme expressam os seguintes versos:

Em doce incêndio o mar estava ardendo
E quantas deidades nele estavam
A formosura e luz do Senhor vendo
Dentro nas mesmas ondas se abraçavam;
Ele nelas o mar ia estendendo
Cujas divinas chamas se ataçavam
Que não puderam nunca dele as fráguas
Apagar largos rios, mares de águas²⁷.

Mesquita Pimentel não perde ainda a oportunidade de se mostrar conhecedora da obra de Camões relativamente ao episódio da tempestade, topos bastante enraizado na tradição épica. No entanto, enquanto n'Os *Lusíadas* a tempestade ocorre posteriormente ao Concílio dos Deuses no mar, no *Memorial dos Milagres* esta antecede o ajuntamento dos deuses marinhos, quando os apóstolos navegavam no mar da Galileia²⁸. É evidente que a poeta não pretendeu imitar este episódio em toda a sua macroestrutura, mas não deixa de ser interessante observar o reaproveitamento de imagens, vocábulos e rimas, como se vê no seguinte excerto:

26. Pimentel, *Memorial dos Milagres de Cristo*, VI, 57, fol. 276.

27. Pimentel, *Memorial dos Milagres de Cristo*, VI, 60, fol. 277.

28. A narrativa deste episódio centra-se na cena do milagre de Cristo a andar sobre as águas, relatado em Mt 14:22-33, Mc 6:45-52 e Jo 6:16-21.

<i>Memorial dos Milagres</i>	<i>Os Lusíadas</i>
Nisto o <i>soberbo</i> Éolo imperioso De sua esfera cândida de prata Ao Áquilo feroz <i>impetuoso</i> A cadeia fortíssima desata; Começa de sair mui <i>furioso</i> Com seu voraz alento fere e mata Lutando com as ondas argentadas Que deixa com seus golpes encurvadas. (Pimentel, <i>Memorial dos Milagres de Cristo</i> , VI, 48)	Já lá o <i>soberbo</i> Hipótades soltava Do cárcere fechado os <i>furiosos</i> Ventos, que com palavras animava Contra os Barões audaces e animosos. Súbito, o céu sereno se obumbrava, Que os ventos, mais que nunca <i>impetuosos</i> , Começam novas forças ir tomando, Torres, montes e casas derribando. (Camões, VI, 37)

De acordo com Hélio Alves, «para a definição do heroísmo e virtude da personagem, tornava-se necessário transformar a tempestade numa ocasião em que se demonstram as qualidades positivas do herói»²⁹. Nesse sentido, embora no *Memorial dos Milagres* a tempestade remeta à perícopia bíblica que ainda há pouco referi, dir-se-ia que o reaproveitamento do episódio da tempestade marítima contribui também para a legitimação heroica de Jesus e do seu poder, capaz de governar as forças da natureza ao acalmar a força dos ventos.

É quase sempre sob a máscara da personificação mitológica que Mesquita Pimentel, seguindo o exemplo de Camões, descreve os fenómenos da natureza e o movimento dos astros, associando a força dos ventos a Bóreas, o Sol a Febo ou a Apolo, a Lua a Délia, entre outras figuras da mitologia greco-latina que servem ainda para ilustrar a passagem do tempo, para descrever a transição entre o dia e a noite, o transcurso dos anos, etc. Veja-se, por exemplo, o modo como, no *Memorial da Infância*, se refere ao anoitecer, durante a jornada de José e Maria à Belém: «As asas já desprega a noite escura / E Febo está no mar vendo a largueza / A feia escuridade só assiste / Vestindo de temor o mundo triste»³⁰.

No *Memorial dos Milagres*, encontramos igualmente alguns exemplos elucidativos do uso da mitologia greco-latina para demarcar a progressão temporal e o enquadramento cronológico dos acontecimentos.³¹ Para exprimir a idade de Cris-

29. Alves, 2001, p. 409.

30. Pimentel, *Memorial da Infância de Christo e Triunfo do divino amor*, III, 71. Registe, ainda, outras perífrases semelhantes no *Memorial da Infância*: «Porque Érebo trazia a noite escura, / e no reino de Tétis Febo entrava» (II, 434, fol. 18), «Sete vezes em carro reluzente / Fez o formoso Febo abril florido» (VIII, 78, fol. 125v), «Viram que doze vezes Grineo louro / Tinha bordado ao Peixe a branca escama» (X, 5, fol. 143v).

31. Para além deste, refira-se também o seguinte exemplo do *Memorial da Infância*: «Dez vezes quatro Délio rubicundo / Seguiu vertendo luz, sua carreira, / E outras tantas com modo mui jucundo / Prosérpina estendeu a cabeleira» (Pimentel, *Memorial dos Milagres de Cristo*, VI, 56, fol. 89v). A referência a Délio, um dos epítetos de Apolo, deus do Sol, é aqui resgatada como uma referência temporal, servindo para indicar que já se havia passado quarenta dias («dez vezes quatro») desde o nascimento de Jesus. Já a referência aos cabelos de Prosérpina (nome romano de Perséfone), deusa do submundo e esposa de Hades, serve para fazer uma alusão ao cair do manto noturno, ou seja, ao anoitecer.

to, que no início da narrativa dos *Milagres* já contava trinta anos, Mesquita Pimentel toma como referência o movimento astronómico do Sol (que é aqui simbolizado na figura de Apolo) e o número de vezes em que se movera de oriente para ocidente:

Três vezes dez Apolo esclarecido
Desenlaçou as tranças do cabelo
E passou o seu curso alto e sabido,
Andando de um em outro paralelo³².

O uso de perífrases da astronomia mitológica, consagrado desde os poemas homéricos, encontra-se largamente expresso n'*Os Lusíadas*³³. No seu poema, Camões não só atribui designações mitológicas aos astros, como também recorre ao ciclo astral do zodíaco para indicar diferentes períodos do ano. Com efeito, o poeta português assim expressa a altura do ano em que ocorreu a batalha de Aljubarrota, que coincidiu com a entrada do sol no signo de Virgem (14 de agosto):

Era no seco tempo que nas eiras
Ceres o fruto deixa aos lavradores;
Entra em Astreia o Sol, no mês de Agosto;
Baco das uvas tira o doce mosto³⁴.

De modo semelhante, também nos Memoriais de Mesquita Pimentel os signos do zodíaco são amplamente utilizados. A compreensão que a religiosa demonstra possuir sobre o zodíaco relaciona-se igualmente com a natureza do Sol e a posição que ele ocupa em relação às constelações e signos do zodíaco correspondentes. Desse modo, para exprimir, por exemplo, as estações do ano em dado momento da narrativa, veja-se como nos primeiros quatro versos da estância 39 do Canto II do *Memorial da Infância*, a autora refere a época do ano em que se deu a Anunciação do anjo Gabriel à Virgem Maria.

No tempo em que a Febea luz entrava
Com seus raios no Áries dourado,
E com seu fogo puro lhe abrasava
O líquido licor já congelado³⁵.

Note-se que a poeta não diz, de forma direta, que a Anunciação aconteceu no mês de março ou que naquela altura era Primavera. Aqui, a estação do ano é por ela designada perifrasticamente pelo período em que o sol se encontra em conjunção

32. Pimentel, *Memorial dos Milagres de Cristo*, I, 22, fol. 93.

33. Veja-se, por exemplo, os seguintes versos da estância 86 do Canto X d'*Os Lusíadas*: «Que, enquanto Febo, de luz nunca escasso, / Duzentos cursos faz, dá ele um passo». Para uma visão mais aprofundada sobre este assunto, vide Pinho, 1998.

34. Camões, *Os Lusíadas*, Canto IV, 27.

35. Pimentel, *Memorial da Infância de Christo e Triunfo do divino amor*, II, 39, fol. 14.

com o signo de Áries (21 de março), que coincide com o início da primavera e o fim do inverno: o calor dos raios de sol («com seu fogo puro») fazia derreter o gelo da neve («abrasava o líquido licor já congelado»).

Do mesmo modo, também nos seguintes versos a poeta emprega referências astrológicas para se referir à idade em que se encontrava o menino Jesus quando foi apresentado no templo: «Viram que doze vezes Grineo louro / Tinha bordado ao Peixe a branca escama»³⁶. Veja-se que, aí, a idade de Jesus é computada pelo número de voltas que Grineo³⁷ (um dos epítetos de Apolo, que por sua vez simboliza o Sol) havia completado ao redor da terra desde o nascimento de Cristo. O movimento periódico do Sol serve, assim, para designar a passagem do tempo³⁸.

De modo semelhante, também no *Memorial dos Milagres*, o tempo é expresso por meio de referências astrológicas, conforme se vê, por exemplo, nos seguintes versos:

Neste terrível tempo em que Aquário
Os seus dilúvios d'água vem lançando
E Oríon soberbo e temerário
A luz do belo Sol vai eclipsando³⁹.

Sabendo o leitor que a passagem do sol em Aquário ocorre entre os meses de janeiro e fevereiro, logo ele associa esta referência ao período do inverno, no hemisfério Norte. A referência à Oríon,⁴⁰ a constelação mensageira da tempestade e que, no hemisfério boreal, simboliza o inverno, é mais um exemplo elucidativo do conhecimento que Mesquita Pimentel possuía sobre as matérias astrológicas.

Tais referências astrológicas demonstram não só o conhecimento que Mesquita Pimentel possuía sobre esta matéria, mas também uma evidente influência da poética de seu tempo. Fórmulas perifrásticas deste género foram consagradas

36. Pimentel, *Memorial da Infância de Christo e Triunfo do divino amor*, X, 5, fol. 127.

37. O termo Grineo encontra-se referido também na *Eneida*, sendo também utilizado como designação para Apolo: «Grineu Febo a Itália, a Itália agora / As sortes lícias demandar me ordenam» (*Eneida*, IV, 378-379).

38. O mesmo recurso expressivo é também empregado na passagem em que Mesquita Pimentel exprime que nove meses já se tinham passado, desde a Anunciação e Encarnação até o nascimento do Menino Jesus: «E nove vezes trinta seu dourado / Balcão se viram raios de sol fino, / E do Áries de ouro ao remontado / Capricórnio enviou favor divino» (Pimentel, *Memorial da Infância de Christo e Triunfo do divino amor*, Canto III, 65). No *Memorial da Paixão*, também estas referências se fazem presentes quando a autora expressa, mais uma vez, a idade de Cristo, agora com trinta e três anos: «A Terra trinta e três vezes lembrada / De dar esmaltes novos brotou flores / [...]. Outras tantas o sol volta foi dando / Do carneiro de prata ao peixe andando» (Pimentel, *Memorial da Paixão*, Biblioteca Pública de Évora, cód. 406 Fundo Manizola, canto I, est. 14, fol. 295v).

39. Pimentel, *Memorial dos Milagres de Cristo*, II, 14, fol. 120.

40. Em *Os Lusíadas*, Camões também se refere a esta constelação zodiacal («Oriente»): «Do Oriente o gesto turbulento», isto é, tempestuoso. Também na *Eneida*, a tempestade e o chuvoso Oríon agitam os mares: «De o reter causas tece, até que as ondas / A invernada embraveça e Orion chuvoso / E, em destroço os baixéis, embrusque o tempo»). Na tradição clássica, a aparição de Oríon está, portanto, relacionada com violentas tempestades.

pela tradição greco-latina e, como demonstra S. T. Pinho, «são as preferidas por Camões [...] em obediência à tradição clássica e como seria de esperar num discurso poético de 'estilo grandiloquo' e de 'som alto e sublimado'»⁴¹. Seria esperado, pois, que Mesquita Pimentel tivesse lançado mão destas fórmulas e elementos compositivos que certamente conheceu através do poema camoniano, como acabamos de ilustrar, embora a carga mitológica que transportam para a epopeia não constitua mais que ornamentação estética e vinculações a códigos do género, que concedem «grandiosidade» à narrativa, sem afetar o tema, o contexto e a mensagem cristã.

No entanto, nos Memoriais de Mesquita Pimentel, o universo não é representado do mesmo modo ou com o mesmo objetivo que n'Os *Lusíadas*, em que a representação da máquina do mundo retoma os conceitos do sistema ptolomaico e exhibe conhecimentos controlados e fundamentados, adequados à narração, de um jeito que, também ele, rasgou novos conhecimentos⁴².

<i>Memorial da Paixão</i>	<i>Os Lusíadas</i>
Enfim toda esta <i>máquina do mundo</i> <i>Etérea, elemental que fabricada</i> <i>Foi do saber divino se jucundo</i> Na qual sua ciência é declarada No mistério da Cruz pego profundo Nesta morte de Cristo angustiada E todos deram sinais de sentimentos E os mortos ressurgiam dos moimentos. (Pimentel, IX, 94)	Vês aqui a grande <i>máquina do Mundo</i> , <i>Etérea e elemental, que fabricada</i> Assi foi do Saber, alto e profundo, Que é sem princípio e meta limitada. Quem cerca em derredor este rotundo Globo e sua superfície tão limada, É Deus: mas o que é Deus, ninguém o entende, Que a tanto o engenho humano não se estende. (Camões, X, 80)

Enquanto n'Os *Lusíadas* vemos enumeradas as onze esferas que constituem a região etérea, o céu de Mesquita Pimentel não é apenas geográfico e é só um: o céu empíreo, ou seja, o lugar mais elevado dos paraísos, reservado aos anjos, a Deus e aos santos e seres abençoados.

Outro signo de intertextualidade entre os Memoriais e *Os Lusíadas* fornecido por Mesquita Pimentel é o processo retórico da recusa, método favorito de Camões, que recusou a matriz de Ariosto⁴³. Com efeito, a religiosa substitui o que é considerado fabuloso e imaginário por aquilo que ela considera verdadeiro. Entretanto, na medida em que declara recusar os modelos clássicos, Mesquita Pimentel assume, no entanto, o código da recusa, tal como os seus predecessores.

41. Pinho, 1998, p. 32.

42. Sobre a astronomia n'Os *Lusíadas*, consultar Silva, 1915.b

43. Recorde-se a estrofe 11 do Canto I, na parte em que Camões se dirige ao rei: «Ouvi, que não vereis com vãs façanhas, / Fantásticas, fingidas, mentirosas, / Louvar os vossos, como nas estranhas / Musas, de engrandecer-se desejosas: / As verdadeiras vossas são tamanhas / Que excedem as sonhadas, fabulosas, / Que excedem Rodamonte e o vão Rugeiro / E Orlando, inda que fora verdadeiro».

Isto não são histórias fabulosas
 Nem patranhas sonhadas de poetas
 Douradas com tintas mais lustrosas
 Dos pincéis singulares dos planetas;
 Mas são verdades puras, numerosas
 Tiradas lá das minas mais secretas
 Da história do texto sacrossanto
 Como agora veremos neste Canto⁴⁴.

Esta tomada de posição contra as histórias fabulosas cumpre a mesma função assumida n'*Os Lusíadas*: a de reivindicar para a sua obra propósitos diferentes dos praticados por outros poetas. Tal atitude atesta o respeito da religiosa pelos textos sagrados e a sua intenção de se distanciar não só de outros poetas épicos, mas também de todas as obras que construíram um universo de figuras heroicas meramente humanas.

Cale Cornélia, encubra a eloquência
 E o conselho cesse de Antonina,
 [...]
 Cale de Cleopatra a grã potência
 [...]
 Cale de Dido a rara fermosura,
 [...]
 Tenha de Safo já fim a doçura
 [...]
 E cesse a ligeireza mal segura
 Com que a Atalanta ao ar vago vencida
 [...]
 Cesse já de Zenóbia a fortaleza,
 Prodíg[i]o entre heroicas criaturas,
 Nem a fama apregoe já a alteza
 De suas celebradas aventuras⁴⁵.

Nestes versos, é notória a cumplicidade que o texto de Pimentel estabelece com os versos camonianos «Cale-se de Alexandre e de Trajano» e «Cesse tudo o que a Musa antiga canta». A sobrevalorização das virtudes da Cananeia em relação a outras figuras femininas consideradas famosas e prodigiosas anula qualquer outra história anterior, porque «da Cananeia a excelência / Sobre as mulheres raras mais se empina»⁴⁶. As palavras «cale» e «cesse» fazem ecoar os versos de Camões: «Cesse tudo o que a Musa antiga canta, / Que outro valor mais alto se alevanta» (I, 3), bem como algumas referências femininas, como Cornélia e Dido, fazem recordar Dante e Virgílio, respetivamente.

44. Pimentel, *Memorial dos Milagres de Cristo*, IX, 5, fol. 345.

45. Pimentel, *Memorial dos Milagres de Cristo*, XI, 71-73, fols. 430-431.

46. Pimentel, *Memorial dos Milagres de Cristo*, XI, 71, fol. 430.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não restam dúvidas de que Mesquita Pimentel dominava muito bem os códigos poéticos da sua altura, tal como conhecia o sentido ideológico (didático e pedagógico) subjacente à apropriação dos aspetos poéticos para a veiculação dos novos ideais preconizados pela Contrarreforma e que se coadunavam com a natureza didática já assinalada por Tasso. As estratégias poéticas por ela adotadas e os temas que tratou visam sobretudo mover os afetos do leitor crente e levá-lo à contemplação, meditação e interiorização dos mistérios da infância, milagres e paixão de Cristo, promovendo uma melhor assimilação dos conteúdos e ensinamentos bíblicos, que se traduzirá na maior edificação dos fiéis. Tal não invalida que a autora tenha tido a preocupação em integrar a sua obra numa tradição epo-narrativa, conforme se demonstrou nas várias redes de diálogos dos Memoriais com *Os Lusíadas*. Estes são indícios mais do que suficientes para concluir que Camões não apenas serviu como o principal modelo em que a poeta se inspirou, mas também que ela tinha um profundo conhecimento desse modelo, pois, só uma grande segurança de códigos e matrizes terá levado a autora a escrever poemas épicos. De outro modo, ela poderia ter enveredado por um género «mais fácil» e menos codificado do que o épico (como a biografia e a novela alegórica, por exemplo).

É de salientar a forma como se constrói nessas obras de Pimentel o maravilhoso cristão. Cenas como a que atrás descrevemos ilustram claramente que os deuses da mitologia clássica greco-latina não eram para a autora mais do que ficções, servindo apenas de figuras de ornamento e de deleite. Conhecedora da tradição épica e consciente do valor estético que os deuses da antiguidade ainda, naquela altura, conferiam a esse género literário, a autora preferiu não extinguir por completo a presença da mitologia pagã das suas obras, tal como fizera Lucano⁴⁷, mas antes harmonizá-la com o sistema cristão. Neste sentido, ao contrário do que acontece nas grandes epopeias de matriz clássica e renascentista, em que os deuses se situam no plano da ação e intervêm nos atos dos homens, nos Memoriais estes servem como contraponto para mais realçar os valores e as verdades do Cristianismo. Assim, deuses como Neptuno, Éolo, Vénus, entre outros, não só ocupam uma posição de inferioridade em relação a Deus e a Cristo, mas assumem também, em vários momentos, marcas abstratas representativas dos fenómenos naturais, pois, segundo C. M. Bowra, «esse era o sistema seguido no século xvii quando Boileau identificava Minerva com a prudência, Vénus com a beleza, Júpiter com o trovão e Neptuno com o mar»⁴⁸. Mesquita Pimentel concilia, assim, a mitologia pagã com o sistema cristão, deixando evidente que as suas escolhas não passam de ornatos, usados para embelezar o seu estilo poético e (talvez intencionalmente) igualar a sua obra à «boa poesia».

47. Segundo Bowra, «Lucano evitara os deuses na sua *Farsália*, mas foi censurado por Petrónio, não sendo o exemplo seguido. Era de esperar que o épico apresentasse uma descrição completa da vida: se pusesse de parte os deuses, não atingiria o seu fim. Podia também não alcançar o tom épico, para o que os deuses de Virgílio contribuíram sem dúvida» (Bowra, 1950, p. 126).

48. Bowra, 1950, pp. 126-127.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alves, Hédio J. S., *Camões, Corte-Real e o Sistema da epopeia quinhentista*, Coimbra, Universidade de Coimbra, 2001.
- Asensio, Eugenio, «Espanha en la épica portuguesa del tiempo de los Felipes (1580-1640)», em *Estudios Portugueses*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian / Centro Cultural Português, 1974, pp. 455-493.
- Bíblia Sagrada, *Tradução da vulgata e anotada pelo Padre Matos Soares*, 3.^a ed., São Paulo, Edições Paulinas, 1959.
- Bowra, Cecil Maurice, *Virgílio, Tasso, Camões e Milton (ensaio sobre a epopeia)*, trad. António Álvaro Dória, Porto, A Portuense, 1950.
- Camões, Luís de, *Obra Completa*, Estarreja, Moderna Editorial Laves, 2010.
- Ferro, Manuel S. G., *A recepção de Torquato Tasso na épica portuguesa do Barroco ao Neoclassicismo*, tese de doutoramento, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2004.
- Moreira, Maria Micaela D. P. R., *A novela alegórica em Português do século xvii e xviii. O belo serviço do bem*, tese de doutoramento, Braga, Universidade do Minho, 2006.
- Morujão, Isabel, *Por trás da grade. Poesia conventual feminina em Portugal (Séculos xvi-xviii)*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2013.
- Pimentel, Maria de Mesquita, *Memorial da Infância de Christo e Triunfo do divino amor*, Lisboa, Jorge Rodriguez, 1639.
- Pimentel, Maria de Mesquita, *Memorial da Infância de Cristo e Triunfo do Divino Amor (primeira parte)*, ed. Fabio Mario da Silva, São Paulo, Todas as Musas, 2016.
- Pimentel, Maria de Mesquita, *Memorial da Paixão de Cristo e Triunfo do Divino Amor (terceira parte)*, ed. Fabio Mario da Silva, São Paulo, Todas as Musas, 2019.
- Pimentel, Maria de Mesquita, *Memorial da Paixão de Cristo*, Biblioteca Pública de Évora, cód. 406 Fundo Manizola.
- Pimentel, Maria de Mesquita, *Memorial dos Milagres de Cristo e Triunfo do Divino Amor (segunda parte)*, ed. Fabio Mario da Silva, São Paulo, Todas as Musas, 2017.
- Pimentel, Maria de Mesquita, *Memorial dos Milagres de Cristo*, ed. Isabel Morujão (coord.), Antónia Fialho Conde e Maria do Rosário Morujão, em *Em treze Cantos: epopeia feminina em recinto monástico. O «Memorial dos Milagres de Cristo» de Maria de Mesquita Pimentel*, Braga, CITCEM / CIDEHUS / CHSC, 2014.
- Pinho, Sebastião Tavares de, «Fórmulas de expressão cronotópica n'Os Lusíadas», em *Actas do Quinto Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*, Oxford / Coimbra, Universidade de Oxford, 1998, pp. 1257-1267.

Saraiva, António José, e Óscar Lopes, *História da Literatura Portuguesa*, 17.^a ed., Porto, Porto Editora, 2001.

Silva, Luciano Pereira da, *Astronomia dos «Lusíadas»*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 1915.

Tasso, Torquato, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di Luigi Poma, Bari, Gius Laterza e Figli, 1964.