

# Mulheres, Teatro e Religião: O Tema da Virgindade

por Eugénia Vasques

## INTRODUÇÃO

1. Na Ásia antiga, o budismo usava o teatro como forma de expressão religiosa. No Egipto, era pelo teatro que se contava a história da ressurreição de Osíris e da morte de Hórus. Na Índia, acreditava-se que o teatro tinha surgido com Brama. Na Europa, nos tempos pré-helénicos, os cretenses homenageavam os seus deuses em teatros, provavelmente construídos no século XIX antes de Cristo. Percebe-se, então, que, nas suas origens remotas, o teatro era uma manifestação religiosa.

2. O teatro terá surgido cerca de 550 aC, quando o tirano de Atenas, Pisístrato, associou ao Dítirambo uma trupe de actores dirigida por Téspis (séc. VI aC). A designação «teatro» chegou até nós através do termo latino «*theatrum*» que é a versão do termo grego «*théatron*»<sup>1</sup>, derivado do verbo *theomai*, ver. «Drama», por seu lado, significa etimologicamente “acção”. Aristóteles, na sua *Poética*, apresenta três hipóteses para o surgimento da tragédia, a forma superior do drama. A primeira argumenta que a tragédia – logo, o teatro -- teria nascido das celebrações e rituais a Dionísio, um deus vegetal. Em tais festividades, as pessoas bebiam vinho até ficarem embriagadas, o que lhes permitia entrar em contacto – pelo transe -- com o deus homenageado. A cada nova safra de uva, era realizada uma festa ao deus por meio de procissões. Nessas procissões, que eram conhecidas como "ditirambos", os participantes cantavam, dançavam e apresentavam diversas cenas das peripécias da vida de Dionísio. Nas procissões urbanas chegavam a reunir-se 20 mil pessoas, enquanto que nas procissões das localidades rurais (procissões campestres), as festas eram menores.

A segunda hipótese relaciona o teatro com os **Mistérios de Eleusis**, uma celebração anual do ciclo da vida, isto é, do nascimento, crescimento e morte. A semente era o ponto principal dos mistérios, pois a morte da semente representava o nascimento da árvore que, por sua vez, traria novas sementes.

A terceira hipótese é de que o teatro teria nascido como homenagem ao herói Adrausto, que permitiu o domínio dos Dórios sobre os demais povos indo-

---

<sup>1</sup> [Théa = vista, visão, no sentido de panorama + suf. [-tron]= instrumento], donde, literalmente, o significado de «máquina de vista».

européus que habitavam a península. O teatro seria a dramatização pública da saga de Adrausto e do seu triste fim.

3. O teatro foi evoluindo no sentido de se tornar, sobretudo, um género literário (poesia, **logos**). Perderam-se muitas das tragédias escritas na Grécia Antiga, chegando até nós três tragediográficos: Ésquilo (c525 a c456 aC) – *Os Persas*, a mais antiga tragédia que se conhece (c472aC), Prometeu Agrilhoado, etc. --, Sófocles (c496 a c406 a.C) – Édipo Rei, etc. – e Eurípides (c484 a c406 a.C) -- *As Troianas*, etc. Sófocles, que escreveu verdadeiras odes à democracia, pregou abertamente que somente esta forma de governação poderia aproximar os homens dos deuses. Com efeito, aquele que não respeitava a democracia (representada pelo Coro) e procurava autogovernar-se e fugir ao Destino, teria mau fim. A medida humana encontrava-se na vida pública, na *pólis*. Esta linha de pensamento fica muito clara na tragédia *Antígona* que coloca em oposição a lei humana e a lei divina, mostrando que a lei humana emana da democracia.

4. Com o advento do Cristianismo, o teatro foi sendo preterido por estar centrado nos deuses pagãos. **No início da Idade Média, cerca de 476, o teatro quase tinha desaparecido.** Poucas manifestações teatrais resistiram, como é o caso do género farsa. Raros eram, aliás, os que se dedicavam às artes representativas. Maior sucesso tinham os artistas da palavra, como trovadores e jograis (intérpretes de poemas ou canções românticas, dramáticas ou canções sobre feitos heróicos). Subsistiam, sem projecção, malabaristas e imitadores.

Já no século XI, com o aumento da produção agrícola, o comércio expandiu-se, a população aumentou e fixou-se e multiplicaram-se feiras e cidades. É então que o teatro reaparece na Igreja. Para divulgar os seus ensinamentos e divulgar a história da ressurreição de Cristo, **a Igreja passou a utilizar recursos teatrais nas celebrações** como era o caso de diálogos entre o sacerdote e os fiéis. No fim da Idade Média, surgiram vários tipos de representações teatrais, relacionadas com as datas importantes do calendário religioso. As paixões e os mistérios, por exemplo, eram espectáculos públicos, realizados durante vv dias em palcos ao ar livre. A partir de meados do século XVI, as formas do teatro religioso (herdadas da Idade Média) entraram em franco declínio.

# Um Teatro Escrito por Mulheres

## I. Teatro de Autoria Religiosa Feminina

### 1. Na Idade Média: «A Voz Forte de Gandersheim»

*Rara avis in Saxonia visa est.* Laurence Hummfrey, século XVI

Apesar de o teatro como género ter quase desaparecido no início da Idade Média (sobretudo entre os séculos VI e XII), e apesar de o cultivo desta arte (entendida agora como pagã) não ser encorajado pela hierarquia católica, a verdade é que um novo género de teatro religioso -- a «moralidade» -- se desenvolveu no decurso dos séculos X-XII. O único nome de dramaturgo que chegou até nós foi, extraordinariamente, o de uma monja, Hrotsvitha, que figura como uma das raras cultivadoras do género dramático religioso durante aquele período. Pensa-se, igualmente, que ela tenha sido um dos primeiros dramaturgos cristãos a utilizar situações e linguagem marcados por um extremo realismo, sensualidade e até comicidade ainda que para fins de exaltação religiosa. Mas quem era, então, Hrotsvitha (ou Hroswitha ou Roswitha) do convento de Gandersheim?<sup>2</sup>

Originária da Saxónia, onde terá vivido algures entre cerca 935 e 973 ou, pelo menos, entre 930 e 1002, ficou famosa pelo seu ascetismo e pelos seus estudos. Com cerca de vinte e três anos, como informa nos seus muito pessoais prefácios, entrou para o convento de Gandersheim (fundado cerca de 850, pelo Duque da Saxónia), uma “abadia livre”, isto é, um convento cuja abadessa era nomeada directamente pelo rei, cunhava moeda e era um importante centro de cultura. Oriunda, por certo, de família com alguma notoriedade, dada a alta estirpe do convento e natureza estrita da Ordem, Hroswitha era muito culta: lia e escrevia na língua de cultura de então, o latim, e desenvolveu-se intelectualmente graças a uma primeira mestra de noviças, Rikkardis ou Rikkarda, e, posteriormente, graças a Gerberga (nascida a 940), sobrinha de Otto I – considerada a mulher mais sábia do seu tempo em virtude da sua grande cultura clássica --, Hroswitha foi freira Beneditina (Ordem de S. Benedito) e viveu toda a sua vida no convento de Gandersheim. A sua obra, eminentemente hagiográfica e, de acordo com informação sua, “encomendada” pela Abadessa, divide-se em três volumes manuscritos que foram descobertos no século XV na biblioteca de Gandersheim, tendo sido

---

<sup>2</sup> Cf., entre outros, o estudo de Hella Krause-Zimmer, *Hroswitha von Gandersheim, Ein Karmastudie*, Stuttgart, Freies Geistesleben, 1995.

publicada pela primeira vez em 1501. O manuscrito divide-se em três partes, correspondentes a oito poemas ou lendas poéticas sobre vidas de santos, escritas de acordo com as autoridades da cultura de então, a seis peças de teatro (sem título nos manuscritos), em prosa rimada e a crónicas igualmente em verso hexâmetro dactílico. Os temas estendem-se das conversões aos martírios dos primeiros cristãos – um dos poemas é dedicado ao martírio de S. Pelágio (“*Passio Sancti Pelagii*”) que terá sido muito apreciado pelo hagiologistas portugueses e espanhóis<sup>3</sup> -- até à vida do imperador Otão. Sobre conversões são os títulos: “*Gallicanus*” e “*Callimachus*” e, sobre a conversão de cortesãs, “*Abraham*” e “*Paphnutius*”. Versando o martírio de virgens cristãs são os títulos “*Dulcitus*” e “*Sapientia*”<sup>4</sup>.

No prefácio de importante tradução francesa das peças, *Comédies*, do século XIX, pode ler-se a programática advertência que a autora antepõe à parte dramática da sua obra:

*Existem muitos católicos (e também nós não poderíamos lavar-nos, totalmente, deste comportamento) que, seduzidos pela educação elegante da linguagem, preferem a vanidade dos livros dos gentios à utilidade das Sagradas Escrituras. Há ainda outras pessoas que, ainda que ligadas aos escritos sagrados e cheios de desprezo pelas realizações pagãs, não deixam, no entanto, de ler, com frequência, as ficções de Terêncio e conquistados pelo encanto da dicção sujam o espírito pelo conhecimento de actos criminosos. É por esse motivo que eu, a voz forte de Gandersheim, não receio de imitar, nos meus escritos, um poeta que tantas outras pessoas se permitem ler, a fim de celebrar, na medida do meu fraco génio, a louvável castidade das virgens cristãs, empregando a mesma forma d composição que serviu aos antigos para pintar os comportamentos vergonhosos das mulheres impúdicas. Uma coisa, porém, me deixa confusa e faz-me subir, muitas vezes, o sangue às faces. É que me foi preciso, pela natureza desta obra, aplicar o meu espírito e a minha pena a pintar o delírio deplorável das almas entregues aos amores proibidos e à doçura enganadora dos encontros apaixonados, tudo coisas das quais nem sequer podemos ouvir falar. No entanto, se eu me impedisse, por pudor, de tratar estes assuntos, não poderia cumprir o meu desígnio*

---

<sup>3</sup> Cf. Cardeal Gasquet in Christopher St. John, p. 9.

<sup>4</sup> Cf. a primeira tradução destas peças por Christopher St. John, de 2007, referida na Bibliografia.

*que é o de proceder, segundo os meus meios, à glorificação das almas inocentes.* (cit. in Aslan, p. 47, trad. do alemão Charles Magnin, 1845; trad. minha do francês)

## 2. Nos Séculos XVII e XVIII em Portugal

Foi a partir do século XVII que as mulheres passaram a fazer parte das actuações teatrais na Inglaterra e na França. Na Inglaterra, os papéis femininos eram antes representados por jovens actores aprendizes. Na França, uma das actrizes que havia sido integrante da Companhia de Molière, Therese du Parc, conhecida depois como La Champmesle, passou a fazer parte do elenco especializado de Racine e foi a primeira actriz a interpretar o papel de Fedra, da obra homónima de Racine, tornando-se uma das principais actrizes da Comédie Française. Em Portugal, embora se infira dos documentos que pode ter havido mulheres a representar as peças de Gil Vicente (1465?-1536?), incluindo, provavelmente, a sua filha Paula Vicente, a verdade é que só temos conhecimento de actrizes portuguesas, isto é, actrizes não amadoras (em teatros particulares), a partir do século XVIII. Com efeito, só a partir deste momento é que se começam a desenvolver, ainda que muito lentamente, companhias regulares de teatro (lírico, popular, declamado) e, apesar da severa censura religiosa, constam da História do nosso teatro nomes como Maria Joaquina, Cecília Rosa de Aguiar ou ainda a sua irmã Luísa Rosa de Aguiar, a futura cantora de prestígio internacional, Luísa Todt, bem como Joana Inácio (Teatro da Graça), Mariana Torres, Antónia Henriqueta (Teatro do Bairro Alto), Florinda Benvenuta de Toledo ou Isabel Rogali (1ª bailarina do Teatro da Rua dos Condes). Mariana Torres e Florinda são assinaladas como tendo (as duas ou uma delas) feito frente ao Padre «Lagosta», José Agostinho de Macedo.

Não é, pois, de estranhar que as mulheres que conseguiram alguma visibilidade entre nós no século anterior, o século XVII, um período marcado pela influência directa do popular teatro espanhol «de capa e espada», tenham sido **as freiras**. É que, dada a ferocidade do «Santo Ofício» -- como o comprovará com a vida o grande António José da Silva no século XVIII --, escrever (ou falar) representava um perigo real. Falar ou escrever sobre temas religiosos era, ainda assim, em virtude do acompanhamento e tutela religiosa dos conventos, uma forma mais “segura” de expressão.

Os casos mais notórios de freiras que escreveram teatro nessa altura em Portugal, em castelhano, a língua da cultura da Península, sob influência dos grandes poetas espanhóis Gôngora e Calderón, foram Sórora Maria do Céu e Soror Violante do Céu,

poetas que inscreveram o seu nome, por meio da poesia e do teatro, na literatura barroca portuguesa.

Sóror Maria do Céu (1658-1753) foi uma aristocrata que se tornou Franciscana do Instituto Seráfico, no Convento da Esperança, em Lisboa. Escreveu sob o criptónimo de **Soror Marina Clementina**, o poema *Triunfo do Rosário* (1740), e os autos *Clavel e Rosa*, *Breve Comedia Aludida a los desposorios de Maria e Joseph*, *Mayor Fineza de Amor*; *Las lágrimas de Roma*, *Amor y Fé* (todos dedicados a Santo Aleixo), *En la Cura va la flecha*, *Preguntarlo a las estrellas*, *En la mais escura noche*.

Soror Violante do Céu (1601 ou 1602-1693) era Dominicana. Menos cultivada que as suas contemporâneas Soror Brígida de Santo António, do Convento das Inglesinhas ou Soror Maria do Céu, Violante do Céu viveu no Convento da Rosa, sito no largo da Rosa, em Lisboa. Escreveu, ainda com dezasseis anos, “La transformation por Dios”; aos dezoito, escreveu a comédia “Santa Engrácia», que foi representada, aliás, perante o rei espanhol Filipe III, em 1619, na capital. Elaborou mais duas comédias: “A lo divino” e “A lo profano”.

## II. Temas e Personagens: Arquetipos e a Glorificação da Virgindade

A literatura ocidental é pródiga em arquétipos<sup>5</sup> exaustivamente tratados em temas religiosos, mitológicos, lendários ou fantásticos: Carl Jung designa como principais arquétipos: a Sombra, o Velho Sábio, a Criança e o Herói-criança, a Mãe ("Mãe Primordial"/"Mãe Terra"), a Virgem, a *Anima* (o feminino do homem) e o *Animus* (o masculino da mulher). Estes e outros arquétipos, como o Paraíso Perdido, os Irmãos Inimigos, o Círculo, a Rosa, a Serpente, etc. ou, ainda, como o Don Juan, a Mulher Fatal, o Herói (ou anti-Herói), o Mágico e o Alquimista, reaparecem nas culturas

---

<sup>5</sup> [Do gr. *archétypon*, "modelo", "padrão".] Termo proposto em 1919 por Carl G. Jung, psicólogo e psicanalista suíço (1875-1961), para designar o conjunto de imagens psíquicas do inconsciente colectivo que são património comum de toda a humanidade: "São sistemas de prontidão para a acção e, ao mesmo tempo, imagens e emoções. São herdados junto com a estrutura cerebral - constituem de facto o seu aspecto psíquico. Por um lado, representam um poderoso conservadorismo instintivo e são, por outrolado, os meios mais eficazes que se pode imaginar de adaptação instintiva." (*Mind and Earth*, The Collected Works, vol.10, 53). O conceito de arquétipo é, contudo, já localizável em Platão, no seu tratamento das ideias formais ou arquétipos (o Bem, o Belo, a Bondade, a Verdade, etc.).

ocidentais intactos qualquer que seja o tratamento literário ou artístico a que sejam sujeitos.

Um dos arquétipos identificados por Jung é, como lembrámos, o da Virgem. Antígona, por exemplo, é uma personagem cuja estrutura arquetípica existe desde os tempos mais recuados e, na Grécia, estava presente, ainda que como elemento não autónomo, no Ciclo mítico de Tebas. Antígona, fruto dos amores incestuosos entre Édipo e da sua madrasta Jocasta, é, no dizer de Victor Jabouille “uma heroína em viagem, através do Cristianismo, para a modernidade” (p. 23). **A ascensão de Antígona à categoria de mito** concretiza-se quando o seu tratamento pelos poetas – como Sófocles em *Antígona* (c441 a.C.) -- sublinha a “exaltação do sentimento de dever, [os] amores filial e adélfico e [o] autosacrifício face ao dever» (Jabouille, p. 23), tornando-a na virgem, heróica e teimosa que se recusa a cumprir a lei (nova, escrita) de Creonte, obedecendo cegamente à lei antiga, não escrita.<sup>6</sup>

Outro arquétipo de Virgem – e neste caso o de Virgem Guerreira -- é o de Joana D’Arc, personagem lendária da História de França que desempenhou um papel determinante na independência da França e foi presa pelos ingleses (1430) e deixada queimada pela Inquisição. A primeira vez que a sua acção libertadora é celebrada na poesia é também por uma mulher, a poeta Christine de Pisan, na sua obra *Pitié de Jeanne D’Arc* (1429).<sup>7</sup>

Atentemos agora num dos mais relevantes exemplos de dramaturgia europeia centrada neste arquétipo de Virgem Guerreira e insubmissa: *L’Annonce Faite à Marie*, de Paul Claudel (França, 1868-1955).

---

<sup>6</sup> Algumas obras de teatro e cinema sobre a personagem Antígona: século XII: *Roman de Thèbes*; Garnier: *Antigone ou la Pitié* (1590); Racine: *La Thebaïde ou les frères ennemis* (1664); Alfieri: Polinice (1775); *Antigone* (1776); Hölderlin: *Antigone* (1804); Honneger: *Antigone*, tragédia lírica (1927); Jean Anouilh: *Antigone* (1944); Brecht, *Antigone* (1948); Carl Orff: *Antigone*, ópera (1949). Alguns filmes: dir. Yorgos Tzavellas: *Antigoni* (1961), com Irene Papas, Manos Katrakis; dir. Harry Love, *Antigone*, com Miriam Sharpe, Harry Love, Poppy Nonweiler, Ewen Kingston, John Dawson.; dir. Don Taylor, *Antigone* (Theban Plays), com Juliet Stevenson (Antigone), John Shrapnel (Creon), John Gielgud, Gwen Taylor.

6. Alguns títulos de peças teatrais inspiradas em Joana D’Arc (segundo a lenda francesa do século XV): William Shakespeare: *Henry VI* (1589-1592) uma feiticeira fraca e louca; Friedrich Schiller: *La Bonne d’Orléans* (1801) heroína clássica: virtuosa, educada e patriótica; Bernard Shaw: *Saint Joan* (1923) mulher forte, segura, rápida, dura e tão competente como os seus camaradas de armas; mulher libertada; Bertold Brecht/Anna Seghers: *Santa Joana dos Matadouros* (1929): lutadora; Jean Anouilh: *Jeanne ou l’Alouette*: mulher inteligente e emancipada com espírito religioso mas que não acredita em milagres.

## *L'Annonce Faite à Marie*

### 1. Claudel e a Ideia da Mulher-Santa

Simone de Beauvoir, em *O Segundo Sexo*, afirma, em texto dedicado ao teatro de Claudel:

*As personagens mais sublimes de Claudel são mulheres: Sygne, Violaine [L'Annonce Faite à Marie], Prouhèze. E isso em parte porque, aos olhos dele, a santidade está na renúncia. E a mulher acha-se menos empenhada nos projectos humanos, ela tem menos vontade pessoal: feita para entregar-se, não para possuir, encontra-se mais perto do perfeito devotamento. Por ela é que se fará a superação das alegrias terrestres, que são lícitas e boas, mas cujo sacrifício é melhor ainda. Sygne realiza-o por uma razão definida: salvar o papa. Prouhèze [Le Soulier de Satin] resigna-se primeiramente porque ama Rodrigo com amor proibido. . . Mas se as mulheres são assim **singularmente votadas ao heroísmo da santidade** é principalmente porque Claudel as encara ainda sob uma perspectiva masculina. . . Há uma superação mística de que «sabemos que somos por nós mesmos incapazes, e daí esse poder da mulher sobre nós, semelhante ao da Graça.» (Le Soulier de Satin) O nós representa aqui somente os homens e não a espécie humana, e, ante a sua imperfeição, a mulher é o apelo do infinito. Em certo sentido, **há nisso um novo princípio de subordinação**; pela comunhão dos santos cada indivíduo é instrumento para todos os outros; mas a mulher é mais precisamente instrumento de salvação para o homem, sem que a recíproca apareça. (pp. 325-327; sublinhados meus)*

Segundo uma análise de fundo existencialista, Beauvoir lê a obra teatral de Claudel, que admira como grande poesia, de acordo com o papel que o dramaturgo católico – e exegeta da Bíblia nos seus últimos anos de vida – atribui à mulher no seu universo criativo. Nas duas peças acima analisadas, *L'Annonce Faite à Marie/O Anúncio Feito a Maria* e *Soulier de Satin/Sapato de Cetim*, com efeito, as personagens Sygne, Prouèze e Violaine – e atente-se na particular significação de cada nome escolhido: Signo ou Sinal, Proeza e Viol (violação) +aine (ódio) – representariam, segundo a filósofa francesa variantes de uma Mulher votada ao heroísmo da santidade,



não pelos seus méritos pessoais mas em virtude das características do Género Feminino, vocacionado para a submissão e para o sacrifício. À Mulher, assim entendida, caberia a parte de «cordeiro»: ser sacrificada em lugar do Homem/Género Masculino para glória da Humanidade!

O poeta, que foi profissionalmente diplomata, tem uma biografia manchada pela sua relação com as mulheres: apaixonou-se e viveu algum tempo com uma mulher casada – o que expiaria toda a sua vida como se vê, aliás, na trama das suas peças – e foi o responsável pela criminosa reclusão da sua irmã mais velha, a grande escultora Camille Claudel (nascida em 1864), num asilo de loucos por mais de trinta anos (1913-1943), na maior miséria e abandono, com a desculpa, sustentada pela família até à actualidade, que ela teria enlouquecido em virtude de Rodin, seu mestre e depois amante, a não ter querido desposar. Este caso, que ainda hoje causa polémica, é um dos maiores escândalos da cultura francesa do século XX e tem suscitado biografias e filmes que tomam posição e ajudaram a revelar uma das escultoras mais importantes do século, mantida na obscuridade no seu tempo para não ofuscar a obra de Rodin.

## 2. Apresentação Estrutural da Peça

*O Anúncio Feito a Maria, trad. Sophia de Mello Breyner [1960], Lx, Lucerna, 2006*  
SINOPSE DA PEÇA

	ACTO I 3 cenas	ACTO II 5 cenas	ACTO III 3 cenas	ACTO IV 5 cenas
Título: demonstra aproximação de Violaine, que luta pela santidade, à Virgem Maria	Anne Vercors, o pai, dá a mão de V. e as suas terras a Jacques Hury antes de partir para Jerusalém. Mara opõe-se ao casamento pois ama J.	J. e V. prometem-se mas V. confessa o seu segredo: está LEPROSA. É repudiada. V. Anuncia à Mãe que parte.	Os aldeãos repudiam V., leprosa e cega. O rei passa a caminho de Reims (Sacre) conduzido por Joana D'Arc. Mara visita V. e pede-lhe que ressuscite a sua bebé na Noite de Natal. Aubaine revive ao som do Angelus. Mara, uma noite, tenta matar V.	Variante cénica: 2 cenas  Regresso inesperado do pai. V. morre e conta a verdade a J. J. perdoa a Mara. O pai reconhece o sacrifício de V. e o milagre: Pierre está curado, a bebé vive com os olhos de V., o novo rei regressou. A harmonia está reposta.
Prólogo  Pierre de Craon, construtor de igrejas, deseja Violaine; anuncia-lhe que tem LEPROSA; diz-lhe que vai construir Igreja de Santa Justa; V. oferece-lhe o seu anel de noivado; beija-o no rosto. Mara vê.				

Prólogo	Acto I	Acto II	Acto III	Acto IV	Versão Cénica Acto IV
Violaine: 78 Pedro: 79  -cena das Avé-Marias -hist. Sª Justa (P.) -parábola lenhadores (P.)  (MISOGINIA)  últ. fala: Violaine	Cena 1 (MISOGINIA PAI); disc. s/ CASAMENTO e DEVER CRISTÃO  Mãe: 49 AV: 50  últ. fala Anne Vercors	Prólogo: Voz de Mulher: Salvé Rainha Cena 1  Mãe: 8 Mara:7  últ. fala: Mara	Cena 1 : 1ª refª JOANA D'ARC (pp. 107-8)  Regedor/Operário/Aprendiz/Out. Op./1Mulh./Outra M./Outras/Outros Operários/Mara Mara: 8 últ. fala Outro Operº	Cena 1 (REGRESSO CRIME)  Mara  (silêncio)	Cena 1 Tiago: 20 Mara: 20 Anne Vercors: 1   últ. fala Anne Vercors
	Cena 2 Mara: 19 Mãe: 19  últ. fala Mara	Cena 2 (INTRIGA) Tiago: 22 Mara: 21  últ. fala Mara	Cena 2 Mara Violaine  (silêncio)	Cena 2 Tiago: 14 Pedro: 12  últ. fala Pedro	Cena 2 Anne Vercors: 42 Tiago: 44 Mara: 12 Violaine: 19 últ. fala Tiago
	Cena 3: DESPEDIDA DO PAI AV: 31 Tiago: 22 "Pronto, estão casados, é um pacto" (p. 65)  últ. fala	Cena 3 (AMOR/REPÚDIO): SEGREDO DE VIOLAINE Tiago: 59 Violaine: 63  últ. fala Tiago	Cena 3 (MILAGRE); disc. TEOLÓGICA V.: 107 Mara: 108  últ. fala Mara	Cena 3  Anne Vercors   Monólogo	

PLANO DE INTERSECÇÃO DOS 3 PLANOS DISCURSIVOS:  
FICÇÃO+POLÍTICA+RELIGIÃO

Sit. Família Vercors	Sit. Política Reino França	Sit. Política Igreja Católica
Tempo histórico: Final Idade Média; início Modernidade (séc. XV)		Grande Cisma
Lugar: Combernon	França	Roma/França
Pers.: <b>Violaine</b> (Personagem Implícita: <b>Virgem Maria</b> ) PAPEL ACTIVO DO SOFRIMENTO (PASSIVO?) DA VIRGEM Vítima sacrificial	Pers.: <b>Joana D'Arc, a Virgem de Orléans</b> ("Presença" Implícita: <b>Virgem Maria</b> ) PAPEL ACTIVO DA GUERREIRA-MÁRTIR Vítima sacrificial	Pers.: Papa/Igreja ("Presença" Implícita: <b>Virgem Maria</b> )  AGNUS DEI QUI TOLLIT PECATA MUNDI

A peça, iniciada em 1892 e refeita durante anos (1900, 1912, 1948), é, pois, um «mistério» em quatro actos e um prólogo (ver quadro acima) que debate a luta íntima de Violaine, filha do piedoso (radical) Anne Vercors, dividida entre o amor por Jacques Hury, o seu prometido, e a piedade pelo místico construtor de catedrais, Pierre de Craon, o pestífero, por quem será contaminada por lhe dar um beijo casto no rosto.

Vários «milagres» ocorrem no decurso de uma acção marcada pela crueldade humana e pelo radicalismo da fé: a cura de Pierre, a ressurreição, através de Violaine, do bebé de Mara, a irmã criminosa da heroína, e a Ressurreição de Cristo, representada pelos sinos da catedral construída por Craon e pelos Coros que cantam o “Agnus Dei qui Tollit Pecata Mundi”. Em suma, o significado maior deste «mistério» é que, graças ao sacrifício de Violaine – a mártir pura --, toda a harmonia (da família como metáfora do mundo) será restaurada, através da morte e da cruz que são, de acordo com a interpretação de Claudel, sinónimo de vida.

Lisboa, 28 de Agosto/3 de Dezembro de 2008

### **BIBLIOGRAFIA-BASE**

- AAVV, *Um Século de Cultura Católica em Portugal*, Lisboa, Edições LAIKOS, 1984.
- Angelier, François, *Paul Claudel: Un Mystique à l'état civil*, Paris, Pygmalion, Chemins d'Eternité, 2000.
- Aslan, Odette, *L'Art du Théâtre*, Paris, Seghers, 1963.
- Cahiers Renaud Barrault*, “L'intégrale du Soulier de Satin, nº 100, Paris, Gallimard, 1980.
- Caudel, Paul, *Réflexions sur la poésie*, Paris, Gallimard, 1967.
- , *A Anunciação Feita a Maria*, tradução de Sophia de Mello Breyner, Lisboa, Lucerna, 2006.
- Hatherly, Ana, *O Ladrão Cristalino: Aspectos do Imaginário Barroco*, Lisboa, Cosmos, 1997.
- Jabouille, Victor et alii, *Estudos sobre Antígona*, Lisboa, Editorial Inquérito, 2000.
- Jung, Carl G. et alii, *Man and His Symbols*, New York, Laurel, 1968.
- , *Ab-Reacção, Análise dos Sonhos, Transferência*, tradução Maria Luísa Appy, Petrópolis, Vozes, 1987.
- Madaule, Jacques, *Le Drame de Paul Claudel*, Paris, Desclée de Brouwer, s/d.
- Mattoso, José (dir.), *História de Portugal -- Portugal em Transe (1974-1985)*, “Igreja, Política e Religião”, Lisboa, Círculo de Leitores, 1993, pp. 260-71.
- Jung, Carl G., *Man and His Symbols*, New York, Laurel, 1968.
- Jung, Carl G., *Four Archetypes: Mother, Rebirth, Spirit, Trickster* [1953], London, Routledge, 2001.
- Magalhães, Isabel Allegro de, *Capelas Imperfeitas*, Lisboa, Livros Horizonte, 2002.
- Roswitha, *The Plays of Roswitha*, trad. Christopher St. John, USA, Olympia Press, 2007.
- Silva, Manuela, “A Teologia Feminista Cristã e a Representação do Feminino na Cultura Ocidental Contemporânea”, *ex aequo*, nº 1, Lisboa, 1999, pp. 93-106.
- , coord., *Dizer Deus – Imagens e Linguagens: Os Textos da Fé na Leitura das Mulheres*, Lisboa, Gótica, 2003.
- Toldy, Teresa Martinho, “Exaltação ou Submissão? Modelos de Mulher no Discurso Oficial da Igreja”, *ex aequo*, nº 1, Lisboa, 1999, pp. 81-92.

- Vasques, Eugénia, *Jesus Cristo em Lisboa: Raul Brandão, Teixeira de Pascoaes*, Lisboa, Centro de Documentação e Investigação Teatral, Escola Superior de Teatro e Cinema, 1991.
- Vasques, Eugénia, «The Ladies are not for burning (o el asalto a la casa de los hombres)». *Revista de la Asociación de Escena de España*, nº 62-63, Madrid, 1997, pp. 91-96.
- Vasques, Eugénia (com Glória de Matos), “A Igreja e a Cultura: Teatro”, *A Igreja e a Cultura Contemporânea em Portugal*, Lisboa, Universidade Católica Portuguesa, 2000, pp. 175-199.
- Vasques, Eugénia, *Mulheres que Escreveram Teatro no Século XX em Portugal*, Lisboa, Colibri, 2001.
- Vasques, Eugénia, *O Que É Teatro*, Lisboa, Quimera, 2003.
- Wright, F. A., *Feminism in Greek Literature*, Nova Iorque, Kennikat, 1923.